

IDENTITÄT UND KULTUR

**Innovative Kulturkonzepte im Spannungsfeld
zwischen Tradition und Moderne
am Beispiel des National Theatre of Ghana**

**Diplomarbeit
im Fach Kultur- und Medienmanagement
an der
Hochschule für Musik „Hanns Eisler“**

**Prüfer: Prof. Dr. Klaus Siebenhaar
vorgelegt von: Verena Mörath**

Datum: 11. November 1999

INHALTSVERZEICHNIS

TEIL I: AFRICAN VOICE	1
<i>EINLEITUNG</i>	2
1. METHODIK	6
1.1 Die Quellen	7
1.2 Forschen: Mut zur Lücke	8
1.3 Stadt – Land: Zwei Paar Schuhe?	10
2. DER MEILENSTEIN: GHANAS UNABHÄNGIGKEIT	12
2.1 Kulturelles und politisches Erwachen	13
2.1.1 Exkurs: Das Konzept der Nation	18
2.2 Dekolonisierung und Nationenbildung	21
2.2 African Personality	22
2.3 Unity in Diversity	25
3. VISIONEN IN DER PRAXIS: INSTITUTIONALISIERUNG KULTURPOLITISCHER STRUKTUREN UNTER KWAME NKRUMAH	28
3.1 Arts Council	29
3.2 Institute of African Studies und die School of Music and Drama	30
3.3 Ghana Dance Ensemble	32
3.4 Kulturpolitik unter Kwame Nkrumah im Rückblick	36
4. KULTURPOLITISCHE STANDORTBESTIMMUNG DER 70er UND 80er JAHRE	42
4.1 Formulierung einer kulturpolitischen Programmatik 1975	43
4.2 Kritische Stimmen – neue Forderungen	46
4.3 Turbulente Zeiten in den 80er Jahren	50
5. KONTINUITÄT UND NEUE AKZENTE: KULTURPOLITIK DER 90er JAHRE	52
5.1 Kulturpolitische Programmatik 1989 und 1998	53
5.2 Bewahren, Entwickeln, Bilden, Vereinen: Säulen ghanaischer Kulturpolitik	56
5.3. Vision 2020: Mit Volldampf ins nächste Jahrtausend	58

5.4 Die National Commission on Culture: „They give us the crumbs“ 63

ZUSAMMENFASSUNG TEIL I – AUSBLICK AUF TEIL II 68

TEIL II: THE WHITE ELEPHANT – DAS NATIONAL THEATRE OF GHANA	70
1. EIN WEITERER MEILENSTEIN: GHANAS ERSTES NATIONAL- THEATER	71
1.1 Die Idee	72
1.2 Exkurs: Das Drama Studio – Keimzelle des Theatre Movements	74
1.3. Vom Folks Place zum Auditorium: Moderne Infrastruktur und neue Ziele	79
1.4 Das National Theatre wird ein Wirtschaftsunternehmen	82
2. THEATERSTRUKTUREN	91
2.1 Organisatorische und personelle Strukturen	92
2.2 Resident Companies	96
2.2.1 National Dance Company (Ghana Dance Ensemble)	96
2.2.2 National Drama Company (Abibigromma)	100
2.2.3 National Symphony Orchestra	107
2.3 Artists in Residence	111
2.3.1 Pan African Orchestra und African Youth Orchestra	112
2.3.2 Adjetey Sowah und Ghana Dance Factory	116
2.4 Das Verhältnis von Theatermanagement und Resident Companies	119
2.4.1 Künstlerischer Konsens und innovative Konzepte	126
2.4.2 Unity in Diversity: Das Septemberfest bringt alle zusammen	128
3. STRATEGIEN FÜR DIE ZUKUNFT	133
3.1 Marketing und Programmpolitik	134
3.1.1 Edutainment für Jung und Alt	135
3.1.2 It's leisure time: Die Wiederbelebung der Concert Party	141
3.2 Kultur- und Bildungsbotschafter: Ein Theater mit zwei Ämtern	147
Schlußbetrachtung: Mit Blick zurück in die Zukunft	149
LITERATUR	154

Teil I: AFRICAN VOICE

**Life is as you yourself make it
Sprichwort der Akan**

EINLEITUNG

Sankofa means „return for it“; Ofamfa means „critical examination“. Combined, the two symbols mean: „A return to the past must be guided by critical examination.“

Kwame Gyekye

Kaum ein Tag vergeht, an dem nicht das Thema Kulturpolitik und -förderung im weitesten Sinne in bundesrepublikanischen Medien erwähnt und diskutiert wird. Ein nicht geringer Teil des Medieninteresses bezieht sich auf eine Entwicklung im ‚Kulturstaat‘ Deutschland, die gekennzeichnet ist durch einen zunehmenden politischen Legitimationszwang von Kultur in Zeiten leerer Staatskassen. In jüngster Zeit wird nicht mehr nur über einen für die öffentlichen Haushalte zumutbaren Umfang staatlicher Förderung von Kulturinstitutionen im Inneren reflektiert, auch die Auswärtige Kulturpolitik gerät in die Debatte, obwohl kaum jemand deren Bedeutung prinzipiell bestreiten dürfte.

1998 hatte ich Gelegenheit, in einem westafrikanischen Land zu arbeiten, das mir aus vorangegangenen Aufenthalten relativ gut vertraut war: Ghana. Sensibilisiert durch mein Studium *Kultur- und Medienmanagement* sowie durch die kulturpolitische Diskussion in Deutschland, fiel mir auf, daß ich vorher nie darauf geachtet hatte, welche Rolle *kulturpolitische* Überlegungen in diesem sogenannten Dritte-Welt-Land spielten und spielen. Dieser Frage nachzugehen, war Anliegen meiner kurzen Feldforschung. Ausgangspunkt meiner Untersuchung ist, daß jede Nation ihr eigenes kulturpolitisches Konzept entwickelt und sich darin die Vorstellungen von deren eigener Kultur ablesen lassen:

„As cultures differ, so does the approach to them; every state is to determine its cultural policy and methods according to its own conception of culture, its socio-economic system, political ideology and technical development.“ (MINISTRY OF EDUCATION AND CULTURE 1975:Vorwort)

Anfangs beschäftigte mich vor allem die sozio-ökonomischen Aspekte ghanaischer Kulturpolitik:: Wenn in der Bundesrepublik Deutschland, einer der reichsten Industrienationen der Welt, die Diskussion über Ausgaben für Kultur schon einen so breiten Raum einnimmt, wie sieht es dann erst in einem Entwicklungsland aus, das mit immensen wirtschaftlichen Problemen, mit Auslandsschulden und mit einem vom Internationalen Währungsfond auferlegten Strukturanpassungsprogramm zu kämpfen hat? Ist dort die Förderung von Kultur nicht erst recht ein zu vernachlässigender Luxus? Vor Ort traten diese Aspekte zugunsten neuer Perspektiven, Fragestellungen und Ideen in den Hintergrund. Nicht mehr die fehlenden Finanzen als bestimmender Faktor ghanaischer Kulturpolitik standen im Mittelpunkt meines Interesses; vielmehr rückten die Ideologien und Philosophien in den Vordergrund, die zur Zielsetzung einer nationalen

Kulturpolitik und zur Gründung nationaler Kulturinstitutionen führten. Denn wie viele andere postkoloniale Länder mußte auch die junge Nation Ghana nach der Unabhängigkeit 1957 das koloniale Trauma überwinden, dessen Folgen René DEPESTRE folgendermaßen beschrieb:

„One of the principal consequences of colonial domination is the depersonalization of human beings in the three continents of Africa, Asia and Latin America. Colonialism, in establishing by violence the cultural unreality of the subjugated peoples, in petrifying their cultures in an immense ghetto of history, deprives the colonized of all identity.“
(Zit. in: AYUK 1979:133)

Wie die Illustration des *Sankofa*-Symbols auf dem Deckblatt dieses Kapitels andeutet, spielte bei der Rekonstruktion einer von Minderwertigkeitskomplexen befreiten kulturellen Identität die Besinnung auf die eigene Geschichte und Kultur eine wichtige Rolle. Der Stolz auf das ‚Eigene‘ wurde als eine unabdingbare Voraussetzung für nationale Entwicklung und Fortschritt angesehen. Dabei galt es jedoch, fremde und moderne Kulturelemente nicht zu verleugnen, sondern konstruktiv einzubinden.

Auch in der Gegenwart hat der Rückgriff auf gemeinsame Traditionen, Handlungen und Geschichten nichts an Bedeutung eingebüßt. Jedoch steht das Abschütteln des britischen ‚Kolonialerbes‘ hierbei nicht mehr im Vordergrund. Vielmehr soll ghanaische Kultur in einer zunehmend globalisierten Welt einen relevanten Beitrag zur Weltkultur leisten.

Diese Arbeit unternimmt eine Reise in die Geschichte und die Gegenwart ghanaischer Kulturpolitik seit der Unabhängigkeit des Landes. Im ersten Teil werden die Prozesse der Nationenbildung unter Berücksichtigung der Rolle kultureller Faktoren und der Kulturpolitik untersucht. Dabei geht es um folgende Fragen: Ist es gelungen, eine Nationalkultur aufzubauen, die nicht nur auf der Ebene offizieller staatlicher Rhetorik existierte, sondern tatsächlich für das Volk identitätsstiftend wurde? Gab es nach der Unabhängigkeit Konflikte darüber, wie die nationale Kultur auszusehen hat? Welche Aspekte traditionellen Kulturerbes galten als bewahrungs- und förderungswürdig, welche Einflüsse der Moderne waren relevant?

Der erste Präsident Ghanas, Kwame Nkrumah, hat mit seinen ideologischen Konzepten maßgebliche Weichen für die Kulturpolitik seines Landes gestellt. Hieraus ergeben sich weitere Fragen: Gibt es in Hinblick auf die Vorgaben und Ziele Nkrumaha eine

kulturpolitische Kontinuität? Welche neuen Akzentsetzungen können aufgrund veränderter Rahmenbedingungen identifiziert werden? Letzteres ist vor allem vor dem Hintergrund interessant, daß Kultur heutzutage für ein ehrgeiziges Tourismus-Entwicklungsprogramm eine gewichtige Rolle spielt. Eine Selbstdarstellungsbroschüre, herausgegeben vom *Ghana Tourist Board* in Zusammenarbeit mit dem *Ministry of Tourism* (o.J.), zeugt hier von einem deutlichen Perspektivwechsel: Kultur ist mehr ein ideelles Gut, sondern ein Faktor für die Vermarktung des Landes. Ghana wird vorgestellt als ein „land of smiles“, als „the best of Africa“ und „the gateway to the African cultural heritage“, es wird angepriesen als „a land of festivals¹ (...) full of dancing and drumming, reverberate with images of our rich cultural traditions (...).“ Dies ist nur ein Beispiel, wie für Werbezwecke auf ein reiches Kulturerbe zurückgegriffen wird, das in Form von Ritualen, Festen und Zeremonien zum geplanten Erlebnis für Touristen und Gäste aus dem Ausland werden soll.

Teil II meiner Arbeit untersucht das *National Theatre of Ghana (NT)*², das erst Ende Dezember 1992 eröffnet wurde. Das *NT* interessierte mich nicht nur als neuer Repräsentationsort nationaler Kultur, sondern auch wegen seines selbstgesteckten Ziels, bis zur Jahrtausendwende den Ansprüchen eines Theaters mit internationalen Standards zu genügen. Das *NT* bietet sich für eine exemplarische Fallstudie an: Denn noch nie zuvor stand eine so große Bühne mit moderner Infrastruktur zur Verfügung. Das Theatermanagement sieht sich mit der Herausforderung konfrontiert, Konzepte und Programme zu entwickeln, die einerseits einen nationalen Kulturauftrag erfüllen, andererseits profitorientiert sein müssen. Künstlerisches Profil und Marketingstrategien des Theaters spiegeln damit in ganz besonderer Weise sowohl Bemühungen um nationalkulturelle Identitätsbildung als auch die Auseinandersetzung mit der kulturpolitischen und marktwirtschaftlichen Realität der 90er Jahre wider. Die Wechselwirkungen und Widersprüche zwischen diesen Aspekten lassen sich am Beispiel des *NT* konkret nachvollziehen.

1 Laut einer Beilage der US-Times gibt es rund 35 Festivals jährlich in Ghana. Vgl. hierzu OWUSU-FIANKO 1998/1999:64.

2 Im Folgenden immer als *NT* abgekürzt.

1. METHODIK

Kultur in ihrem weitesten Sinne ist das, was Dich zum Fremden macht, wenn du von daheim fort bist. Sie umfaßt alle jene Überzeugungen und Erwartungen, wie Menschen zu sprechen und sich zu verhalten haben. Diese sind als Resultat sozialen Lernes eine Art zweite Natur für Dich geworden. (...) Einer fremden Gesellschaft direkt ausgesetzt zu sein, verursacht im allgemeinen ein störendes Gefühl von Desorientierung und Hilflosigkeit, das ‚Kulturschock‘ genannt wird.“

Philip K. Bock

1.1 Die Quellen

Der Kern der Primärquellen, die dieser Diplomarbeit zugrundeliegen, bilden insgesamt 19 Interviews, die ich während eines zweieinhalbwöchigen Aufenthalts in Accra durchgeführt habe. Die meisten meiner Gesprächspartner waren am *NT* tätig: im Management, in untergeordneten Abteilungen (wie z.B. Öffentlichkeitsarbeit, Bildungsprogramme) oder als künstlerische Leiter der Ensembles.³ Der Schwerpunkt der Interviews lag auf Fragen, die direkt das Theater betreffen. (Geschichte, Selbstverständnis, künstlerisches Profil, Marketingstrategien etc.). Soweit es die Zeit zuließ, fragte ich auch nach persönlichen Einschätzungen zur Rolle von Kultur und Kulturpolitik in Ghana.

Letzterem ging ich intensiver in Gesprächen nach, die ich an der *University of Ghana* in Accra/Legon mit Professoren unterschiedlicher Fachrichtungen geführt habe. Hier fokussierte ich meine Fragen auf die Rolle von Kultur als Faktor für die nationale Entwicklung und Integration sowie auf die Veränderungen kulturpolitischer Orientierungen von der Unabhängigkeit bis in die Gegenwart. Einige Interviewpartner, wie Professor George Hagan und Professor Kwabena Nketia, haben selbst an der Formulierung der nationalen Kulturpolitik Ghanas mitgewirkt. Letzterer war gemeinsam mit Professor Kofi Anyidoho Mitglied des ersten Aufsichtsrats des *NT*. Professor Kwame Gyekye beschäftigt sich intensiv mit der Frage afrikanischer Kultur und ihrer Entwicklung, speziell unter dem Aspekt des Verhältnisses Tradition und Moderne. Mit einem Geographen der *University of Cape Coast*, Nkunu Akyea, sprach ich über die Rolle von Kultur als *Unique Point of Selling* für den wachsenden Tourismusmarkt in Ghana. In der *National Commission on Culture (NCC)*, der ‚Schaltzentrale‘ ghanaischer Kulturpolitik, konnte ich einen Interviewtermin mit dem Generalsekretär Nana Brefo Boateng wahrnehmen.⁴

Außerhalb offizieller Institutionen besuchte ich einen der wenigen Galeristen in Accra und sprach mit einem Filmmacher und einem Angestellten des *Ghana Educational Servi-*

3 Organisatorisch war es leider nicht möglich, Angestellte aus allen bestehenden Abteilungen zu befragen, wie z.B. Mitglieder der Ensembles, Mitarbeiter des Finanz- und Rechnungswesens sowie der Technik. Besonders bedauerlich ist, daß auch der Direktor des *NT* nicht greifbar war, weil er sich zu diesem Zeitpunkt auf einer Dienstreise befand.

4 Weitere Interviews konnten hier nicht geführt werden, so daß mir über die ‚offizielle‘ Seite ghanaischer Kulturpolitik nur relativ wenige Daten zur Verfügung stehen. Aus diesem Grunde analysiere ich die *NCC* vorwiegend anhand anderer Primär- und Sekundärquellen und Literatur (die allerdings auch nur sehr spärlich zur Verfügung standen).

zes, der an einer Bildungsreform mitwirkt.⁵ Zahlreiche informelle Gespräche ergaben sich im Rahmen meines insgesamt dreimonatigen Aufenthalts im Sommer 1998.

Die Interviews folgten einem Leitfaden mit einem Katalog von Standardfragen. Dennoch hatten meine Gesprächspartner Raum, frei zu erzählen, und auch ich ergänzte je nach Gesprächsverlauf das Interview um weitere Aspekte. Alle Interviews fanden in englischer Sprache statt, wurden auf Band aufgezeichnet, von mir verschriftlicht und anschließend ausgewertet.

Weiterhin verwendete ich für meine Arbeit Quellen aus Ghana selbst (schriftliche Dokumente von Institutionen, wissenschaftliche Artikeln und Bücher), andere thematisch relevante Fallstudien, Standardwerke über Nationenbildung und Entwicklung einer nationaler Identität in postkolonialen Gesellschaften sowie die Rolle von Kultur und Kulturpolitik in diesem Prozeß.⁶

1.2 Forschen: Mut zur Lücke

Für meine Recherchen in Accra standen mir zweieinhalb Wochen zur Verfügung. Ich muß einräumen, daß ich bei der Bearbeitung und Analyse der erhobenen Daten vielfach auf Lücken stieß, die aufgrund der von Berlin aus bestehenden räumlichen Distanz zu meinem Forschungsfeld im Nachhinein nur teilweise zu schließen waren. Mitunter half mir aber, daß Ghana kein unbekanntes Forschungsfeld für mich war: Im Rahmen meines Ethnologiestudiums führte ich 1989 eine halbjährige Feldforschung durch, die mich in den Nordwesten Ghanas und in das Gehöft einer fast 40köpfigen Großfamilie der Dagara brachte, die von Subsistenzwirtschaft lebte, deren Familienäste sich zudem migrationsbedingt über alle Regionen des Landes verzweigten. 1993 folgte eine Journalistenreise. 1997 und 1998 arbeitete ich als Projektassistentin für Jürg von Ins, eines schweizer Professor für Ethnologie, in Cape Coast, Hauptstadt der Central Region. Dort führte er mit Studenten der FU Berlin ein Forschungsprojekt zu dem Thema *Traditionelle Heiler* durch. Im Anschluß an diese Aufgabe, ging ich meinen eigenen Recherchen für die vorliegende Diplomarbeit in Accra nach.

5 Die Liste aller Interviewpartner findet sich im Anhang. Quellenangaben zu Interviews sind wie folgt gekennzeichnet: (NAME Jahr I:Seitenzahl [der ausgedruckten Transkriptionen]). Darüber hinaus werden Interviewzitate im Text eingerückt.

6 Eine Archiv- und Literaturrecherche vor Ort war in dem begrenzten Zeitrahmen nicht möglich. Deshalb konnte ich meine Quellen nicht mit einer Medienanalyse zum Thema Kulturpolitik anreichern.

Das bedeutet, daß ich in sehr unterschiedlichen Regionen und Zusammenhängen in Ghanas gelebt und gearbeitet habe. In meine Ausführungen fließt somit ein ‚stilles‘ Wissen ein⁷, das dabei half, Gesehenes, Gehörtes und in Berlin Gelesenes zu deuten, einzuordnen und zu interpretieren, auch wenn dies nicht immer explizit zum Ausdruck kommen kann.⁸

Zwei ghanaische Sprichwörter weisen auf zwei Kerngedanken hin, die meine Forschung und die Abfassung meiner schriftlichen Arbeit begleitet und beeinflußt haben.

Das erste Sprichwort lautet: „*Der Fremde sieht nur, was er kennt.*“ Dieser Satz verweist auf ‚Stolpersteine‘, die man berücksichtigen muß, wenn man in der Fremde forscht. Nach vier Semestern *Kultur- und Medienmanagement* habe ich einen Überblick gewonnen über kulturtheoretische Ansätze, über Kulturpolitik, verschiedene Kulturinstitutionen und über das ‚ABC‘ des Kulturmanagements. Inhaltlich orientierten wir uns während des Studiums hauptsächlich an den Verhältnissen in der Bundesrepublik (mit Akzent auf Berlin), in Europa und den USA. Mit diesem Wissenshintergrund versuchte ich vor Ort meine Fragestellungen zu formulieren und die ghanaischen Verhältnisse zu interpretieren. Dies führte zunächst dazu, daß ich vieles entweder als Schwarzweißkontrast zu bundesrepublikanischen Verhältnissen begriff, d.h. mich zu sehr von offensichtlichen Unterschieden leiten ließ, Sachverhalte mißdeutete oder nach vordergründigen Erklärungen und durchschaubaren Strukturen fahndete, die mir vertraut erschienen. Der begrenzte Zeitrahmen für die Forschung ließ es nur zum Teil zu, die schon in Accra bewußt wahrgenommenen Fehleinschätzungen oder Wissenslücken ad hoc zu korrigieren, neue Fäden aufzunehmen oder weiterführende Interviews zu machen. In diesem Zusammenhang war es wichtig zu erkennen, daß die eigene Sozialisation (Erzie-

7 Vor allem, was Umgangsformen, Alltagsbewältigung, Wert- und Glaubensvorstellungen, Lebensperspektiven und im weitesten Sinne gelebte Kultur in Form von Festen, Ritualen, mündlich überlieferter Tradition und Freizeit in eher ländlichen Gebieten angeht. Weniger betraf dies Fragen über Geschichte, Politik etc., da diese gerade in der Alltagswelt nicht Gebildeter kaum explizit formuliert oder diskutiert werden, sondern sich eher den unzufriedenen Äußerungen über die eigenen Lebensbedingungen oder Wünschen für eine bessere Zukunft entnehmen lassen. Da mich Fragen zur Kulturpolitik beschäftigten, fiel mir auf, daß diese – auch unter intellektuellen Freunden – niemals Thema war, selten auch in den Medien.

8 Es gibt zahlreiche Werke zu dem Thema Objektivität und Subjektivität in der Feldforschung, die die Rolle der Subjektivität für Forschungsergebnisse betonen und verneinen, daß einer Forschung nur objektive Tatsachen und Ergebnisse zugrunde liegen können. Vgl. hierzu DEVEREUX 1973; FISCHER 1980; GEERTZ 1973a und 1983; GREVERUS 1978; HOPF/WEINGARTEN 1979; JEGGLE 1982 und 1984; NIEHAUS 1991. Zum Thema Qualitative Sozialforschung in fremden Kontexten vgl. BURGESS 1982; LENTZ 1992; SPRADLEY 1979 und 1980.

hung, Bildung, Lebenserfahrung etc.) nicht alles dafür bereithält, ghanaische Verhältnisse zu verstehen und zu durchschauen – es ist stets notwendig, sich seiner Voreingenommenheit bewußt zu sein. Forschen bedeutet in diesem Sinne, sich einer spannenden, lehrreichen Herausforderung zu stellen.

Das zweite Sprichwort lautet: „*Der Fremde soll nicht wissen, wo die Suppenkelle hängt.*“ Diesen Satz legte mir mein ghanaischer Vater⁹ während meiner ethnologischen Feldforschung 1989 ans Herz. Damit wollte er mir zweierlei vermitteln: Einerseits, daß man wohl bereit sei, mich in meiner Forschung zu unterstützen und mir bereitwillig Auskunft zu geben, andererseits, daß man mich warnen müsse, zuviel Neugier an den Tag zu legen. Kurzum: Mir sollte klar sein, daß meine Gastgeber die Entscheidung darüber hatten, was sie mir preisgeben und was sie mir verschweigen wollten.

Dieses Sprichwort erlangte 1998 erneut an Bedeutung. Fast alle Beteiligten, die ich um ein Gespräch gebeten hatte, entsprachen dieser Bitte auch und gaben mir als einer völlig Unbekannten damit einen erheblichen Vertrauensvorschuß. Dennoch war es im Falle der Gespräche am *NT* offensichtlich, daß mir Informationen nur bis zu einer bestimmten Grenze zugänglich gemacht wurden: Bestimmte Fragen wurden – je nach Thema – unwillig, oberflächlich oder gar nicht beantwortet, einige Unterlagen nicht zur Verfügung gestellt usw. Der Grund hierfür liegt zum einen in der allzu kurzen Forschungszeit, die nicht den Raum ließ, gegenseitiges Vertrauen aufzubauen. „Was macht sie mit den Informationen?“, mögen sich viele Mitarbeiter des *NT* und der höchsten kulturpolitischen Instanz, der *National Commission on Culture (NCC)*, gefragt haben. Zum anderen hatte ich – unwissentlich – mit meiner Neugier an Konflikten zwischen unterschiedlichen Interessengruppen gerührt.¹⁰ Forschen und Auswerten heißt in diesem Zusammenhang also auch: zwischen den Zeilen lesen.

1.3 Stadt – Land: Zwei Paar Schuhe?

Kulturpolitik in Ghana definiert sich in seinen Leitlinien und Zielen in einem nationalen Rahmen, der das ganze ghanaische Volk, alle zehn Regionen und 110 Distrikte – bis zum letzten Dorf – umfaßt. Diese Arbeit und die ihr zugrundeliegenden Primär- und Sekundärquellen nehmen jedoch eine städtische Perspektive ein. Lebenspraxis und All-

9 Ich wurde in meiner Gastfamilie für die Zeit meines Aufenthaltes als Tochter betrachtet. Vgl. MÖRATH 1992:9ff.

10 Diese werden ausführlich in Teil II behandelt.

tag in einem urbanen Kontext unterscheiden sich in vielfältiger Weise von den Lebenswelten und der Realität auf dem Land (Freizeitangebote, Bildungsgrad, Arbeitsmarkt, Einkommens- und Familienstrukturen etc.). Kultur – wie sie im Alltag gelebt wird – und Kunst haben auf dem Land eine andere Relevanz. Dazu kommt, daß Kulturwandel sich in heutigen Gesellschaften vor allem in urbanen Zentren äußert. So steht Kulturpolitik nicht nur im Spannungsfeld von Tradition und Moderne, sondern auch im Spannungsfeld zwischen Stadt und Land.

Daß fast 70 % der ghanaischen Bevölkerung auf dem Land, in ruralen Strukturen leben¹¹, darf bei der Lektüre der vorliegenden Arbeit nicht vergessen werden. Die Beantwortung der Frage, ob und wie sich Ziele, Visionen und Ausgestaltung einer nationalen Kulturpolitik in einem Dorf oder in einer Distrikthauptstadt mit urbanem Charakter auswirken, wäre ein ganz eigenes Forschungsprojekt, das in diesem Rahmen nicht zu leisten war.

11 Hier sei noch anzumerken, daß es jedoch kaum eine Familie gibt, die nicht mindestens ein Mitglied aufweist, das entweder saisonal oder dauerhaft in städtische Zentren migriert und seine Erfahrungen einschließlich städtischer Kulturelemente am Heimatort weitergibt. Ein anderer Aspekt hierbei ist die Kulturdiffusion über Medien, insbesondere über das Radio.

**2. DER MEILENSTEIN:
GHANAS UNABHÄNGIGKEIT**

At long last the battle has ended! Ghana is free forever.

Kwame Nkrumah

2.1 Kulturelles und politisches Erwachen

Im 15. Jahrhundert etablierte sich Portugal als erste europäische Macht an der Küste Westafrikas. Noch immer kann man in Elmina ihre im Jahre 1482 erbaute Festung besichtigen. Dieses *Castle of San Jorge da Mina* ist eines von rund 40 steinernen, konservierten Erbstücken – Burgen, Festungen und Handelsstützpunkte – entlang der ghanaischen Küste, die von dem Beginn der Kolonisierung zeugen, die 475 Jahre, fast ein halbes Jahrtausend, andauern sollte. Es sind größtenteils Orte, von denen aus – bis zur Abschaffung des Sklavenhandels in den 1860ern – über eine halbe Million Menschen vom afrikanischen Kontinent aus als Arbeitskräfte für die Plantagen der ‚Neuen Welt‘ nach Amerika und Lateinamerika verschifft wurde: entwurzelt und zur menschlichen Gebrauchsware erniedrigt.¹² Goldküste taufte die fremden Machthaber dieses Land des schnellen Reichtums durch lukrativen Handel mit Menschen, Gewürzen, Elfenbein und Edelmetallen. Es dauerte noch anderthalb Jahrhunderte, bis andere europäische Kolonialmächte den Portugiesen ihren Rang streitig machten. 1637 wurde Portugal von Holland verdrängt. Bald kamen Dänen, Schweden, Briten, Franzosen und die Preußen. Die Briten gingen als Sieger aus dem Wettkampf um die Goldküste hervor, aber erst, nachdem sie 1874 das mächtige Königreich der Ashante, die das Landesinnere kontrollierten und erbitterten Widerstand leisteten, besiegt hatten.¹³ Aus dem fragmentierten Territorium – der Küstenregion, den nördlichen Regionen und dem von den Ashante besiedelten Land – wurde eine britische Kronkolonie; aus Kumasi, dem Zentrum der Ashante, die erste Hauptstadt der Goldküste, die die Briten jedoch 1877 nach Accra verlegten.

Fast 80 Jahre später, nach dem 2. Weltkrieg, begann der Zerfall der Kolonialreiche: Ab den 40er und 50er Jahren formierten sich in vielen kolonialen Territorien Widerstandsbewegungen, die für die Unabhängigkeit ihrer Länder kämpften.

12 Dem transatlantischen Sklavenhandel fielen schätzungsweise über sechs Millionen Afrikaner zum Opfer (vgl. MORTIMER 1994:Online im Internet).

13 Die Briten bekämpften sich nicht nur mit anderen europäischen Kolonialmächten: Zwischen 1500 und 1800 war die Goldküste geprägt von aufkommenden ethnischen Staatenbildungen und Kriegen. Das Ashante-Reich in der heutigen Central-Region konsolidierte sich zwischen 1697 und 1745. Mit einem mächtigen König an der Spitze, dem Ashantehene, versuchten die Ashante, die Briten in diversen Kriegen zu besiegen. Ein letztes Aufbäumen 1896 führte zur Entmachtung des Ashantehene und zu seiner Deportation auf die Seychellen. Vgl. hierzu: LYSTAD 1958; KI-ZERBO 1992:283-289 u. 484ff.; WILKS 1975.

Auf einer Konferenz im indonesischen Baodeng 1955 trafen sich Vertreter aus 25 Ländern, die eine Befreiung von Fremdherrschaft und das Recht, ihr Schicksal in eigener Verantwortung zu lenken, einklagten.

„Man, whether he be black, brown or yellow, intends to re-assert himself. This can only be attained by throwing off the servitude which has paralysed him until now. He is more than ever convinced that he can and must assert himself with dignity, that his past teaches him that no country has a monopoly over intelligence.“ (SYLLA, zit. in: N'DIAYE 1981:4)

Diese Aussage läßt ahnen, daß ein kulturelles und politisches Erwachen in der Luft lag: Es kam ein langwieriger Prozeß von über 30 Jahren der Dekolonisierung auf dem gesamten afrikanischen Kontinent in Gang. Zwischen 1947 und 1970 traten mehr als 50 Territorien als Nationalstaaten in die politische Weltordnung ein. Auch wenn deren Beziehungen mehr durch Unterschiede als durch Gemeinsamkeiten geprägt waren, so hatten sie doch alle die koloniale Herrschaft durchlebt. Ob Afrika, Asien, Lateinamerika oder die Karibik: Ihre spätere nationale Politik wurde maßgeblich durch die Kolonialherrschaft determiniert, die gravierenden, zum Teil verheerenden Auswirkungen des europäischen Kolonialismus müssen als Grundkonstante und Motor für postkoloniale Reflexionen betrachtet werden (vgl. BECHERER 1998:21).

Im Falle Ghanas formierte sich schon 1947 mit der *United Gold Coast Convention (UGCC)* die erste nationalistische Bewegung, die ein „self-government in the shortest possible time“ forderte. Es waren Gebildete und Intellektuelle, die der britischen Regierung vorwarfen, daß sie weder für Arbeitslosigkeit und Inflation noch für die wachsenden sozialen Probleme Lösungsmöglichkeiten entwerfe. Aber die Mitglieder dieser Bewegung waren keine überzeugende revolutionäre Kraft, konstatiert MORTIMER. Er begründet dies mit ihrer allzu britischen Art und Weise, die Dinge anzugehen:

„This probably was a result of their training in the British way of doing things (...), a gentlemanly manner.“ (MORTIMER 1994:Online im Internet)

Diese ‚britische Zurückhaltung‘ rief den jungen Kwameh Nkrumah auf den Plan, der 1949 die *Convention People's Party (CPP)* gründete und „self-government right now“ einforderte. Nkrumah, ausgebildet in katholischen Missionsschulen, studierte in Pennsylvania und in London, wo er sich in der *West African Students' Union* und im *Pan-African Congress* engagierte und mit vielen späteren Unabhängigkeitsaktivisten zusammentraf. Er

brachte mit der *CPP* die politisierte Masse – Arbeiter, Marktfrauen, Lehrer, Bauern und vor allem die Jugend – hinter sich, die sich von der anglophilen Elite der *UGCC* nicht vertreten fühlte. 1952 wurde Nkrumah zum Premierminister der Goldküste ernannt, 1954 fanden Wahlen zu einer neuen verfassungsgebenden Versammlung statt. Nur Verteidigungs- und Außenpolitik blieben unter der Regie des noch amtierenden britischen Gouverneurs.

Ghana wurde als erstes Land im subsaharischen Afrika 1957 formal unabhängig und unter der Führung des charismatischen Kwame Nkrumahs zum jüngsten Nationalstaat Westafrikas. (Vgl. KI-ZERBO 1992:516-539 u. MORTIMER 1994:Online im Internet)¹⁴

Die lang ersehnte Unabhängigkeit schuf vorerst ein Vakuum. Denn jahrzehntelang hatten die Briten die Ausgestaltung des politischen, ökonomischen und sozialen Lebens diktiert und kaum einen Bereich von der kolonialen Dominanz verschont.¹⁵ Die Folge: Indigene Traditionen, Bräuche und Institutionen wurden verdrängt, verändert, assimiliert oder abgeschafft. Autoritäten auf lokaler und regionaler Ebene waren mit beschränkten Machtbefugnissen ausgestattet, handelten aber als Repräsentanten und als Instrument britischer Interessen und nicht direkt zum Wohle ihrer Gruppe. Dies erleichterte die Verwaltung und Kontrolle des Kolonialgebiets, und lokale Gesellschaftsstrukturen wandelten sich zunehmend im Sinne westlicher Ideen und Wertvorstellungen. Die Machthaber und Aktivisten der ersten Stunde sahen sich nun mit der Herausforderung konfrontiert, zum einen formale Strukturen und Institutionen neu aufzubauen, zum anderen dem Staat Einigkeit und Konsistenz zu verleihen. Denn nur eine ghanaische Nationalhymne und eine Flagge reichten nicht aus, um die Erblasten der jahrzehntelangen Unterdrückung abzuschütteln und die Herausbildung einer nationalen Identität in der Bevölkerung zu ermöglichen.

Denn was bedeutete der Kolonialismus, der mit der Errichtung der ersten portugiesischen Festung begann und 475 Jahre später, am 6. März 1957, formal wieder in eine Unabhängigkeit endete? Diese Frage läßt sich nicht allein auf ökonomische Zusammenhänge reduzieren.¹⁶ Mit der hemmungslosen Ausbeutung natürlicher Ressourcen

14 Erst 1960 wurde die Republik Ghana ausgerufen und Nkrumah zum Präsidenten gewählt. Dieser erklärte 1964 Ghana zu einem Einparteienstaat.

15 Zwar gab es seit 1900 die ersten afrikanischen Vertreter im *Legislative Council*, der neben einem *Executive Council* eingerichtet worden war, aber die Macht lag uneingeschränkt auf britischer Seite.

16 Die Briten entwickelten für ihre wirtschaftlichen Aspirationen die nötige Infrastruktur im Süden (Ausbau von Bahn- und Straßennetzen, Häfen und Plantagen sowie Minen etc.), und wo es für sie sinnvoll war, auch im Landesinneren. Die nördlichen Territorien wur-

und menschlicher Arbeitskraft ging auch die Verleugnung einer unabhängigen, eigenständigen afrikanischen Geschichte und Kultur einher. Traditionen wurden ignoriert, den Afrikanern wurde jegliches Selbstwertgefühl abgesprochen.¹⁷ Sie wurden als Barbaren abgestempelt – höchstens auf einer Vorstufe der Zivilisation stehend – und dazu gezwungen, ihre Kultur aufzugeben, die Fremden zu imitieren. Afrika sollte sich nach europäischem Vorbild weiterentwickeln:

„The British efforts were essentially assimilationist, (...) and a genuine effort to remake indigenous societies in the image of what was regarded without question in Europe as the most advanced civilization the world had yet achieved.“ (JULY 1987:9)

Unterstützt wurde diese Assimilierung vor allem durch ein auf westliche Inhalte ausgerichtetes Bildungssystem. Ein Zitat des ersten ghanaischen Präsidenten zeugt eindrücklich davon, wie wenig Spiel- und Freiraum den Afrikanern blieb, sich auf ihre eigenen Lebens- und Wertvorstellungen zu besinnen. Durch das übergestülpte Bildungssystem entfremdeten sie sich zunehmend von ihrer eigenen Kultur:

„We were denied the knowledge of our African past and informed that we had no present. What future could there be for us? We were taught to regard our culture and traditions as barbarous and primitive. Our text-books were English text-books, telling us about English history, English geography, English ways of living, English customs, English ideas, English weather (...).“ (NKRUMAH 1963a:49)

Eine weitere Folge dieser westlich geprägten Sozialisation war, daß die Kluft zwischen einer städtischen afrikanischen Bildungselite und der ländlichen Bevölkerung immer größer wurde.

Dennoch waren es Mitglieder einer kleinen schwarzen städtischen Elite, die die Weichen stellten für die Unabhängigkeit. Zum einen wuchs ihre Unzufriedenheit, weil sie trotz ihres Bildungsniveaus keinen Zugang zu adäquaten Tätigkeiten erhielten und innerhalb der politischen Machtstrukturen keine Aufstiegsmöglichkeiten in Aussicht ge-

den vernachlässigt. Die ungleiche Entwicklung des Landes, die Disparitäten zwischen Norden und Süden, sind eine noch heute spürbare Folge der britischen Kolonisierung.

17 In *Schwarze Haut, weiße Maske* (1985) und *Die Verdammten dieser Erde* (1966) hat sich Frantz FANON intensiv mit den psychologischen Auswirkungen der Kolonisierung auseinandergesetzt. Auch N'DIAYE (1981:4) geht hierauf ein: „(...) the colonial policy, baptized ‚assimilation‘, was in the long run more dangerous than economic exploitation and political alienation. The danger was that Africa would lose its soul, the very principle of its existence.“

stellt bekamen. Zum anderen strebten sie eine kulturelle und politische Unabhängigkeit an, die den afrikanischen Kulturen einen gleichwertigen Platz in der Welt einräumen sollte. Sie waren Mittler zwischen zwei Welten, die ihre Bildung im Westen – in Paris, London oder in den USA – erhielten und dennoch ihre Wurzeln in Afrika hatten.

„There was an implicit concession that aspects of European culture were essential in the development of a modern Africa. Next, there was the unequivocal assertion of the importance of African culture, and black culture more generally, to a healthy world civilization.“ (JULY 1987:44)

Nicht erst mit der Unabhängigkeit wurden solche Forderungen laut. Schon ab den 20er Jahren gab es an der Goldküste wichtige Kulturakteure, die Ideen und Visionen entwickelten und umsetzten. Visionen, die das Ziel hatten, afrikanische Kultur wiederzubeleben und ihr einen Platz in der eigenen Gesellschaft zuzuweisen. Es waren Musiker, Bildhauer, Theatermacher, Tänzer, Literaten und Intellektuelle, die trotz erheblichen Widerstands – nicht nur seitens der Kolonialbeamten und Missionen, sondern auch aus den Reihen einer schwarzen anglophilen Elite – begannen, afrikanische Kultur zu erforschen, neu zu erlernen und weiter zu entwickeln.¹⁸ Dabei wurde schon damals offensichtlich, daß es diesen Pionieren nicht nur darum ging, Traditionen bloß wiederzuerinnern und unverändert in die Gegenwart zu transportieren:

„What was coming into being [gemeint sind künstlerische Ausdrucksformen in allen Genres; V.M.] was not only something old in new form but something that reached out beyond the limits of parochial custom to forms that could be appreciated on a national scale.“ (ebd.:90)

Es ging also um eine Fusion von Tradition und Moderne, von Neuem und Altem, deren Ergebnisse nicht nur lokal und regional Bestand haben, sondern für die gesamte Bevölkerung Ghanas kulturelle Identität stiften sollte. Eine Herausforderung, die – wie noch untersucht wird – bis heute nichts von ihrer Aktualität eingebüßt hat.

18 JULY vollzieht in seinem Buch *An African Voice* (1987) exemplarisch die Biographien wichtiger Künstlerpersönlichkeiten nach, die mit ihren kreativen und politischen Engagement ab Anfang der 20er Jahre die kolonialen Fesseln sprengen wollten, die ihre eigene Kultur so degradierten. Zum Beispiel versuchte der Komponist und Priester Ephraim Amu das Trommelspiel in den Gottesdienst einzuführen und westliche Kleidung gegen traditionelle einzutauschen; der Bildhauer Oku Ampofo gründete die bekannte Künstlergruppe *Akwapim Six* und die erste Kunstschule. Siehe auch BECHERER 1998:24ff.

Robert W. JULY stellt in seiner Rekapitulation der Ereignisse vor der Unabhängigkeit fest, daß der Wunsch nach freiem kulturellen Ausdruck der politischen Umsetzung vorausging. Kulturelle Errungenschaften wurden im Zuge der Unabhängigkeit und Dekolonisierung politisch instrumentalisiert:

„When political nationalism burst forth after the Second World War, Nkrumah and other leaders were quick to employ aesthetic and artistic achievements for political advantage. And by the time Ghana’s cultural renaissance was in full flower, lending support to the independence so eagerly sought.“ (ebd.:41)

Mit der Unabhängigkeit begann schließlich die Suche nach dem richtigen Weg für die Entwicklung eines befreiten Afrika. Die afrikanische Kultur, das afrikanische ‚Ich‘ wiederzuentdecken und nutzbar zu machen, wurde eine zentrale ideologische Komponente, ein treibender Faktor in der Konstituierung und Entwicklung der jungen Staaten sowie für die Mobilisierung politischer Kräfte. Als erster unabhängiger Staat sollte Ghana eine Vorreiterrolle für den afrikanischen Kontinent übernehmen, denn noch war die ehemalige Goldküste eine der wenigen unabhängigen Inseln in Afrika.

Heute stellt sich in vielerlei Hinsicht die Frage, warum die jungen unabhängigen Staaten sich als Nation nach westlich geprägtem Vorbild konstituierten. Darauf soll in einem kurzen Exkurs eingegangen werden.

2.1.1 Exkurs: Das Konzept der Nation

Das Konzept der Nation als westliche ‚Erfindung‘ hat eine breite und kontroverse Diskussion in allen Wissenschaften erlebt. (Vgl. zum Beispiel ANDERSON 1983; BECHERER 1998; GELLNER 1991; LÖFGREN 1993; SCHRAMM 1997; SMITH 1986, 1991 und 1992)

Orvar LÖFGREN sieht in der Entscheidung der neuen unabhängigen Staaten, dem europäischen Modell der Nation nachzueifern, eine Niederlage:

„The process in which national projects are made transnational, and recycled or remade in different settings and at different times is still with us, as new nations continue to be born within the same basic european nineteenth-century paradigm. It is thus an irony that the liberating force of nationalism in developing countries can be seen in a way as the ultimate victory of colonial hegemony, as the nation-building is often carried out along truly Western lines.“ (LÖFGREN 1993:9)

James S. COLEMAN geht in seinen Ausführungen von verschiedenen Ebenen des Nationalismus aus, der in Europa und Afrika unterschiedlich begründet war. Daraus ergaben sich abweichende Entwicklungen und Ausdifferenzierungen des Nationen-Konzeptes:

„In contrast to nineteenth century Europe, where the basic aim of nationalism was to fit people who shared the same culture and language into a nation state, the fundamental yearning of African nationalism has been to weld peoples speaking different languages and having different cultures into one nation state.“ (COLEMAN 1975:9)

Die Wahl des vormals kolonialen Territoriums als nationalstaatliches Territorium sei eine praktische Notwendigkeit gewesen, „to seek independence within the existing power unit which made the territory the focus, rather than any subterritorial ethnic group or supraterritorial entity“ (ebd.:14). Damit sollte eine Parzellierung verhindert werden.

Katharina SCHRAMM (1997:17f.) kommt in ihrer Analyse der Entwicklung Ghanas nach der Unabhängigkeit zu dem Schluß, daß das Land sein koloniales Joch nur abschütteln konnte, indem es sich den gegebenen historischen Rahmenbedingungen nach dem 2. Weltkrieg unterwarf. Damals hieß dies, sich als Nationalstaat europäischen Musters zu organisieren. SCHRAMM bezweifelt aber, daß diese Festlegung in der ersten Stunde der Unabhängigkeit eine eigenständige Entwicklung von vornherein ausschloß, und es eine Dekolonisation deshalb gar nicht geben konnte.

Diese Ansicht teilt auch Svenja BECHERER (1998:22): Sie stellt sich gegen ein evolutionäres Konzept, das den „langen Weg europäischer Nationen“ betont und Afrika nur als ‚Nachahmer‘ vorherbestimmter Entwicklungsstufen und –prozesse darstellt. Sie räumt ein, daß zwar das politische ‚Gefäß‘ – die Nation – übernommen worden sei, meint aber, daß sich innerhalb Ghanas eine kulturelle Eigenständigkeit entwickelt habe, die sich deutlich von westlichen Vorbildern abhebe: Der nach europäischem Muster geschaffenen Nation sei vehement – mittels Kultur – ein antikolonialer Nationalismus gegenübergestellt worden.

„Widerstand und kulturelle Reaffirmierung gingen miteinander einher. Dieser Zusammenhang war jedoch nicht nur für die unmittelbare Befreiung vom Kolonialismus von Bedeutung, sondern der politische Charakter von Kultur blieb für die selbständigen Nationen bestehen.“ (SCHRAMM 1998:19)

Die kulturellen Unterschiede zu Europa, die kulturelle Eigenständigkeit afrikanischer Traditionen wurden politisch instrumentalisiert, um sich von den Kolonisatoren abzugrenzen. Die eigene Kultur wurde zu einem integralen Bestandteil einer eigenständigen, von Europa unabhängigen Nationenbildung. Es galt zwar, den Anforderungen einer international anerkannten, modernen Nation zu entsprechen, ohne jedoch seine kulturellen Wurzeln zu vergessen und seine Geschichte zu ignorieren. Alioune DIOP, senegalesischer Schriftsteller, betonte 1958 auf dem *First Congress for Black Writers* die der Kultur immanente politische Kraft. Er forderte:

„In short, make our culture a force of liberation and solidarity as well as the echo of our intimate personality.“ (DIOP, zit. in: N'DIAYE 1981:5)

Indigene und traditionelle Institutionen und Organisationen sollten die Basis für die Entfaltung Ghanas bilden. Dennoch wurden westliche ‚Kulturimporte‘ nicht uneingeschränkt verdammt:

„It did not mean a turning away from the West, its establishments and tenets already deeply embedded in African life nor (...) an unreflective romantic appeal to an African past. Rather it meant a search for modernized versions of traditional culture that might be married to those imports from the West that were seen to be relevant and beneficial to African life.“ (JULY 1987:x [Vorwort])

Diese Suche nach einer Verknüpfung von traditionellen und indigenen Werten mit modernen westlichen Einflüssen sollte in jeder Hinsicht der politischen, ökonomischen und kulturellen Entwicklung Ghanas dienlich sein.¹⁹ Victor C. UCHENDU (1977:74) beschreibt deshalb den historischen Wendepunkt der Unabhängigkeit nicht nur als *Resultat* eines Wandlungsprozesses eines transitorischen Wandels, sondern auch als „enormous challenge of choice“ für den jungen Staat Ghana. Die Weichen konnten und mußten neu gestellt werden. Von Anfang an kam deshalb der kulturellen Entwick-

19 Die Begriffe *Tradition* und *Moderne*, lange Zeit und auch heute oftmals noch als einander ausschließendes Gegensatzpaar verstanden, sind seit einiger Zeit Gegenstand eines internationalen Diskurses. Dabei besteht die Schwierigkeit, *Moderne* für Afrika zu definieren, ohne sie ausschließlich als ein Erbe westlicher Errungenschaften seit der Aufklärung zu verstehen. Ich betrachte im Zusammenhang dieser Arbeit *Tradition* und *Moderne* als parallel bestehende und in einer wechselseitigen Beziehung zueinander stehende Phänomene. Auf keinen Fall stelle ich indigene Traditionen Afrikas einer westlichen Moderne gegenüber, Tradition an sich ist nichts Starres, sondern ein sich entwickelndes Phänomen.

lung innerhalb der allgemeinen eine wichtige Dimension zu. Die Rolle von Kultur im Prozeß der Dekolonisierung und Nationenbildung wird den ersten Teil dieser Arbeit wie ein roter Faden begleiten. Wie konnte Kultur nutzbar gemacht werden?

2.2 Dekolonisierung und Nationenbildung: „a challenge of choice“

„At long last the battle has ended (...). And thus Ghana, your beloved country is free for ever (...). I make it quite clear that from now on, today, we must change our attitudes and our minds. We must realise (...), we are no more a colonial but free and independent people. But also (...) that entails hard work.“ (Auszug aus der Unabhängigkeitserklärung von KWAME NKRUMAH von der Nacht des 5. auf den 6. März 1957)

Die meisten Aktivisten der ersten Stunde – wie Nkrumah selbst – waren junge Akademiker, deren Haltung durchaus von westlicher Erziehung und Weiterbildung geprägt war. Aber, so JULY (1987:12), „(...) their taproots were securely fixed in Africa, their criticals or artistic faculties sensitive to indigenous custom.“

Die Kernfragen und –ziele, die Nkrumah und seine Mitstreiter formuliert haben, um die Dekolonisierung und die Unabhängigkeit Ghanas einzuläuten sowie den Nationenbildungsprozeß zu unterstützen, können folgendermaßen zusammengefaßt werden:

- „*We must look at ourselves*“: Ghana (und Afrika) mußte sich die durch die Kolonisierung verlorene Geschichte wieder aneignen, um einen neuen Ausgangspunkt für die Gegenwart und die Zukunft zu finden.
- „*We must seek new forms of identification*“: Es mußten nationale Symbole und Kulturerelemente geschaffen werden, die für die ganze Bevölkerung identitätsstiftend waren, d.h. es ging um die Konstruktion und Rekonstruktion einer nationalen Kultur durch Rückgriff auf das Kulturerbe.
- „*To unite different and differing tribes in one entity – a nation*“: Lokale, regionale und ethnische Identität sollte zugunsten einer nationalen Identität überwunden werden.²⁰

20 Ghanas Bevölkerung setzte sich 1960 aus rund 100 linguistischen und ethnischen Gruppierungen zusammen. Auch wenn spätere Erhebungen nicht mehr die ethnische Zusammensetzung hervorhoben, hat sich an der Heterogenität bis heute nichts geändert. Interethnische Konflikte sind in Ghana im Vergleich zu anderen afrikanischen Ländern eher die Ausnahme. Dennoch kam es zum Beispiel 1994 zu kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen rivalisierenden Gruppen im Norden, die über 1000 Tote forderten und 150.000 Bewohner heimatlos werden ließen.

- „*To build bridges between tradition and modernity*“: An die eigene Kultur wiederanknüpfen und sie modernisieren, um den Weg für ein modernes Ghana zu ebnen. (Zitate aus N'DIAYE 1981)

In den nächsten beiden Kapiteln sollen vor allem die Konzepte kultureller und intellektueller Dekolonisierung als Basis für die Herausbildung einer gestärkten und von allen Ghanaern anerkannten Nation untersucht werden. Mein Hauptaugenmerk liegt dabei auf Nkrumahs Theorien, auf die zum Teil heute noch zurückgegriffen wird.

2.3 African Personality

Um den Zusammenhalt und das Gefühl nationaler Zugehörigkeit zu befördern, bedurfte es einer Ideologie, die es ermöglichte, den Nationalstaat als afrikanische Regierungsform zu etablieren, einer Ideologie, die kulturelle Bezüge herstellen und die zugleich den Fortschrittsgedanken transportieren sollte. Denn ohne eine moderne Wirtschaftsentwicklung und Verwaltungsstruktur konnte auch keine echte Autonomie erreicht werden (vgl. hierzu auch SCHRAMM 1997:19ff.; GEERTZ 1973b:221; BECHERER 1998:25ff.). Eine zentrale Rolle spielte dabei das von Nkrumah nach der Unabhängigkeit propagierte Konzept der *African Personality*.²¹ Hiermit sollten jedoch nicht einfach feststehende Eigenschaften einer afrikanischen Persönlichkeit definiert werden. Es war ein großer visionärer Entwurf für den Prozeß der Dekolonisierung und des Bewußtseins der Tatsache, daß Afrika sich intellektuell und kulturell vom Westen befreien mußte – auch, um internationale Anerkennung zu erlangen:

„The concept of African Personality (...) was meant to be at once liberating and creative, bringing into focus African alternatives to Western values and institutions that had been imposed upon the subject peoples by colonialism. It was important to combat the claim to universality of Western culture (...), to put forward an African alternative that would assert a valid African civilization, both at home and abroad.“ (JULY 1987:181)

Das Konzept *African Personality* sollte Ideen, Vorstellungen und Erfahrungen beinhalten, die allen afrikanischen Kulturen gemeinsam waren. Daraus sollte eine gesamtafri-

21 Um die Jahrhundertwende prägte schon einer der einflußreichsten und bedeutendsten westafrikanischen Gelehrten, E. W. BLYDEN, den Begriff der *personality*, der aber erst mit Nkrumah politisches Gewicht erlangte. Vgl. hierzu und zur Entwicklung ideologischer Konzepte der Unabhängigkeit: DIAGNE 1979.

kanische politische Bewegung entstehen, die die vormalig Kolonisierten auf ein Ziel hin verbindet. NKRUMAH'S Vision war eine starke afrikanische Einheit:

„(...) it is vital that we should nurture *our own culture* and history if we are to develop that African Personality which must provide the educational and intellectual foundations of our Pan African future.“ (NKRUMAH 1963a:49; *Hervorhebung V.M.*)

Kultur – *our own culture* – wurde mit dem Konzept der *African Personality* zu einem Instrument und aktiven Medium im Nationenbildungsprozeß²², um für die junge politische Nation auch identitätsstiftende Kulturelemente zu definieren. Diese sollten in ihrer Gesamtheit die Funktion haben, die Nation Ghana nach innen, für alle ihre Bürger, und nach außen, auf internationaler Ebene, sinnhaft zu repräsentieren. Die neue, noch zu definierende Nationalkultur sollte vor allem „als einigendes und verbindendes Element zwischen den unterschiedlichen Gruppen und Gemeinschaften des Landes lokalen und regionalen Autonomiebestrebungen entgegenwirken“ (BECHERER 1998:27). Aus der Vielfalt kultureller Praxis galt es Elemente herauszulösen und sie als Bausteine einer nationalen Kultur zusammenzufügen. LÖFGREN (1993:5ff.) bezeichnet dieses als die Herausbildung von *identity markers* – ideellen Werten und Eigenschaften, die sich historisch ableiten und politisch instrumentalisieren ließen.

Die neue staatliche und intellektuelle Elite wollte kulturelle Ressourcen des Landes wiedererschließen und in den neuen Bedeutungskontext der neuen Bedingungen einpassen. Traditionelle und populäre Kultur – Musik, Tanz und Kunst – standen im Mittelpunkt von Nkrumahs Interessen. Sein Ziel ging jedoch weit über eine Wiederbelebung und Weiterführung der Traditionen hinaus: Kreative Erneuerung und Entwicklung waren die Schlagworte der Zeit. Die nationale Kultur sollte nicht eine wilde Ansammlung von Kulturelementen aus den unterschiedlichen Regionen sein, sondern einen unverwechselbaren Charakter erhalten, der für *alle* Ghanaer Identifikationsmomente bot, zu dem *jeder* beitragen konnte. Professor Kwabena NKETIA, ein wichtiger Kulturakteur der ersten Stunde, resümiert in einem Interview die Ideen der Vergangenheit:

22 Zur Instrumentalisierung von Kultur schreibt UCHENDU (1977:70): „Postcolonial societies are transitional; they are making deliberate efforts to redefine their cultures. Cultural engineering, the deliberate political effort to channel behaviour toward maximising national objective, particularly national integration, demands the notion of culture as an interventionist agent.“ Vgl. hierzu auch BECHERER 1998:26f.

„The way to create a national cultural identity seemed to go back to the traditional culture and take from it whatever it is that gives this kind of identity. But it had problems. Traditional culture had diversity, it was ethnic-based and the concept of a nation meant that ethnic groups had to be part of the nation, so selecting things from tradition meant that we will be selecting things from ethnic groups. So you needed a philosophy which made the ethnic groups in part a composite of the national concept. So this was what led to the concept like the African Personality which meant that we had an abstract philosophy that justified anything African, also reflecting an African genius. And if you chose the kente cloth [gewebter Stoff, der aus der Volta-Region stammt; V.M.] as a national symbol it is a reflection of the African Personality and it will be accepted by all members, you know, all the ethnic groups of Ghana, because it is an African material.“ (NKETIA 1998 I:1)

Zwar wurden Traditionen revitalisiert und reaffirmiert, allerdings nur in selektiver Weise, dann, wenn sie als Leitbilder für den modernen Staat verwertet werden konnten. Normen und Werte, die Nkrumah befürwortete, waren zum Beispiel „ (...) our socialist conception of society (...), the efficiency and validity of our traditional statescraft (...), our highly developed code of morals (...).“ (NKRUMAH 1963b:6)²³

Zum Beispiel sah Nkrumah in der Tradition der *chieftancy* ein Hindernis, das einer fortschrittlichen nationalen Entwicklung entgegenstand. Er wollte sie „firmly cut at their roots“ wissen (NKRUMAH 1963a:83). Einerseits wurde kulturelle ethnische Identität unterstützt, andererseits wurden politische ethnische Organisationen verdammt und per Gesetz verboten. Zu groß waren Nkrumahs Befürchtungen, tribalistische Tendenzen könnten die nationalstaatliche Souveränität untergraben (vgl. hierzu SCHRAMM 1997:21ff.).²⁴ Trotz der teilweise stattgefundenen politischen Unterdrückung der Vielgestaltigkeit gesellschaftlicher Strukturen gab es doch auch den Versuch, zwischen eigenständigen lokalen bzw. regionalen und nationalen Interessen zu vermitteln und sie so auf eine Einheit hin zu orientieren. Das entsprechende Konzept lautete *Unity in Diversity* und betonte die der Vielfalt innewohnende Stärke. Nkrumah versuchte damit, die auf der politischen Ebene schwer herzustellende Homogenität vorerst auf ideeller und kultureller Ebene zu erreichen.

23 Abgesehen von dem Konzept der *African Personality*, sind die Begriffe *Panfricanism* und *African Socialism* aufs Engste mit NKRUMAH verknüpft. Er hat zu seinen Idealen und Erfahrungen diverse Schriften verfaßt. Unter anderem *Africa must Unite* (1963a), *The Autobiography of Kwame Nkrumah* (1957), *The African Genius* (1963b).

24 Darauf gehe ich im nächsten Kapitel ausführlicher ein.

2.4 Unity in Diversity

Das Problem, uneinheitliche, regional und lokal verankerte Gemeinschaften in eine Nation integrieren zu müssen, ist in den historisch gewachsenen vorkolonialen und kolonialen Strukturen begründet. Die von allen Kolonialmächten vorgenommenen willkürlichen Grenzziehungen zwischen Territorien rissen Volksgruppen auseinander²⁵ oder faßten sie künstlich zusammen. So wurden eine Vielzahl unterschiedlicher Ethnien – natürlich ohne Berücksichtigung ihrer unterschiedlichen Sprachen, Kulturen und politischen Strukturen – zuerst zusammengefaßt in eine britische Kolonie, später in eine Nation, die – wie schon beschrieben – die Grenzen des kolonialen Territoriums als neue Staatsgrenzen beibehielt. Mit der Unabhängigkeit waren unterschiedliche Gruppen in der Gesellschaft in Konkurrenz zueinander getreten. Sollte der Prozeß der Nationenbildung nicht gefährdet werden, mußte das sensible Gleichgewicht zwischen lokalen und regionalen Interessen erhalten und spaltende Kräfte neutralisiert werden. Zu letzteren zählten vor allem die von den Briten eingesetzten traditionellen Autoritäten, die *chiefs*, die nun um ihre Vormachtstellung bangen mußten.²⁶ Die *chiefs* sahen sich als legitime Nachfolger des Kolonialsystems, die neuen, größtenteils im Westen ausgebildeten Eliten mußten sich erst eine Position erkämpfen. Politisch stand ein Modernisierungsprozeß an, die Auflösung von Gruppierungen auf lokaler, regionaler und ethnischer Basis und die Bildung einer allgemeinen politischen ‚Masse‘, die nationalen Zielen verpflichtet war.²⁷

Im Gegensatz dazu verfolgte das Konzept *Unity in Diversity* nicht die ‚Auflösung‘ oder die Vereinheitlichung der *kulturellen* Vielfalt des Landes, sondern wollte lokale und regi-

25 Zum Beispiel leben die Dagara, einst eine nicht durch Staatsgrenzen getrennte Volksgruppe, heute in dem Länderdreieck Ghana (Nordwesten), Elfenbeinküste (Nordosten) und Burkina Faso (Südwesten); vgl. hierzu MÖRATH 1992:19.

26 Als *traditional authorities* werden die *chiefs* in Ghana seit der Kolonialzeit bezeichnet; ‚traditionell‘ verweist hier nicht auf eine vorkoloniale Institution, da vor allem im Norden Ghanas das Häuptlingstum früher unbekannt war. Somit wird die *chieftancy* vielerorten auch als eine *invented tradition* bezeichnet. Die *chiefs* wurden von der aufkommenden schwarzen städtischen Elite als Handlanger der Kolonialmacht angesehen, die nur ihre Pfründe sichern wollten. *Chieftancy* ist heute eine bedeutende nichtstaatliche und partiell autonome Institution in der ghanaischen Gesellschaft, die neben traditionellen gesellschaftlichen Funktionen (Rechtsprechung, Landdistribution etc.) gleichzeitig moderne politische Funktionen übernimmt. Vgl. hierzu LENTZ 1994:300 und BECHERER 1998:24f.

27 Vgl. hierzu BECHERER 1998:23ff. Die Autorin beschreibt die neuen Kräfteverhältnisse und die daraus resultierenden Spannungen. Kernkonflikt war, daß nur die neue gebildete Elite im Stande war, westlichen Standards zu entsprechen, die der übernommene Staatsapparat diktierte. Die traditionellen Eliten mit vorkolonialer, einheimischer Legitimationsbasis waren von vornherein benachteiligt. Vgl. auch GOETZE 1976:152.

onale Kulturcharakteristika wiederbelebt und erhalten wissen. Alle Regionen, alle Ethnien sollten als ‚Kulturgewicht‘ auf der nationalen Waagschale liegen und zu einer nationalen Einheit beitragen.²⁸ Ziel war weder Uniformität noch eine bloße Addition von Kulturen, sondern eine Nationalkultur, die die Entwicklung regionaler und ethnischer Kulturformen erlaubte und zudem eine die individuelle Kreativität fördernde Atmosphäre schuf. Man glaubte, in dieser Weise landesweit den Stolz auf die kulturellen Errungenschaften der ganzen Nation fördern zu können:

„This participatory culture makes it possible for those ethnic art forms to become, paradoxically, less ethnic, in fact national because those ethnic art forms and products can stimulate national aesthetic appreciation, enjoyment and participation.“ (GYEKYE 1994:51)

Hierzu war es notwendig, allen Ghanaern die Kulturelemente anderer Ethnien erfahrbar zu machen, um den kulturellen Dialog zu fördern. Als ein Beispiel, wie das Konzept *Unity in Diversity* umgesetzt wurde, kann das 1963 ins Leben gerufene *National Festival for Arts and Culture* (NAFAC) angesehen werden. Dieses Festival dient auch heute noch dazu, einmal im Jahr die kulturelle Vielfalt Ghanas widerzuspiegeln und regionale Besonderheiten allen Ghanaern zugänglich zu machen – ein buntes Gemisch aus Tänzen und Musikstilen, aus Theaterdarbietungen und Kunstausstellungen, präsentiert von Gruppen und Künstlern aus dem ganzen Land. Noch in den 90er Jahren ist die Bedeutung des Konzepts *Unity in Diversity* spürbar. Es zeigt sich, daß ghanaische Kulturpolitik mit den Leitideen der 60er Jahre auch noch drei Jahrzehnte später hantiert. So lautete das Motto von NAFAC '92 *National Unity in Cultural Diversity – The foundation of a proud and progressive Ghana*, und der Vorsitzende der *National Commission on Culture* (NCC)²⁹, Dr. Ben ABDALLAH, betonte in seinem Vorwort der Programmbroschüre die Bedeutung der ‚Einheit durch Vielfalt‘ für den Nationenbildungsprozeß Ghanas:

„Obviously, festivals are very important events in the lives of the people of Ghana. NAFAC '92 therefore aims at underlying the cultural basis of our development as a

28 Daß die Idee der *Unity in Diversity* in einem so heterogenen Staat wie Ghana vielfach ein Ideal blieb, arbeitet BECHERER (1998:29-40) in ihrer Forschung über das *Centre for National Culture* in Kumasi heraus. Hier schlägt das Herz der *Ashante*, von denen immer Autonomiebestrebungen ausgingen. SCHILDKROUT (1979:183) stellt fest: „In much of West Africa the most persistent category of inclusion and exclusion is neither tribe nor nation, but regional identity.“

29 Die *National Commission on Culture* (NCC) ist heute die Zentralinstanz ghanaischer Kulturpolitik. Sie löste 1989 den *Arts Council* ab. Darauf gehe ich in Kapitel 3.1 näher ein.

nation as well as providing a forum for appraising the work of Ghanaian society and celebrating its achievements (...). National Festival for Arts and Culture will play an instrumental role in advancing national integration and unity through the exposition and harmonious interplay of the diverse cultures of our dear country.“ (ABDALLAH in THE NATIONAL COMMISSION ON CULTURE 1992:3)

Wie zuvor dargestellt wurde, war die Nationenbildung ein inszeniertes und zielgerichtetes Projekt, in dessen Zentrum die Entwicklung einer nationalen Identität stand. Dies sollte durch einen ideologisch konstruierten Rückgriff auf Traditionen und kulturelle Errungenschaften erreicht werden, die weit in die Vergangenheit reichten, um so eine verlorengegangene kulturelle Kontinuität und Identität aufzubauen. Die Aufgabe in den ersten Jahren nach der Unabhängigkeit lautete, kulturelle Standards zu formulieren und zu etablieren, die die Nation als solche kenntlich machten, sie nach innen festigten und nach außen repräsentierten. Jedoch gab es immer auch spaltende Kräfte, die einer kulturell und politisch homogen erscheinenden Nation im Wege standen.

Nkrumah lieferte mit der *African Personality* und der *Unity in Diversity* im wesentlichen einen philosophisch-ideologischen Entwurf für die zukünftigen Ziele ghanaischer Kulturpolitik. Damit wurde ein Korpus relevanter Themen und Elemente festgelegt, die zum Teil auch heute noch im Zentrum kulturpolitischer Bestrebungen stehen. De facto entwickelten sich unter Nkrumah weder stringente, ausformulierte kulturpolitische Strategien noch ein ausdifferenziertes kulturpolitisches Feld. Aber Nkrumah gab den Anstoß für eine Reihe von Institutionen, die bemüht sein sollten, eine Nationalkultur zu formen und zu verbreiten.³⁰ Sie spielten für die Entwicklung der ‚kulturellen‘ Nationenbildung eine wichtige Rolle.

In den nächsten Kapiteln stelle ich ausgewählte, noch unter Nkrumah entstandene Kulturinstitutionen vor, deren Geschichte, Konzepte und kulturelle Praxis deutlich die Ideale der Unabhängigkeit und Dekolonisierung widerspiegeln. Sie entstanden unter dem Vorzeichen einer Kulturpolitik, die bestrebt war, mittels eines Konzepts der *Unity in Diversity* die Bedrohungen, die von der ethnischen Heterogenität in Ghana ausgingen, abzuwenden.

30 Ein Interviewpartner analysierte die Anfänge ghanaischer Kulturpolitik unter Nkrumah mit den Worten: „As far as Ghanas cultural policy is concerned I would say that historically we have had a cultural policy which for the most part was not written down but it emerged through the way in which the first government encouraged certain enterprises.“ (NKETIA 1998 I:1)

3. VISIONEN IN DER PRAXIS: INSTITUTIONALISIERUNG KULTURPOLITISCHER STRUKTUREN UNTER KWAME NKRUMAH

Kulturpolitik ist die Divergenz zwischen weiten und großzügigen Gedanken und Idealen und der ernüchternden Realität – Idee und Wirklichkeit, Programmatisches und Praxisnähe klaffen auseinander.

Paul Hugger

3.1 Arts Council of Ghana

Bereits ein Jahr nach der Unabhängigkeit wurde das *Arts Council of Ghana* als „cultural wing“ (HAGAN 1993:3) des *Ministry of Education and Culture* gegründet. Diese Instanz sollte in sich die kulturelle Vielfalt Ghanas versammeln und zentralisiert die Entwicklung einer nationalen Kultur fördern. Die Zielsetzungen lauteten:

„The Arts Council of Ghana shall foster, improve and preserve the traditional arts and culture of Ghana and examine practical ways and means to encourage a National Theatre Movement³¹ which at once reflects the traditional heritage of this country and yet develops it into a living force firmly rooted in and acclaimed by the modern Ghanaian today.“ (Zit. in: NKETIA 1977:3)

In allen Regionen des Landes wurden Ableger des *Arts Councils* eingerichtet, die mit der Zentrale in der Hauptstadt Accra in enger Verbindung standen. Die Ära nach der Unabhängigkeit war geprägt durch ein reges Interesse an ghanaischer Kultur, und Nkrumah rief bis zu seinem Sturz im Jahre 1966 zahlreiche Kulturagenten ins Leben, die dem *Arts Council* unterstanden. Dazu zählten u.a. folgende Institutionen:³²

Gründungsjahr	Institution
1958	Ghana Music Society
1959	National Symphony Orchestra
1961	Ghana Drama Studio
1962	Institute of African Studies
1962	School for Music and Drama
1962	Ghana Dance Ensemble
1963	Umwandlung des regionalen, 1951 entstandenen Kumasi Cultural Centre zu dem ersten National Cultural Centre
1963	Etablierung des jährliche stattfindenen NAFAC-Festivals

31 Unter *Theatre Movement* ist nicht nur die Entwicklung der Bühnenkunst zu verstehen. Darauf gehe ich in Teil II meiner Arbeit ein.

32 Ich beschränke mich auf eine Auswahl von Institutionen, die meine Arbeit relevant sind. Die Hervorhebungen kennzeichnen diejenigen, die ich näher untersuchen werde. Nennenswert sind noch das *Ghana Museum* (1957), die *Research Library on African Affairs* (1961) und die *Ghana Film Corporation* (1964).

Das *Arts Council* wurde 1962 per Gesetz in das *Ghana Institute of Arts and Culture* umgewandelt. Die Regierung des *National Liberation Council*, der 1966 Nkrumah durch einen coup d'état stürzte, rekonstituierte den *Arts Council* 1968. Dieser blieb auch unter wechselnden Regierungen bis 1989 die Zentralinstanz der ghanaischen Kulturpolitik.³³

3.2 Institute of African Studies und die School of Music and Drama

Nkrumah war sich bewußt, daß die Entwicklung einer kulturellen Identität und die Herausbildung der *African Personality* ein langwieriger Prozeß sein würde, der einer intensiven Bildungs- und Erziehungsarbeit bedurfte. Deshalb nahm die Bildungspolitik eine wichtige Stellung innerhalb der Kulturpolitik ein.³⁴ Die 1962 erfolgte Gründung eines *Institute of African Studies*, mit Sitz an der *University of Ghana* in Legon/Accra³⁵, muß in diesem Zusammenhang gesehen werden:

„It's scope was to be African, and it's methods based principally on enquiries into the African's own knowledge to himself. It's motto was to be, as it were: 'The African, know then, thyself; The proper study of mankind is the African'“ (ARHIN, in: UNIVERSITY OF GHANA 1992:1)

Die Perspektive auf Afrika sollte endlich eine afrikanische und nicht wie bislang eine europäische sein. Hierzu sollte die afrikanische Kultur erforscht werden, auch in der Hoffnung, daß das Institut damit Hilfestellung bei der Entwicklung von nationalen Zielen leisten konnte:

„The hope was that the Institute of African Studies would reveal the glories and achievements of Africa and illuminate her contemporary aspirations and problems“ (GRANT, in: UNIVERSITY OF GHANA 1992:8)

Forschungsschwerpunkte waren Geschichte und Soziologie, Tanz, Drama, Musik, Literatur und die Entwicklung neuer Kulturelemente.

33 Vgl. hierzu MORTIMER 1994:Online im Internet. Jedoch kann an dieser Stelle schon erwähnt werden, daß gerade die unsichere politische Situation, die Ghana bis in die 90er Jahre beutelte, eine kontinuierliche kulturpolitische Verortung unmöglich machte.

34 Dies gilt noch heute. In Kapitel 3.4 und in Teil II meiner Arbeit, der das *National Theatre of Ghana* vorstellt, werde ich hierauf ausführlich eingehen.

35 Die *University of Ghana* entstand erst 1960 als Nachfolgerin des bis dahin existierenden *University College of the Gold Coast*, das 1949 von den Briten eingerichtet worden war.

Erwähnenswert ist, daß das Institut massiver Kritik und Vorurteilen ausgesetzt war: Kollegen anderer Disziplinen weigerten sich, die Bedeutung eines solchen Instituts anzuerkennen. An der Erforschung afrikanischer Kultur hatten sie keinerlei Interesse. Es bedurfte Nkrumahs persönlicher Intervention, damit die damalige Leitung der Universität die Einrichtung des Instituts *Institute of African Studies* genehmigte. Kwame ARHIN, 1992 Direktor des Instituts, erinnert sich an den anfänglich schwierigen Status des Instituts in einer Ansprache zum 30jährigen Jubiläum:

„The Institute suffered from the prejudices and reactions of those suffering from what I call the social psychology of the colonized; that is, those inclined to accept the view that there was nothing in the history or sociology of Africa worthy to study. It is, indeed, still not above those supposedly learned in the intricacies of European culture and committed to the innate superiority of European culture to ask scoffingly: African Studies? What is African Studies?“ (ARHIN, in: UNIVERSITY OF GHANA 1992:3)

Entsprechen Nkrumahs Visionen eines gestärkten und geeinten Afrika durfte die Erforschung afrikanischer Kultur nicht an den Landesgrenzen Haltmachen, sondern mußte den ganzen Kontinent und auch die *Black Americans* – die Nachkommen der verschleppten Afrikaner in der amerikanischen Diaspora – einbeziehen. Darüber hinaus galt es, dem ‚afrikanischen Sozialismus‘ gerecht zu werden: NKRUMAH ermahnte die Intellektuellen, sich aktiv in den Dienst der Allgemeinheit zu stellen, sich mit den Lebensverhältnissen ihrer (ärmeren und weniger gebildeten) Landsleute auseinanderzusetzen und zu helfen, sie zu verbessern:

„We must regard education as the ‚gateway to the enchanted cities of mind‘ and not only as a means to personal economic security and social privilege. Indeed, education consists not only of the sum of what a man knows, or the skill with which he can put this to his own advantage. In my view, a man’s education must also be measured in terms of the soundness of his judgement of people and things, and in his power to understand and appreciate the needs of his fellow men, and to be of service to them. The educated man should be so sensitive to the conditions around him that he makes it his chief endeavour to improve those conditions for the good of all.“ (NKRUMAH, in: UNIVERSITY OF GHANA 1992:16)

Dem Institut wurde die *Ghana School of Music and Drama* (heute *School of Performing Arts*) angegliedert, aus der ein wichtiger nationaler Kulturagent hervorging: das *Ghana Dance Ensemble*. Erster Direktor dieser Schule für Darstellende Künste war Prof. Nketia, erster künstlerischer Leiter des Ensembles Prof. Opoku – beide waren sich schon während

ihrer Ausbildung im Achimota-College³⁶ sowie in London und in den USA begegnet. Nun konnten sie hier die Visionen der Vergangenheit in die Praxis umsetzen. Nketia hatte sich seit Jahren schon mit der Erforschung, Sammlung und Verschriftlichung afrikanischer Musik und neuen Kompositionen beschäftigt und entwarf nun die Lehrpläne für das Studium und zur Erforschung traditioneller Musik und Tänze.³⁷ Opoku hatte schon in Kumasi am *Asante Cultural Centre* ein Tanzensemble aufgebaut, mit Tänzen experimentiert und Choreographien entwickelt. Diese beiden Protagonisten entwarfen nun das künstlerische Konzept für ein nationales Tanzensemble. (Vgl. hierzu auch JULY 1987:82-102; SCHRAMM 1997:26ff.)

3.3 Ghana Dance Ensemble

Nketias und Opokus Pläne sahen vor, ein professionelles Ensemble für ghanaische Tänze aufzubauen, das als Kulturbotschafter fungieren konnte. Wichtig war den beiden Visionisten bei ihrer Aufbauarbeit die Verbindung zwischen Forschung und Praxis, die Herauslösung des Wissens aus dem akademischen Rahmen, um Kultur – hier beschränkt auf Tanz- und Musikdarbietung – einem breiten Publikum zugänglich zu machen. In einer frühen Schrift von 1959 hatte NKETIA schon die Bedeutung einer populären Kultur dargelegt:

„It is certainly my hope that in the creative arts there will be interaction between the narrow circle of intellectuals and the community at large so that the gap between the past and the present, between the traditional and contemporary can be bridged. It is only then that we can restore, through the media now available to us, the African concept of the arts as a form of community experience.“ (Zit. in: JULY 1987:95)

Dieser Forderung lag auch der Gedanke zugrunde, daß Erwachsene und Kinder landesweit ihre Erinnerung an und ihr Wissen über traditionelle Kulturelemente „auffrischen“ und ihr Kulturerbe wieder schätzen lernen mußten. Die Anbindung des Ensembles an das *Institute for African Studies* sollte darüber hinaus den der eigenen Kultur ‚entfremdeten‘ Studenten der Universität die Existenz und Bedeutung traditioneller

36 Ein in den 30er Jahren berühmtes College, in dem die ersten Schritte zur Dekolonisierung und afrikanischen Bewußtwerdung unternommen wurden. Hier studierte die erste schwarze Künstlerelite.

37 Bis dahin galt afrikanische Musikethnologie als ein exotischer Zweig der Anthropologie, und Nketia mußte die afrikanische Musik von Vorurteilen befreien, die von westlichen

Kultur ins Gedächtnis rufen. Und es ging um die zukünftigen Ensemblemitglieder selbst: Die Verknüpfung von Kulturpraxis mit Kulturtheorie sollte es ihnen ermöglichen, ihr Hintergrundwissen über Tanz und Musik zu erweitern.

Im Oktober 1962 rekrutierte man mittels Zeitungsannoncen junge Leute, die an einem zweijährigen Kurs teilnehmen sollten, um Tanz- und Trommeltechniken, Bewegungsabläufe und Grundlagen der Choreographie zu erlernen. Schwerpunkt waren Tänze und Musiken Ghanas und der benachbarten Staaten, die durch die Tänzer gemeinsam zur Aufführung kommen sollten. Bei erfolgreichem Abschluß wurde den Interessierten eine Mitgliedschaft in einem nationalen Ensemble, dem *Ghana Dance Ensemble*, in Aussicht gestellt. Bei der Auswahl der Studierenden und späteren Mitglieder wurde darauf geachtet, daß möglichst alle Regionen des Landes durch sie vertreten waren. Denn oberstes Ziel war es, ein Programm ‚nationaler Tänze‘ zu erstellen, in dem sich der kulturelle Reichtum der heterogenen Bevölkerung Ghanas widerspiegelte. Dies sollte – entsprechend dem Nkrumahschen Konzept der *unity in diversity* – die Herausbildung einer nationalen Identität fördern.³⁸

Der Tanz als eine kulturelle Ausdrucksform war hierfür besonders gut geeignet, denn er sprach eine Sprache, die jeder verstehen konnte. Eine Sprache, die es ermöglichte, die verschiedenen Ethnien einander näherzubringen. Wichtig war, daß es mit dem *Ghana Dance Ensemble* in Accra auf einmal eine Gruppe gab, die Tänze und Musik aus allen Teilen Ghanas aufführte. Ein Ashante konnte Tänze aus dem Norden erleben, die er noch nie zuvor gesehen hatte. Die Truppe führte ihr Können nicht nur in der Hauptstadt auf, sondern bereiste das ganze Land und erzielte damit einen ähnlichen Effekt.

Natürlich konnten nicht sämtliche ghanaischen Tänze in das Repertoire des Ensembles aufgenommen werden, also mußte man eine Auswahl treffen bezüglich ihrer Herkunft und ihres Charakters. So entstand eine Zusammenstellung aus kriegerischen Tänzen, Tänzen, die von den Geschlechterbeziehungen handelten und solchen, die zeremoniellen, religiösen oder unterhaltenden Charakter hatten. SCHRAMM (1997:30) bezeichnet dies in ihrer Arbeit über die Geschichte und die Entwicklung des *Ghana Dance Ensemble* als eine nicht zufällige „Standardisierung des Repertoires“, die zu diesem Zeitpunkt nach der Unabhängigkeit eine „entscheidende Voraussetzung für den Aufbau einer Na-

Kolonialbeamten und sogar von ghanaischen Akademikern als pittoresk oder barbarisch abgestempelt wurde.

38 Wie schon im Falle des *Institute of African Studies* stieß der Plan bei anderen Fachbereichen und bei der Universitätsleitung auf heftigen Widerstand. Opoku und Nketia konnten nur. Vgl. hierzu SCHRAMM 1997:27.

tionalkultur“ gewesen sei. Nur durch die Klassifikation ließ sich eine Kategorie „ghanaischer Tanz“ etablieren, verbreiten und aufrechterhalten. James CLIFFORD hebt in seiner Beschreibung dieses Prozesses hervor, daß es sich dabei um eine gelenkte Konstruktion nationaler Identität handelt:

„Collections (...) create the illusion of adequate representation of a world by first cutting objects out of specific contexts (...) and making them ‚stand for‘ abstract wholes (...). Next a scheme of classification is elaborated for storing or displaying the object so that the reality of the collection itself, its coherent order, overrides specific histories of the object's production and appropriation. The *making of meaning* (...) is mystified as *adequate representation*.“ (CLIFFORD 1988:220; *Hervorhebung V.M.*)

„Adäquate Repräsentation“ bedeutete jedoch nicht, ghanaische Tanztraditionen als bloße Kopien des Originals aufzuführen, sondern bezog auch ihre Abwandlung ein. Das künstlerische Konzept Opokus trug dem Wunsch und der praktischen Notwendigkeit Rechnung, den Charakter traditioneller Tänze und Musik zwar zu erhalten, aber sie gleichzeitig den Anforderungen einer Bühnenaufführung anzupassen. Das bedeutete ein Eingreifen in die traditionellen Tänze, die Loslösung aus ihren überkommenen sozialen und religiösen Kontexten und eine ästhetische Umformung. Dies geschah auch, um den Unterhaltungswert zu steigern, selbst unter Inkaufnahme eines Verlustes ritueller Funktionen. OPOKU beschreibt die Herausforderung der Anfangszeit wie folgt:

„In the old dances, everybody faced the king, but in the theatre we could not turn our back on the audience. Exits and entrances had to be worked out. Moving dancers across the stage without collisions, creating patterns pleasing to the eye, devising movements that were physically possible, shortening lengthy ceremonies and giving them dramatic impact, all without losing essential authenticity – these were the real problems.“ (Zit. in: JULY 1987:99)

Schon die Idee einer Choreographie, einer geordneten und festgelegten Abfolge von Schritten und Bewegungen war eine massive Abwandlung, etwas vollkommen Neues. Ein anderer Aspekt war zum einen die Trennung von Publikum und Tänzern sowie von Tänzern und Musikern. Traditionell war es jedem Zuschauer möglich, in das Geschehen einzugreifen, zwischen den Tanzenden und Trommlern fand eine fließende Interaktion statt. Die Plazierung des Tanzes auf eine klassische Bühne hieß, den gesamten Kontext, in dem normalerweise Tänze inszeniert wurden, zu ändern. Professionelle Standards wurden eingeführt, um das Ensemble zu etwas Besonderem zu machen. Die

Aufführungen sollten sich von der Alltagskultur – Tanz war überall in Ghana etwas ganz Alltägliches – unterscheiden. Nur so hatte man die Chance, eine städtische Bevölkerung zu begeistern und einen internationalen Kulturmarkt zu erobern. SCHRAMM (1997:35) spricht in ihrer Analyse von einer „Glättung“ oder „Bereinigung“ der Tänze von störenden Elementen nicht nur um der Ästhetisierung willen, sondern damit die Tänze sich „als Träger positiver Botschaften“ in den nationalen kulturpolitischen Rahmen einfügen konnten.

Ein auch heute noch immer aktueller Aspekt der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Kulturerbe besteht darin, eine Brücke zu schlagen zwischen Altem und Neuem, zwischen Tradition und Moderne. Denn das Kulturerbe sollte nie einfach nur in altem Gewand auf die nationale Bühne gebracht werden, sondern ständig neu erschaffen und kombiniert werden. Die Begründung von damals gilt auch heute noch:

„Truly, if our traditional arts are to survive and be meaningful in present Ghana (...) they must be kept alive not just by mere repetition of the same age-old traditions or by museum approach to the art, but by artistic imagination which clarifies their aesthetic values and renews their vitality.“ (DEKU 1967:3f.)³⁹

Für die politischen Akteure der jungen ghanaischen Nation bedeutete dieses „to be meaningful“ in erster Linie, daß der Tanz die nationale Identitätsbildung befördern sollte.

Aber Nketia und Opoku hatten allererst den Ehrgeiz, ein nationales Ensemble aufzubauen, das einem hohen künstlerischen und pädagogischen Anspruch gerecht werden sollte. Ihre Ideale stimmten im Großen und Ganzen zwar mit denen Nkrumahs überein, dennoch wollten sie verhindern, daß ihr künstlerischen Bemühungen gänzlich von der Politik vereinnahmt wurden. NKETIA gab seinem Mißtrauen gegenüber Politikern recht klar Ausdruck:

„Politicians were quick to call for a reward appreciation of the African cultural past, but their appeal was based upon extra-artistic considerations and their understanding was

39 SCHRAMM diskutiert eingehend den Begriff der Authentizität im Zusammenhang mit der Bewahrung der Tradition. Auch wenn die traditionellen Tänze verändert worden seien, müsse dies nicht den Verlust an Authentizität nach sich ziehen: „Nicht dasjenige sei ‚authentisch‘, das eine bloße, wenn auch formal genaue Kopie des Bisherigen darstellt, sondern jenes, was vermag, in *seiner* Zeit, in *seiner* Gesellschaft Bedeutung zu erlangen.“ (SCHRAMM 1997:40) In Teil II wird dieses Thema noch einmal am Beispiel der Künstler am NT aufgegriffen.

usually negligible. There was danger in such neotraditionalism (...). It could easily degenerate into cultural shows remarkable only for their quaintness, ephemeral manifestations no better understood by their own people than by outsiders who found titillation in exotism.“ (Zit. in: JULY 1987:95)

Dennoch gab es offenkundig Beziehungen zwischen dem Ensemble und politischen Manifestationen: Die Gruppe hatte zum Beispiel die Aufgabe, für das Kulturprogramm bei Staatsempfängen oder bei Unabhängigkeitsfeierlichkeiten zu sorgen. Schon die Tatsache, daß Nkrumah das Ensemble-Projekt massiv finanziell und ideell unterstützte, spiegelt dessen Verbindung zur Politik wider.

Nicht nur innen-, sondern auch außenpolitisch besaß das nationale Tanzensemble ein wichtiges Potential, das Nkrumah auch erkannte. Nkrumah ließ das *Ghana Dance Ensemble* als Kulturbotschafter im Ausland, v.a. in Ostblockländern und afrikanischen Ländern, auftreten, mit denen er sich aufgrund seiner sozialistischen und panafrikanischen Haltung eng verbunden fühlte. Das Ensemble fungierte als „medium for projecting African presence in the world“ (JULY 1987:98) und darüber hinaus als Vermittler einer explizit ghanaischen Kultur.

Anhand zweier wichtiger Kulturagenten wurde exemplarisch die praktische Umsetzung von Nkrumahs Konzepten – *African Personality* und *Unity in Diversity* – vorgestellt. Insbesondere wurde – am Beispiel des *Institute of African Studies* – aufgezeigt, daß der Bildungs- und Aufklärungsaspekt von Anfang an eine zentrale Bedeutung innerhalb der ghanaischen Kulturpolitik hatte.

Das nächste Kapitel diskutiert abschließend Erfolge und Mißerfolge Nkrumahscher Politik unter dem Gesichtspunkt seiner kulturpolitischen Hinterlassenschaft. Es erklärt auch, aus welchen Gründen der erste Präsident Ghanas im Jahre 1966 gestürzt wurde und unter welchen Voraussetzungen eine neue (kultur)politische Ära begann.

3.4 Kulturpolitik unter Kwame Nkrumah im Rückblick

Als Ghana die Unabhängigkeit erlangte, schien die Wirtschaft des Landes stabil und florierend. Ghana war der führende Kakaoproduzent der Welt, verfügte über eine dem Handel förderliche Infrastruktur und im Gegensatz zu vielen anderen afrikanischen Staaten über ein relative fortschrittliches Bildungssystem. Kwame Nkrumah wollte diese positive wirtschaftliche Situation nutzen, um eine diversifizierte und expandierende Wirtschaft aufzubauen. Er beabsichtigte, Ghana von einem Agrarstaat zu einer auch auf

industrieller Produktion basierenden Wirtschaftsnation zu machen. Die Einnahmen aus dem Export von Kakao dienten als Sicherheit, und Nkrumah nahm Auslandskredite auf, um eine weiterverarbeitende Industrie aufzubauen. Sein ehrgeiziges Ziel lautete, Ghanas Verwundbarkeit auf dem Weltmarkt aufgrund seiner Abhängigkeit vom Kakaosexport zu minimieren. Aber bevor er seine Pläne umsetzen konnte, wurde diese Abhängigkeit zur Falle: Der Kakaopreis auf dem Weltmarkt kollabierte, wodurch die ökonomische Basis Ghanas zerrüttet und die geplante wirtschaftliche Entwicklung verunmöglicht wurde. Die Wirtschaft stagnierte wegen der Auslandsschulden, mit denen Nkrumah seine ehrgeizigen nationalen und panafrikanischen Ideen finanzierte, einer überbewerteten Währung, eines nicht einzudämmenden Schmuggels, einer veralteten Industriestruktur. Der Export von landwirtschaftlichen Gütern sank beständig, weil nach Nkrumahs Richtlinien die Entwicklung der Industrie gefördert, die der Landwirtschaft vernachlässigt wurde. Darüber hinaus schwächte eine zunehmende Korruption das Land. 1966 stürzte eine Gruppe von Militärs unter der Bezeichnung *National Liberation Council* den Präsidenten der 1. Republik. Nkrumah hinterließ ihnen einen nahezu bankrotten Staat.

Daß Nkrumah sein Land in eine wirtschaftliche Misere hineinmanövriert hatte, war nicht die einzige Kritik. Zu den Unabhängigkeitsfeierlichkeiten am 6. März 1997 stellt ein Journalist fest, daß Nkrumah nicht nur ein wirtschaftliches Desaster heraufbeschworen hatte, sondern auch ein politisches:

„For Ghana, the key year was 1960 [das Jahr, in dem die Republik ausgerufen wurde; V.M.]. Gradually and surreptitiously, all economic and political power came to be concentrated in the hands of the state and ultimately in the hands of one man (...). Dr. Kwame Nkrumah and his Convention People’s Party (CPP) subsequently used their majority to subvert the Constitution, outlaw the opposition, declare Ghana a ‚one-party-state‘, and Nkrumah ‚president for life‘. Enormous powers were conferred upon one individual by gaping sycophants with absolutely no checks or balances whatsoever. The media was taken over by Nkrumah and gagged. Those who opposed Nkrumah were jailed under the Preventive Detention Act of 1958.“ (AYITTEY 1997:2)⁴⁰

Wie sind vor diesem Hintergrund Nkrumahs kulturpolitischen Weichenstellungen zu bewerten? Klafften nicht politische Rhetorik und Praxis weit auseinander?

40 Mit dem *Deportation Act* von 1957 verbot Nkrumah schon kurz nach der Unabhängigkeit gezielt ethnische, religiöse und regionale Parteien. Vgl. hierzu OMARI 1970:22. Weiterführende Literatur zur politischen Entwicklung auch MORTIMER 1994:Online im Internet.

Prof. Georg HAGAN, heute Direktor des *Institute for African Studies*, analysierte in einem Artikel von 1993 die ambivalente Haltung Nkrumahs im Umgang mit Kultur und Traditionen. Einerseits – wie schon in den vorangegangenen Kapiteln dargestellt – sollte das Kulturerbe Quelle für nationales Selbstbewußtsein sein. Andererseits stellte es in gewissen Sinne eine Gefahr für Nkrumah dar, die er stets zu bekämpfen suchte:

„For Nkrumah, culture represented an irksom problem from the very start of the revolution he led. In his mind, traditional culture had two tendencies militating against African progress. It carried itself forces of resistance to change; and it also bore the seeds of disunity.“ (HAGAN 1993:9)

Die politische Unterdrückung traditioneller Kräfte durch Nkrumah zeigt sich z.B. darin, daß *chieftancy* und ethnische Organisation im Gegensatz zu anderen Elementen ghanaischer Kultur keineswegs belebt und gefördert, sondern eingeschränkt und mit Sanktionen bedacht wurden. HAGANS Ansicht nach versuchte Nkrumah zwar soziokulturelle Widersprüche aufzulösen – mit Hilfe von Konzepten wie *Unity in Diversity*. Aber gelang ihm keine wirkliche Synthese, seien vielmehr Polaritäten einfach eliminiert worden:

„Cultural continuity and change presented him with several dialectical opposites. With respect to these polarities, where Nkrumah saw the possibility of a synthesis, he explored and exploited it (...); where he saw that the polarities resisted a synthesis and yet could not be eliminated, he sought to transcend them. This was the case of tribalism as projected in the Ghanaian situation (...). And where he could neither synthesize nor transcend them, he left them to play themselves out (...).“ (ebd.:17)

Eine adäquate Kulturpolitik hätte, so HAGAN, sich nicht nur mit der Wiederbelebung und Weiterentwicklung der ‚Künste‘ befaßt, sondern die in einem weiten Sinne verstandene kulturelle Praxis⁴¹ für die allgemeine Entwicklung des Landes produktiv genutzt, ohne Widersprüche auszublenden.

Statt die vorhandenen kulturellen Formen in ihrer ganzen Breite zu aktivieren und zu nutzen, habe Nkrumah seine Strategie zur Schaffung einer ghanaischen Nationalkultur außerdem viel zu sehr auf den Aspekt der Bildung verengt. Dies habe zu einer Überbe-

41 Dies hieße, die Gesamtheit der geistigen, praktischen und künstlerischen Lebensäußerungen zu berücksichtigen: „Our culture is the totality of the way of life evolved by our people in their attempts to fashion a harmonious co-existence between them and their environment, and which gives order and meaning to their social, political, economical, aesthetic and religious norms and modes of organisation and which distinguishes them from other people.“ (THE CULTURAL POLICY OF GHANA 1989:2)

wertung bildungspolitischer zu ungunsten kulturpolitischer Konzepte geführt. Grund hierfür war, daß Nkrumah die kulturelle Entwurzelung und die daraus resultierenden negativen Folgen im kolonialen Bildungssystem begründet sah. HAGAN bezweifelt aber, daß allein „the replacement of one educational system by another“, wie es Nkrumah nach der Unabhängigkeit forcierte, ausreichend gewesen sei. Seine Hauptkritik ist, daß Nkrumah eine ‚geistige‘ Umschulung als Garant für die Entwicklung Ghanas angesehen und dabei vergessen habe, den angestrebten Fortschritt an afrikanische bzw. ghanaische Realitäten und kulturelle Voraussetzungen anzupassen.⁴² Nkrumah sei in seinem Fortschrittsgedanken de facto westlichen Vorbildern gefolgt, anstatt – wie theoretisch propagiert – Grundlagen für eine afrikanische Entwicklung zu legen und sich von einer ‚verordneten‘ Modernisierung zu befreien:

„A society could not give its educational system an African content while remaining hostage to the colonial past in terms of language, politics, economics and technological systems. An African cultural policy needed to adopt this wider perspective, if it should provide, the educational and intellectual foundations of our Pan-Africanist future.“ (ebd.:7)

Eine weitere Unterlassung sieht HAGAN darin, daß Nkrumah den einzelnen Bürger des neuen Nationalstaates nur als Empfänger von Kultur und Bildung und nicht als eigenverantwortlichen Mitgestalter behandelt habe:

„(...) For a great leader who saw the masses and their needs as a major factor in culture, Nkrumah failed to project any active role for the workers and people of Africa though they constituted the creative source and vitality and guarantors of Africa’s heritage. Where Nkrumah mentioned the people, he saw them as recipients rather than as cultural innovators or creators, with the new intelligentsia, of African culture.“ (ebd.:24)

HAGAN entwirft alles in allem ein Bild von Nkrumah als einen Vordenker, dem es allerdings nicht gelungen ist, strategische Leitlinien für eine Kulturpolitik zu konzipieren und systematisch in die politische Praxis umzusetzen. Den hauptsächlichen Beitrag Nkrumahs sieht der Autor denn auch in der Schaffung eines Bewußtseins für die Stärke der eigenen Kultur sowie in der Entwicklung intellektueller und philosophischer Grundlagen für eine zukünftige Kulturpolitik:

42 „Are the ways in which our cities, public buildings and modern houses are designed, to be influenced by African concepts and conditions of life? This is neglected by Nkrumah’s strategy.“ (HAGAN 1993:24)

„One binding effect of leadership of Nkrumah is that the peoples of Africa now have a consciousness of their cultural identity and possess a definite pride of culture (...) and are aware of the need (...) to discover their cultural heritage and develop it. (...) But we cannot say he actually succeeded in erecting its superstructure.“ (ebd.:3)

Das Fehlen einer identifizierbaren und ausdifferenzierten Kulturpolitik führe noch heute dazu, daß auf nationaler Ebene die Ideologie einer *African Personality* und einer *Unity in Diversity* als Lückenbüßer für ausgereifte kulturpolitische Konzepte herhalten müsse (ebd.:24).

Papa G. N'DIAYE argumentiert in eine ähnliche Richtung: Zwar seien nach der Unabhängigkeit viele Ideale ausgesprochen und eine Standardisierung von nationaler Kultur propagiert worden, aber kulturelle Faktoren seien in ihrer eingeständigen Bedeutung und Logik bedeutungslos geblieben. Vielmehr hätte die politische Elite Kultur lediglich als politisches Instrument mißbraucht. Die geschaffenen Kultureinrichtungen hätten als Aushängeschild einer de facto nicht existierenden Kulturpolitik gedient.

„A few cultural structures, often insignificant and without finances, served as a front for ‚cultural policies‘, but proved very inefficient.“ (N'DIAYE 1981:3f.)

Die ersten Jahre nach der Unabhängigkeit bezeichnet N'DIAYE als eine Phase des „trial and error“. Aber immerhin gehörte Ghana zu den vier unter insgesamt 20 von N'DIAYE untersuchten afrikanischen Ländern, die zwischen 1960 und 1966 wenigstens ansatzweise institutionelle Strukturen entwickelt hatten.

Wie unterschiedlich Nkrumahs Wirken im Rückblick eingeschätzt wird, zeigt die Meinung von Prof. Kofi ANYIDHO⁴³, der davon ausgeht, daß im Grunde genommen nur Nkrumah Kultur und Kulturpolitik in Ghana ernstgenommen habe, danach aber diesem Feld wenig Beachtung geschenkt worden sei:

„Our governments have not paid as much attention to culture as they should. But again that has not always been the same like that. For the first government of this country, culture was there in the frontline with everything, it was top priority. To show that we have a vigorous tradition of theatre, a theatre which was founded under his [Nkrumahs; V.M.] direct pra-

43 ANYIDHO ist heute Professor am *Englisch Department* der *University of Ghana*, zuvor war er Direktor der *School of Performing Arts* und gehörte zu den ersten Mitgliedern im Aufsichtsrat des NT in Accra.

tonage, he came direct to the Drama Studio to watch plays himself. That is where he started from. That is where it started from. What worries many of us is that we remember us of our culture only when special occasions come up. But at Nkrumah's time you received adequate support throughout the year. It is not just when Clinton comes⁴⁴ (...). That was when many cultural institutions were put in place, Arts Council of Ghana started originally. At an intellectual level he took his personal intervention for the Institute of African Studies. Because the university was only thinking of European intellectual traditions (...). The best policy document, statement we have on culture is his inauguration speech. It is very clear, better than the official cultural policy⁴⁵ that you have.“ (ANYIDOHO 1998 I:6)

Nkrumah's Rede zur Eröffnung des *Institute of African Studies* beinhaltet die Essenz seiner Vorstellungen, auf deren Grundlage sein Volk, der ganze afrikanische Kontinent neues Selbstvertrauen entwickeln sollte. Sein Enthusiasmus für das Kulturerbe hat zur Etablierung vieler Kulturinstitutionen geführt, die zum großen Teil heute noch Bestand haben. Mit ihnen wurde ein Exempel statuiert: Die eigene Kultur war es wert, entdeckt und entwickelt zu werden. Insofern hat Prof. Anyidoho recht, wenn er sagt, daß Nkrumah wichtige Grundlagen für die Kulturpolitik Ghanas geschaffen hat. Gleichzeitig muß rückblickend festgestellt werden, daß Kultur zwar politisch instrumentalisiert wurde, es allerdings nicht zur Implementierung einer gezielten Kulturpolitik kam. Kultur wurde Teil einer Aufklärungs- und Bildungskampagne und nicht Mittelpunkt einer eigenständigen kulturpolitischen Strategie.

Erst mehr als ein Jahrzehnt nach Nkrumah's Abtreten von der politischen Bühne wurden erstmalig offizielle Richtlinien zur ghanaischen Kulturpolitik formuliert. Die nächsten Kapitel stellen drei verschiedene Versionen der *Cultural Policy of Ghana* aus den Jahren 1975, 1989 und 1998 vor. Sie sollen auf Kontinuitäten bzw. Diskontinuitäten mit den Nkrumah'schen Konzepten untersucht werden. Haben die politischen Akteure nach Nkrumah Fehler der Vergangenheit vermieden und neue Akzente gesetzt? Oder hat Prof. HAGAN recht, wenn er sagt, noch heute bildeten im wesentlichen die ‚alten‘ Ideologien die Grundlage ghanaischer Kulturpolitik?

44 Der US-amerikanische Präsident besuchte Ghana im Jahr 1997.

45 ANYIDOHO spielt auf die kulturpolitischen Leitlinien an, die ich von der *National Commission on Culture* bekommen hatte. NKRUMAH'S Rede trägt den Titel *The African Genius* (1963b).

4. KULTURPOLITISCHE STANDORTBESTIMMUNG DER 70er UND 80er JAHRE

**It is my duty to help and build up my state, not to let it down
Sprichwort der Akan**

4.1 Formulierung einer kulturpolitischen Programmatik 1975

Daß nach 1966 in Ghana vorerst keine bedeutsamen kulturpolitischen Ereignisse zu beobachten waren, verwundert nicht. Nach dem ersten coup d'état 1966, mit dem Nkrumah gestürzt worden war, folgte 1972 der zweite. Militärregierungen lenkten Ghanas Schicksal und führten Nkrumahs politische Hinterlassenschaft fort: Nach wie vor basierte die staatliche Macht auf einer starken Zentralisierung und einer top-down Entscheidungshierarchie. Darüber hinaus war die politische Kultur von Korruption, Selbstbereicherung, dem Fehlen eines öffentlichen Diskurses und fehlgeleitetem Wirtschaftsmanagement geprägt. All dies führte zu einer stagnierenden Wirtschaft und zu einer Erosion politischer Legitimation: Autoritäre Führungsstile verhinderten eine demokratische Beteiligung an den Regierungsgeschäften durch Oppositionsparteien oder durch das Volk. MORTIMER charakterisiert die Ära nach Nkrumah als eine, in der jegliche politische Vision fehlte. Dieser Umstand „contributed greatly to political instability and to the rapid alternation of civilian and military rule.“⁴⁶ (MORTIMER 1994:Online im Internet)

Unter diesen Bedingungen bedurfte es eines Impulses von außen, damit 1975 das erste offizielle Dokument zur *Cultural Policy in Ghana*, herausgegeben vom *Ministry of Education and Culture* of Ghana, veröffentlicht wurde. Dies geschah im Rahmen einer Unesco-Serie, die weltweit ausgewählte Länder bezüglich ihrer kulturpolitischen Orientierung zu Wort kommen ließ.⁴⁷ Diese Abhandlung ist mit ihren 50 Seiten wohl die umfangreichste Darstellung der Philosophie und der Ziele ghanaischer Kulturpolitik, die jemals formuliert wurde. Revolutionäre Inhalte jedoch gab es in ihr nicht. Im Gegenteil: Sie kann als Echo Nkrumahscher (Kultur-)Ideologie bezeichnet werden, da seine beiden grundlegenden Konzepte – *African Personality* wie auch *Unity in Diversity* – als Basis kulturpolitischer Zielsetzungen beibehalten wurden. Dies ist besonders interessant vor dem Hin-

46 Nkrumah war vor allem in den nächsten zwei Jahrzehnten offiziell ein ‚Tabu‘, und dennoch lebten seine Ideologien fort, es wurde kein ‚Ersatz‘ geschaffen. Bis 1992, dem Jahr, in dem Ghana zum vierten Mal in den Genuß einer demokratisch gewählten Regierung kam, hatte das Land neun Regierungen (drei Zivil- und sechs Militärregierungen), einschließlich einer parlamentarischen Regierung im Westminster-Stil und einer sozialistischen Ein-Parteien-Republik [Nkrumah] und vier Staatsstreichen (1966, 1972, 1979 und 1981) erlebt. Vgl. hierzu MORTIMER 1994:Online im Internet.

47 In dieser Zeit war der *National Redemption Council* (NRC) an der Macht, angeführt von Lieutenant Colonel Acheampong. Er hatte seinen Vorgänger Busia (1966-1972) durch einen Staatsstreich gestürzt. Acheampong wurde im Jahre 1979 von der politischen Bühne verdrängt, weil er sich gegen eine Demokratisierung des Landes stellte.

tergrund, daß Nkrumah in dieser Zeit von der politischen Elite als *persona non grata* tabuisiert wurde:

„The cultural policy adopted by Ghana on the attainment of independence was the philosophy of an ‚African Personality‘. It was at once a philosophy of revival which sought to rehabilitate African cultural values, and a creative philosophy which sought to bring an African perspective into contemporary African politics and modes of life (...). This philosophy, which looks at African culture in terms of quality and dynamism, has been the guiding principle of Ghana’s cultural policy from the time of independence to the present.“ (MINISTRY OF EDUCATION AND CULTURE 1975:Vorwort)

An anderer Stelle wird die Notwendigkeit formuliert, an die – historisch gewachsene (!) – kulturelle Vielfalt Ghanas anzuknüpfen, um eine „unique national identity“ entwickeln zu können:

„Unity in diversity has been a characteristic feature of Ghanaian culture throughout her history, but the synthesis it represents can be maintained only if equal emphasis is given to the unity and diversity of her people.“ (ebd.:17)

Die Überwindung des kolonialen Traumas und der daraus resultierenden Folgen bleibt auch 1975 Ausgangspunkt kulturpolitischer Überlegungen. Ambitioniert weisen die Verfasser der kulturpolitischen Richtlinien auf das Ziel hin, mittels der kulturellen Entwicklung die allgemeine Entwicklung Ghanas zu fördern. Entwicklung und Fortschritt sollten helfen, endgültig jegliche Abhängigkeit von außen zu überwinden. An dieser Stelle wurde ein neues Schlagwort – neben *African Personality* und *Unity in Diversity* – eingeführt: *Self-reliance*. Aber hiermit wurde wiederum ein Gedanke transportiert, der seit den ersten Tagen nach der Unabhängigkeit vertraut klingt – mit Selbstvertrauen, Stolz und in Freiheit die Weichen eigenverantwortlich neu zu stellen:

„For Ghana self-reliance means confidence in our ability to manage our own affairs, pride in our African heritage and a firm conviction that our destiny lies in our own hands!“ (ebd.:Vorwort)

Die hier formulierten Ziele der Kulturpolitik – als Ganzes betrachtet – weisen auffällig viele Ähnlichkeiten zu Konzepten der 60er Jahre auf. Ich stelle sie zusammengefaßt dar und weise mit Stichworten auf die Kontinuitäten zur Nkrumahschen Ära hin:

- Der kulturellen Entfremdung etwas entgegensetzen, vor allem durch Bildung und Vermittlung von ‚afrikanischem‘ Wissen (Stichwort: *African Personality*);
- Die Förderung und Verbreitung der Künste und der Künstler in allen, auch sehr entlegenen Regionen des Landes (Stichwort: *Unity in Diversity*);
- für Probleme, die aufgrund des sozialen Wandels in der Gesellschaft entstehen, kreative Lösungen finden, unter anderem Anpassung traditioneller Kulturelemente an die Ansprüche der Zeit (Stichwort: *building bridges between tradition and modernity*);
- Pflege von interkontinentalem und internationalem Kulturaustausch, mit Fokus auf die Mitgliedstaaten der *OAU* (Stichwort: *Panafrikanism*);
- die Qualität der Repräsentation nationaler Kultur erhöhen, so daß diese „the best that Ghana has to offer“ auf der ‚Weltbühne‘ widerspiegeln kann. (Stichwort: *Ghana Dance Ensemble*). (Vgl. hierzu MINISTRY OF EDUCATION AND CULTURE 1975:45-50)

Ausführendes Organ ghanaischer Kulturpolitik unter der Schirmherrschaft des *Ministry of Education and Culture* war vor allem (wieder) das *Arts Council*, das für die Entwicklung, Förderung und Verbreitung von Kultur in ganz Ghana verantwortlich war. Insbesondere für die Erhaltung und Entwicklung der traditionellen Künste (ebd.:42).⁴⁸ Daß Kulturpolitik und Bildungspolitik in ein Ministerium⁴⁹ zusammengefaßt wurden, wurde mit dem Hinweis begründet, daß nur Bildung die Menschen in die Lage versetzen könne, sich weiter zu entwickeln: „(...) a person’s knowledge must be the key which opens the door for him“ (ebd.:41). In Nkrumahs Worten: „(...) education is the gateway to the enchanted cities of mind“ (NKRUMAH in UNIVERSITY OF GHANA 1992:6). Hinsichtlich des Stellenwerts, dem Bildung zugeschrieben wurde, weicht die Kulturpolitik von 1975 also nicht von Nkrumahs Vorstellungen ab.

Dies bedeutet: Das erste Dokument, das 1975 in schriftlicher Form ghanaische Kulturpolitik vorstellte, setzte keine neuen Akzente, sondern schrieb hauptsächlich vorhandene Ideologiebestände fort. Eine Tatsache muß jedoch für die Lesart des Dokuments als

48 Das *Arts Council* verwaltete nach wie vor all jene Institutionen, die schon in Kapitel 3.1 beschrieben worden sind. Mit Hilfe von *Arts Committees*, denen neben Regierungsbeamten wichtige Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens angehörten, war das *Arts Council* in allen neun Regionen des Landes vertreten. Die Zielsetzungen des *Arts Councils* gleichen 1975 mit geringer Abwandlung den Statuten von 1959.

49 Allerdings waren neben dem Bildungs- und Kulturministerium nicht weniger als sechs andere Ministerien an der ‚Kultur‘ beteiligt. Vgl. hierzu MINISTRY OF EDUCATION AND CULTURE 1975:42. Der damit verbundene Konzeptwirrwarr führte im übrigen 1989 zu einer Verwaltungsreform.

bestimmende Direktive angesehen werden: Es war nicht Absicht des Herausgebers, des Bildungs- und Kulturministeriums, ein Strategie- und Aktionsprogramm als Handlungsanweisung für die kulturpolitische Zukunft Ghanas zu entwerfen. Das Dokument wurde vielmehr explizit für Leser geschrieben, die von außen auf Ghana schauten, also für Leser aus Europa und aus den USA. Deshalb widmete sich ein großer Teil der *Cultural Policy of Ghana* der Beschreibung ghanaischer Kultur und den Erfolgen kulturpolitischer ‚Amtshandlungen‘.⁵⁰ Nur zwischen den Zeilen wurde eine Verortung von Problemfeldern vorgenommen.⁵¹

In den Folgejahren erschienen eine Reihe von Artikeln und Schriften, die konkrete kulturpolitische Aktionsprogramme fordern und Schwächen der Kulturpolitik benennen. Sie waren unmittelbar an politisch Verantwortliche adressiert.

4.2 Kritische Stimmen – neue Forderungen

Fast zwanzig Jahre sind vergangen, und immer noch bleibt der kulturpolitische Diskurs im Land – wie oben beschrieben – maßgeblich von den Inhalten bestimmt, die nach der Unabhängigkeit aufgekommen waren. Hinzu kommt, daß die ghanaische Wirtschaft ab Mitte der 70er Jahre eine bis dahin noch nicht erlebte Talfahrt durchmacht, die Ende der 70er Jahre in einen nahezu totalen wirtschaftlichen Zusammenbruch mündet. Die politische Lage bleibt instabil. Unter diesem Aspekt können auch die Artikel, die mir zur Verfügung stehen⁵², um eine Bilanz der kulturpolitischen Standortbestimmung dieser Zeit vorzunehmen, gelesen und analysiert werden. Hier werden Antworten gesucht auf Fragen wie: Was haben wir falsch gemacht? Welche afrikanischen Werte dienen unserer wirtschaftlichen Entwicklung? Welche Antworten hat unsere Kultur auf denn gesellschaftlichen Wandel? Muß die Dynamik dieses Wandels nicht bewußter gelenkt werden? Welche Strategien können zur Lenkung eingesetzt werden (vgl. hierzu Hagan 1978:1)? Fragen, deren Duktus nicht unbekannt ist und deren erneutes Aufwerfen anzeigen, daß die Umsetzung der Ziele und Ideale der ersten Stunde nach der Unabhängigkeit noch in weiter Ferne liegen.

50 Vgl. hierzu MINISTRY OF EDUCATION AND CULTURE 1975:9-17 und 21-40.

51 Zum Beispiel nimmt die Kluft zwischen ländlicher und städtischer Entwicklung einen relativ breiten Raum ein ebenso wie die Entfremdung der städtischen Elite von ihrer Kultur oder die Notwendigkeit adäquater Ausbildung für Künstler (ebd.:19ff.).

52 In zeitlicher Abfolge: NKETIA (1976 u. 1977); HAGAN (1978); AYUK (1979); N'DIAYE (1981).

NKETIA sieht ein Problem darin, daß die Wechselbeziehung zwischen Kultur und gesellschaftlicher Entwicklung unzureichend bedacht werde. Entwicklung und Fortschritt per se zeitigten nicht nur positive Auswirkungen. In Ghana könne man feststellen, daß Wandel nicht zum Vorteil aller vonstatten ginge, daß ein großer Teil der Menschen dadurch orientierungslos werde:

„Conscious, however, of the fact that it is in the material aspects of life that Africa is most lacking in spite of its natural resources, a great deal more emphasis is being laid by African states on economic development than ever before, sometimes without much regard to the dynamics of the social processes generated by such development which in turn affect political and cultural life (...). While economic development may improve the quality of life, this (...) may not be shared generally (...) because of the differential structure of society. The problem of imbalance continues to persist (...). Certain types of development may even make life difficult or confused for some people by disrupting their way of life (...).“ (NKETIA 1976:2f.)

NKETIA fordert ein zweigleisiges wirtschaftliches Entwicklungsprogramm, das die Auswirkungen auf die Kultur und die Gesellschaft einbeziehe sowie die Ghanaer befähige, sich den sozialen Veränderungen anzupassen und neuen Herausforderungen einer modernen Welt zu stellen. Voraussetzung hierfür sei jedoch, daß Kultur endlich mit allen ihren Facetten Berücksichtigung fände. Anstatt Kultur mit ‚Kunst‘ gleichzusetzen, müsse für eine weitsichtige Entwicklungsplanung zwischen vier Hauptaspekten von Kultur unterschieden werden: „the material aspect“, „the institutional aspect“, „the philosophical aspect“ und „the creative aspect.“⁵³ (ebd.:5ff.)

In diesem Zusammenhang bringt NKETIA einen vertraut klingenden kritischen Punkt zur Sprache: die Instrumentalisierung und Stereotypisierung von Tradition, Kultur und Kunst. Anstatt daß diese als bedeutsame Faktoren für Entwicklung umsichtig geplant und gefördert würden, benutze man sie nur zu Repräsentationszwecken als eine Art ornamentalem Luxusgut:

„The role of Ministries and Departments of Culture in Africa today cannot lie only in organising traditional artists for ceremonial occasions or of providing entertainment for tourists or those of us who have been cut off from active participation in the traditional arts of our societies. Their role in contemporary Africa must also be developmental.“ (ebd.:8)

53 *Material aspects* sind Handwerk, Werkzeuge, Kleidung, Architektur, Technik u.ä.; *institutional aspects* sind soziale und politische Strukturen, *philosophical aspects* sind Wert- und Glaubensvorstellungen und moralische Codes; *creative aspects* sind Literatur, Darstellende und Bildende Künste.

Ländliche Gebiete würden zudem nur noch als „resource for traditional aspects for urban cultural programmes“ mißbraucht, hätten aber selbst kaum Zugang zu nationalen Kulturereignissen (ebd.:4). Vor dem Hintergrund der Zielsetzung, durch *Unity in Diversity* eine nationale Einheit in allen Sphären zu erreichen, ist dies eine verheerende Diagnose. In Übereinstimmung mit NKETIA stellt George P. HAGAN nicht ohne Ironie fest:

„Many Africans believe in projecting our culture in the forms of strange behaviour, curious artefacts and exotic sounds which the European foreigner would easily recognize as different.“ (HAGAN 1978:3)

Anstatt daß afrikanische Kultur als zum 20. Jahrhundert gehörend identifiziert werden könne, erscheine sie als ein Relikt aus vergangenen Zeiten.

N'DIAYE führt einen weiteren Aspekt von unüberlegter Kulturförderung ins Feld. Im Mittelpunkt seiner Kritik steht nicht der nostalgische Rückgriff auf Traditionen, sondern die Verwestlichung kultureller Praxis, die sich an den Bedürfnissen einer städtischen und gebildeten Minorität orientiere. Quantitativ erfahre Kultur zwar eine breite Förderung, aber inhaltlich reproduziere sie hauptsächlich westliche Vorbilder. Dies führe zu erneuter Abhängigkeit:

„Entering a cultural centre the visitor is struck by its resemblance to a cultural centre in an industrialized country: the same architecture, the same luxury, the same situation in the centre of the city or in residential zones – in short the same waste. Grand buildings require enormous budgets and, by their urban style, reflect a social dichotomy. (...) Most people consider them as places of culture reserved for the élite. (...) This [das Kopieren westlicher Standards; V.M.] can be explained by the desire to compete at a national or international level or to mimic everything Western.“ (N'DIAYE 1981:26)

Allen Autoren gemeinsam ist, daß sie soziokulturelle Faktoren als bestimmend für die allgemeine Entwicklung Ghanas identifizieren. Sie fordern deshalb einen konkreten Entwicklungsplan mit einem kulturellen Aktionsprogramm, der dieser Tatsache Rechnung trägt.

NKETIA veröffentlicht 1977 die *Guidelines for Action Programmes of the Arts Council of Ghana*. Hier schlägt er eine langfristige kulturpolitische Entwicklungsplanung vor, die die

beschriebenen Kritikpunkte aufgreift.⁵⁴ Nketias Arbeitspapier rekapituliert noch zu Anfang wohlwollend die Erfolge der Arbeit des *Arts Council* sowohl auf der ‚quantitativen‘ Ebene – Einrichtung von regelmäßigen Festivals, Konzertreihen, Kunstwettbewerben, Theater- und Tanzaufführungen, Lesungen, Messeereignisse u.a. – als auch auf der inhaltlichen Ebene: Das *Arts Council* bemühe sich um „cultural awareness“ und stimuliere die Bevölkerung, sich der eigenen Kultur zuzuwenden (NKETIA 1977:1). Andererseits deckt NKETIA die Mängel der Arbeit des *Arts Council* auf und stellt fest, daß sich die Öffentlichkeit schon fragen könne: „What is the Arts Council doing?“ (ebd.:3)

Anknüpfend an seine Kritik von 1976 fordert er nochmals eine Neudefinition von Kultur. Bei der Bewahrung und Entwicklung von Kultur dürfe das Hauptaugenmerk nicht länger auf der Kunstförderung liegen. Denn Kultur bedeute – über die Künste hinausgehend – „the way of life“ der Bevölkerung. Ausgehend von den offiziellen, gesetzlich verankerten Zielsetzungen des *Arts Council*⁵⁵ stellt er fest, daß zwar Kunst gefördert, aber dabei der entwicklungspolitische Aspekt von Kultur vernachlässigt werde. Nketia entwirft pragmatische Schritte für ein Aktionsprogramm, das helfen soll, ghanaische Kulturpolitik effizienter auszugestalten. Er schlägt insgesamt sechs *Programme Areas* vor, in denen das *Arts Council* aktiv werden sollte.⁵⁶ Die wohl wichtigste Empfehlung, die NKETIA den Verantwortlichen der Kulturpolitik mit auf den Weg gibt, ist die Formulierung kurz-, - mittel- und langfristiger Projektplanungen:

„The need for the planning of the Council’s action programmes on both short and long term basis cannot be overemphasized. It is hoped, therefore, that all officers of the Arts Council will give this careful thought and collaborate with their colleagues (...) in drawing up meaningful programmes that reflect the cultural aspirations of Ghana set out in the nation’s cultural policy.“ (ebd.:21)

54 Offen bleibt, ob er diese Richtlinien im Auftrag des *Arts Council* geschrieben hat und welches politische Gewicht diese Schrift hat. Aus dem Vorwort geht hervor, daß Nketia hofft, seine Schrift würde im *Arts Council* eine Diskussion auslösen und zu Überlegungen führen, inwieweit sie in Zukunft in ausgereifter Form als ein Handbuch für Kulturagenten und -beamte benutzt werden könnte.

55 Zur Erinnerung: „to foster, improve and preserve the traditional arts and culture of Ghana and examine practical ways and means to encourage a National Theatre Movement which at once reflects the traditional heritage of this country and yet develops it into a living force firmly rooted in and acclaimed by the modern Ghanaian today“ (zit. in NKETIA 1977:3). Interessant hierbei ist, daß Nketia Bezug nimmt auf die Zielsetzungen, die noch unter Nkrumah formuliert wurden und nicht auf die, die 1975 in der *Cultural Policy of Ghana* auftauchten.

56 Ich behalte mir vor, dieses nur zu erwähnen und nicht die konkreten Aktionsprogramme auszuführen. Ziel des Kapitels soll lediglich sein, den Widerspruch zwischen den hohen Erwartungen, die an die Rolle von Kultur herangetragen wurden und eine gleichzeitige Vernachlässigung von Kultur seitens der politischen Machthaber darzustellen.

Die Analyse der kulturpolitischen Standortbestimmungen der 70er Jahre ergibt: Kulturpolitik ist in diesem Zeitraum noch immer geprägt durch Nkrumahs visionäre Entwürfe, obwohl er selbst von der offiziellen Bildfläche ‚verschwunden‘ ist. Neben dem expliziten Wunsch, sich zu dekolonisieren⁵⁷, kommt verstärkt die Notwendigkeit hinzu, Lösungen für das wirtschaftliche Dilemma zu finden. Kultur wird im Zuge dessen in einen Zusammenhang mit *national development* gestellt. Denn in Kultur sieht man entweder ein Entwicklungshindernis oder einen kreativen Entwicklungsfaktor.

4.3 Turbulente Zeiten in den 80er Jahren

Kulturpolitik sollte in den 80er Jahren jedoch weiterhin in einer Warteschleife kreisen. Es wird keine – wie von vielen erhoffte – langfristige und vorausschauende kulturpolitische Planung entwickelt. Denn in kurzer Abfolge wechseln in diesem Zeitraum die Regierungen in Ghana, was eine kontinuierliche kulturpolitische Programmatik verhindert. Zwischen Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre erlebt Ghana einen Regierungswechsel (1978), eine gescheiterte Rückkehr zur Demokratie und einen blutigen coup d'état (1979), angeführt von Flight Lieutenant Jerry John Rawlings und ausgeführt vom *Armed Forces Revolutionary Council* (AFRC). Nach vier Monaten tritt ein neuer Präsident sein Amt an: Hilla Liman. Er wird jedoch 1981 durch einen zweiten coup d'état von Rawlings und dem von ihm angeführten *Provisional National Defence Council* (PNDC) wieder entmachtet. Erst 1992 finden in Ghana zum ersten Mal seit der Unabhängigkeit demokratische Wahlen statt. In den 80er Jahren werden keine kulturpolitischen Manifeste veröffentlicht, denen zu entnehmen ist, in welche Richtung sich ghanaische Kulturpolitik entwickelt.

In diesem Jahrzehnt rückt zudem die wirtschaftliche Situation ganz in den Mittelpunkt aller politischen Aktivitäten. 1983 ist Rawlings gezwungen, sich einem Strukturprogramm des Internationalen Währungsfonds (IWF) und der Weltbank zu unterwerfen, das der Bevölkerung schwere finanzielle Bürden beschert und zu sozialen Spannungen führt. Das Strukturprogramm sieht auch eine massive Verwaltungsreform vor, die – so kann vermutet werden – die Aufmerksamkeit des Staatsapparats weitgehend absorbiert. Abgesehen davon, ist Rawlings seit 1985 einem konstanten

57 Viele Äußerungen aus dieser Zeit deuten an, daß sich das afrikanische Selbstbewußtsein, die *African Personality*, noch nicht in dem Maße entwickelt hatte, wie man es sich erhofft hatte.

innenpolitischen Druck dahingehend ausgesetzt, zu demokratischen Strukturen zurückzukehren. Im Hinblick auf eine *Cultural Policy in Ghana* bewegt sich erst 1989, 15 Jahre nach Erscheinen der Unesco-Series, wieder etwas auf der Ebene der Legislative. Hierauf wird im nächsten Kapitel eingegangen.

**5. KONTINUITÄT UND NEUE AKZENTE:
KULTURPOLITIK DER 90er JAHRE**

**„Challenging times ahead“
„A vision for the millennium“**

Präsident Jerry John Rawlings

5.1 Kulturpolitische Programmatik 1989 und 1998

1989 wird von der *PNDC* ein neues Gesetz zur *Cultural Policy in Ghana* verabschiedet, 1990 gefolgt von der Institutionalisierung einer *National Commission on Culture (NCC)* im Jahre. Im Sommer 1998 liegt lediglich eine überarbeitete Version der *Cultural Policy of Ghana* vor, die bereits seit geraumer Zeit im Kabinett diskutiert werden soll.⁵⁸ Eine Analyse dieser Quellen ergibt folgendes:

- Erstens: Alte Grundüberlegungen und –prinzipien überdauern seit der Unabhängigkeit alle politischen Turbulenzen und wirtschaftlichen Umbrüche, sie werden immer wieder rhetorisch eingesetzt und als Zielorientierungen aufgegriffen, wenn auch zum Teil in anderer Manier.
- Zweitens: Es kristallisieren sich dennoch zwischen 1975, 1989 und 1998 neue Akzente heraus, die die allgemeinen gesellschaftspolitischen Tendenzen im Land widerspiegeln.⁵⁹

Den erstgenannten Aspekt der Kontinuität soll im Folgenden skizzenhaft beleuchtet werden. An vorderster Stelle steht hier der Hinweis auf das Kolonialtrauma und den kulturellen Imperialismus, der einen nationalen Minderwertigkeitskomplex erzeugt habe. Zwar wird betont, daß die Unabhängigkeit und die Nationenbildung Errungenschaften darstellen; aber die Überwindung der Erblasten aus der Kolonialzeit bleiben eine beständige Herausforderung. Aufgrund dessen gilt als oberstes Ziel der Kulturpolitik

„(...) the restoration of national pride in the ‚national heritage‘. (...) The key symbol for the promotion of national culture is the Sankofa-bird, a bird which turns it’s head and looks backward in the direction from where it came (...). It is an attempt to rescue local

58 Vgl. THE CULTURAL POLICY OF GHANA (1989); NATIONAL COMMISSION ON CULTURE LAW, P.N.D.C.L. 238, (1990); THE NATIONAL COMMISSION ON CULTURE (1998). Ich beziehe mich in meinen Quellenangaben bei letzterem Dokument auf das Jahr 1998, da es mir im Sommer 1998 vom Generalsekretär der *NCC* als Kopie überreicht wurde. Letztendlich war nicht festzustellen, wann genau dieses Papier verfaßt wurde.

59 Auch BECHERER gibt zu bedenken, daß Kulturpolitik immer in Abhängigkeit zu gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen betrachtet werden sollte: „Die Initiierung und Entwicklung einer Kulturpolitik und ihre allmähliche Annahme bestimmter Inhalte und Formen wird, aufgrund ihrer selbstverständlichen Vorannahme, in der Literatur häufig weniger thematisiert bzw. nicht im Kontext ihres zeitlichen Wandels und ihrer politischen Abhängigkeiten betrachtet.“ (BECHERER 1998:56)

culture against what is represented as the onslaught of westernization and globalization, a process which started in the colonial days and which has been going on steadily after independence.“ (THE CULTURAL POLICY OF GHANA 1989:1f.)

Das Symbol *Sankofa* wird 1989 zum ersten Mal eingeführt und in der Version von 1998 weiterentwickelt.⁶⁰ Hiermit wird die Notwendigkeit hervorgehoben, sich auf Vergangenes, auf Traditionen zu besinnen, aber nicht in einer unreflektierten, romantisierenden Art und Weise; zentral ist vielmehr die Vorstellung von Kultur als etwas Dynamischem.

„Culture is a growing phenomenon. This is established by our concept of Sankofa, which establishes linkages with the *positive aspects* of our past and the present. The concept of Sankofa in our culture does not imply a blind return to customs and traditions of the past. It *affirms the co-existence of the past and the future in the present* and embodies, therefore, the attitude of our people to the interaction between traditional values and the demands of modern technology. This is an essential factor of development and progress.“⁶¹ (THE CULTURAL POLICY OF GHANA 1998:3; *Hervorhebung V.M.*)

Indem betont wird, daß ‚positive Aspekte‘ des Kulturerbes aufgenommen werden sollen, werden Traditionen – wie schon von Nkrumah – selektiv betrachtet. Als Kriterium gilt: Traditionen und Wertvorstellungen müssen an moderne Erfordernisse angepaßt werden. Vorrangige Aufgabe der Kulturpolitik ist es deshalb, zwischen Tradition und Moderne und darüber hinaus zwischen heterogenen Bevölkerungsteilen zu vermitteln. In diesem Zusammenhang wird explizit Bezug genommen auf die Philosophie der *Unity in Diversity*. Eines von insgesamt 12 Oberzielen ghanaischer Kulturpolitik lautet:

60 Anscheinend ist dieses Symbol zumindest Intellektuellen und Kulturschaffenden sehr geläufig. Fast alle meine Interviewpartner brachten ohne mein Zutun das positive Wechselspiel von Traditionen und westlichen bzw. ‚modernen‘ Einflüssen auf einen Nenner: *Sankofa*. Auch wenn ich konkret nach dieser Metapher fragte, wußten alle Bescheid, was ich damit meinte. Im Teil II meiner Arbeit wird in bezug auf künstlerische Konzepte festzustellen sein, daß die Verbindung von Traditionen und westlichen Einflüssen ein Leitmotiv kreativen Schaffens am Theater ist. Auch NKETIA (1991:93) formuliert diese kontinuierliche Herausforderung: „(...) the orientations of musicians in contemporary Africa are not radically different from those of other contemporary artists in drama, dance, art and creative writing, or those involved in the restructuring of societal and cultural services or institutions, for the duality of old and new, indigenous and foreign creates a dialectic which constantly leads to creative interpretations of tradition and change in many spheres of our way of life which are subsequently redefined.“

61 Das Bewußtsein, daß allein ein Rückgriff auf die eigene Kultur nicht ausreichen würde, um Ghana weiter zu entwickeln, gab es schon vor der Unabhängigkeit seit den 20er Jahren und explizit ab 1957. Vgl. Kapitel 2.1 und 2.2.

„(...) to recognize, in the development of our national culture, the plural cultural make-up of our nation and so blend the vitality of this unity in diversity. This is to ensure national cohesion and integration (...).“ (THE CULTURAL POLICY OF GHANA 1998:4)

Neben den Kontinuitäten lassen sich aber auch einige Akzentverschiebungen identifizieren. Im Gegensatz zur 1975er Version wird ab 1989 Kultur in einem weitergefaßten Rahmen definiert. Dies kann als Zeichen dafür gewertet werden, daß der Hinweis kritischer Stimmen (Mitte und Ende der 70er Jahre), Kultur sei mehr als „the arts“ in die kulturpolitische Rhetorik aufgenommen wurde:

„Our culture manifests itself philosophically in our ideals and ideas, beliefs and values; materially in our science and technology; institutionally in the forms of our political, legal and economic structures; and aesthetically through the reactive concerns of our literature – oral and written – as well as our visual and performing arts.“ (ebd.:3)

Auch anderen Kritikpunkten und Anregungen wird entsprochen: Kultur – in all ihren Facetten – wird als grundlegend für die Entwicklung der Nation anerkannt. Sie soll die Basis für sozialen, politischen und ökonomischen Fortschritt sein (vgl. ebd. 1998:2). Somit erhält Kultur, deutlicher noch als 1975, eine entwicklungspolitische Komponente. Ihre Rolle erweitert sich also über die des vereinenden und identitätsstiftenden Faktors hinaus.

Im Gegensatz zu früher rückt nun auch das Individuum stärker in den Mittelpunkt. 1998 versteht sich Kulturpolitik auch als Agent für ein „human development“. Es gilt, den Ghanaer zu überzeugen, daß er sich und seine Gemeinschaft weiterentwickeln kann. Nketias Forderung, man müsse die Auswirkungen von Fortschritt und Wandel auch auf die Alltagskultur in alle nationalen Planungen einbeziehen und den Bürger hierauf intensiv vorbereiten, findet sich jedoch nur mehr in stark abgemilderter Form:

„Human development is a precondition for all forms of development, and the content of culture should affect the psyche of our citizens in a way that would make them reassess our values and beliefs in order that *sustained development* becomes a feature of our society.“ (ebd.:2; *Hervorhebung V.M.*)

Um eine nachhaltige Entwicklung Ghanas zu garantieren, soll sich Kulturpolitik in Zukunft stärker als zuvor an der Entwicklung von bildungspolitischen Inhalten und an der Aufklärung der Bevölkerung in unterschiedlichen gesellschaftlichen Problembereichen beteiligen (z.B. Aids-Aufklärung, Schwangerschaft, Umwelterziehung etc.).

Noch auf einen letzten Unterschied sei hingewiesen: Vergleicht man die drei Versionen von 1975, 1989 und 1998, dann fällt auf, daß die neueren Texte als kurze, prägnante, dem Staat obliegende kulturpolitische ‚Pflichtkataloge‘ formuliert werden, während in den 70er Jahren ein eher deskriptiver, erzählerischer Duktus vorherrscht. Stand damals die Vermittlung eines Selbstbildes nach außen im Vordergrund, so sind die jetzt geltenden kulturpolitischen Richtlinien vordringlich als nach innen gerichtete Weisungen zu verstehen, die den Kultursektor des Landes nach verbindlichen Prinzipien ordnen soll. Trotz dieser neuen Akzentuierungen überwiegen die inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen den zeitlich weit auseinanderliegenden Dokumenten. Vor allem in einer Hinsicht: Weder 1975, 1989 noch 1998 werden kurz-, mittel- und langfristige Aktionsprogramme formuliert.⁶²

5.2 Bewahren, Entwickeln, Bilden, Vereinen: Säulen ghanaischer Kulturpolitik

Bis heute lassen sich drei Eckpfeiler ghanaischer Kulturpolitik ausmachen:

- Erstens: Sammlung und Bewahrung ideellen wie materiellen Kulturguts zum Zwecke der Aufrechterhaltung eines lebendigen Vergangenheitsbezugs, um nach der Unabhängigkeit die Nation zu konsolidieren, die eigene Kultur gegen eine kulturelle Übermacht des Westens zu schützen.
- Zweitens: Veränderung und Anpassung des Kulturerbes an die Anforderungen des modernen Nationalstaats, der Entwicklung und des Fortschritts. Dafür steht heute das Symbol *Sankofa*. Damit geht der Anspruch einher, fremde Einflüsse produktiv zu nutzen und zu assimilieren.
- Drittens: Aufklärung durch Bildung und Erziehung, um eine die Nation stützende und festigende wie repräsentierende Gesellschaft mittels Kultur aufzubauen. Wichtigste Zielgruppe sind Kinder und Jugendliche – sie repräsentieren die Zukunft Ghanas.

62 Stattdessen erweisen sich auch die neuen Dokumente lediglich als eine Beschreibung von Oberzielen, die man mit der Überschrift: *The state shall...* versehen könnte. Der Zeitpunkt aber, wann und wie dies geschehen soll, wird nicht formuliert. Die klassischen Kulturfelder – Bibliotheken, Archive, Kunst (alle Sparten), Denkmäler und Museen, Galerien, Kunsthandwerk und Kulturfestivals –, die gefördert, entwickelt und verwaltet werden, haben sich nicht geändert.

- Viertens: Der Anspruch, aus den heterogenen Kulturelementen eine standardisierte und homogenisierte Nationalkultur zu schaffen, was (wieder)⁶³ im Konzept *Unity in Diversity* seinen Ausdruck findet. Kulturpolitik hat somit die zentrale Aufgabe, innerhalb des nationalen Rahmens lokalen und regionalen Charakteristika Raum zu bieten und sie in ein nationales Ganzes zusammenzuführen.

Wie ich im weiteren Verlauf meiner Arbeit zeigen werde, deutet einiges darauf hin, daß die Bedeutung von Kultur als vermarktbares ‚Produkt‘ zunehmen wird und damit ökonomisches Potential gewinnt. Dadurch wird ihre bislang identitätsstiftende und einende Rolle um einen wesentlichen Aspekt erweitert. Hierauf wies mich auch Prof. NKETIA hin, den ich in diesem Zusammenhang mit einem längeren Zitat zu Wort kommen lassen möchte. Er hat die von mir beschriebene Entwicklung einer nationalen Kulturpolitik von Anfang an bis heute miterlebt:

„Well, I also tell the joke about our position in the university, you know, with this institute⁶⁴ I tell people I have survived all the coups, because every government that came gave us a little more money and it was the indication that culture was very important for all governments. Perhaps until the thing changed a bit when the emphasis was on survival, when there was hunger and unemployment and things like that and social reconstruction, economical reconstruction became the most important. So the thing has been reversed a bit, where a lot of money is going to other areas of development rather into the culture. And it is understandable, because in those days of Nkrumah, we had just emerged from colonialism, so culture was a political priority, now it is not. Economic seems to be the political priority. So now we have to convince ourselves of the importance of culture, also as a contributing factor to economy. In other words, *we have looked at culture as a charitable thing, but we have not looked at culture as enterprise. This is now the time to look*

63 ‚Wieder‘ deshalb, weil Nkrumah erst seit den 90er Jahren wieder ‚gesellschaftsfähig‘ ist. Noch 1975 und 1989 nahmen die Richtlinien der Kulturpolitik keinen expliziten Bezug auf Nkrumahs *Unity in Diversity*. Erst in der neueren Fassung taucht dieser Begriff wieder auf. Zeichen für die Rehabilitation und Revitalisierung Nkrumahs ist, daß Rawlings 1992 ihm in Accra ein Mausoleum errichten und seinen Leichnam dorthin überführen ließ. Der Nkrumah Memorial Park gehört nun den wichtigsten nationalen Denkmälern. „When Rawlings came to power (...) his nationalist rhetoric and the resurrection of Nkrumahism generated enthusiasm (...).“ (APPIAH 1992:161)

64 NKETIA hat 1992 ein eigenes, privates musikethnologisches Forschungsinstitut mit Sitz an der *University of Ghana* in Accra gegründet: das *International Center for African Music and Dance*. Er operiert erfolgreich und autonom auf der Basis von Stiftungsgeldern, z.B. der Rockefeller Foundation oder der Ford-Foundation u.a. Ziel des Instituts ist, „to promote, to foster international cooperation in the promotion, study, presentation of african music and dance.“ (NKETIA 1998:10)

at how culture could also contribute to the entire economy.“ (NKETIA 1998 I:6; *Her-
vorhebung V.M.*)

Somit könnte sich ein fünfter Eckpfeiler kulturpolitischer Aufgaben herausbilden: Die Entwicklung kultureller Infrastrukturen zu einem Faktor, der dem Wirtschaftszweig Tourismus dient, d.h., an der Nachfrage ausländischer Besucher nach landestypischen Kulturerlebnissen orientiert ist. Dies soll im folgenden etwas eingehender dargestellt werden.

5.3 Vision 2020: Mit Volldampf ins nächste Jahrtausend

Ein anderer Meilenstein für Ghana, der im ganzen Land für große Aufregung sorgte, war der Besuch von US-Präsident Clinton im Jahre 1997. Clintons Rundreise auf dem schwarzafrikanischen Kontinent wurde als hohe Anerkennung gefeiert und gab Anlaß zur Hoffnung, daß die USA als führende internationale Wirtschaftsmacht sich nun verstärkt für die Belange Afrikas einsetzen würde. Neben einer Videokassette, die den Besuch dokumentierte, waren überall noch diverse andere Marketingartikel zu erstehen: Kalender, Postkarten, T-Shirts, Tischdecken und Poster, die Rawlings (im traditionellen Smock⁶⁵ gekleidet!) gemeinsam mit Clinton in Siegerpose zeigten, von den Massen bejubelt. Stets war in diesem Zusammenhang das Schlagwort „Vision 2020“! Zu lesen. Was steckt dahinter? *Vision 2020* ist:

„(...) the long-term vision for Ghana, that by the year 2020 the country will have achieved a balanced economy and a middle-income country status and standard of living⁶⁶ (...). Regionally, the objective is for Ghana to become a gateway to West-Africa, taking advantage of its central location in the region and transportation linkages to other West African countries.“ (MINISTRY OF TOURISM 1996:29)

Dieser ehrgeizige Plan soll in kurz-, mittel-, und langfristigen Entwicklungsschritten umgesetzt werden. Als Voraussetzungen für das Erreichen des Ziels werden u.a. ange-

65 Traditionelle, auch unter Städtern beliebte Kleidung aus dem ländlichen Norden Ghanas.
66 1995 belief sich das Jahreseinkommen pro Kopf nur auf rund 445 US-Dollar, ein Drittel der Bevölkerung lebte unter der statistischen Armutsgrenze, 7% in absoluter Armut. Die wirtschaftliche Wachstumsrate lag bei 3,5%, die Arbeitslosenquote bei rund 30% und die Inflationsrate bei rund 40%. Ghanas Nationaleinkommen speist sich auch heute noch immer zu 8% aus ausländischer Entwicklungshilfe. Das bis zum Jahr 2020 angepeilte mittlere Einkommensniveau pro Kopf und Jahr läge bei rund 5.000 US-Dollar! – das ist das Ziel für das Jahr 2020!

sehen: Liberalisierung der Wirtschaft, Wettbewerbsfähigkeit auf dem Weltmarkt, Ausbau von Wissenschaft und Technik, Entwicklung und effizientere Nutzung natürlicher und menschlicher Ressourcen (ebd.:29).⁶⁷

In der Analyse von *Vision 2020* beschränke ich mich auf zwei Aspekte, die für die Kulturpolitik in Ghana hohe Relevanz besitzen und hier zu neuen Akzentsetzungen führen:

- die Bedeutung des Tourismus für das ghanaische Bruttosozialprodukt,
- die Rolle von Kultur für die Entwicklung des Tourismus.

Parallel zum nationalen Wirtschaftsentwicklungsplan *Vision 2020* wurde auch ein 400 Seiten starker *National Tourism Development Plan for Ghana 1996-2010* vom Ministerium für Tourismus erstellt, der an erster Stelle durch die ghanaische Regierung unterstützt wird. Internationale Förderer dieses Plans sind die *United Nations Development Programmes* und die *World Tourism Organization*. In diesem Papier wird das Ziel einer strategischen Planung für den Tourismus in Ghana formuliert, der als Hoffnungsträger für *Vision 2020* identifiziert wird:

„Tourism will be developed as one of the major socio-economic sectors of the country, generating substantial foreign-exchange earnings, income, employment and government revenues, and appreciably raising the living standards of the Ghanaian people. Tourism will be used as a means to strengthen the economies of both the urban and the rural areas.“ (MINISTRY OF TOURISM 1996:44)

Besonders bedeutsam ist in diesem Zusammenhang, daß kulturellen Aspekten im Tourismus-Entwicklungsplan eine breiter Raum gewidmet wird, vor allem in den Kapiteln *Cultural Patterns*, *Developing Tourism Resources* und *Socio-Cultural Considerations in Developing Tourism*. Ghanaische Kultur in all ihrer Vielfalt wird hier unter marktstrategischen Gesichtspunkten im Hinblick auf ihren Beitrag zu einer nachhaltigen Tourismusedwicklung eingehend untersucht. Und mehr noch :Der Tourismus wird nicht lediglich als Nutznießer kultureller Ressourcen beschrieben, sondern als ein Sektor, der (im eigenen Interesse) eine aktive Verantwortung für die Bewahrung und Entwicklung des kulturellen und historischen Erbes sowie für die diesbezügliche Erziehung der Ghanaer übernimmt:

67 Vgl. hierzu auch RAWLINGS 1998/1999a, b:38f.

„Tourism must be developed in a manner that helps achieve *conservation* of the country's cultural, historical and environmental heritage. In addition to its economic benefits, tourism will serve as a means *to present Ghana's unique cultural, historical and environmental heritage* to the international community and to *educate* Ghanaians about their heritage.“ (ebd.:45; *Hervorhebung V.M.*)

Der sich hier andeutende Perspektivwechsel auf das Kulturerbe und die Geschichte Ghanas kann mit einem Beispiel verdeutlicht werden. Die in allen kulturpolitischen Abhandlungen als traumatisch beschriebene Kolonialzeit erhält im Entwicklungsplan für Tourismus eine neue Dimension. Die historischen Zeugnisse des Sklavenhandels wie etwa die Festungen und Handelsstützpunkte, in denen sich einst unermesslicher Schrecken zugetragen hat, werden nun unter dem Gesichtspunkt der Vermarktung als Touristenattraktion gesehen. Vor allem blickt man erwartungsvoll auf das wachsende Interesse in den USA und Lateinamerika an Ghana.

„The Slave Trade Route theme is one that has much potential for development, both to preserve an aspect of the historic heritage of Ghana and offer an unusual type of tourist attraction.“ (ebd.:86)

Auch die Universitäten des Landes sollen, durch weitere Erforschung dieser historischen Epoche zur Weiterentwicklung des kulturtouristischen *Slave Route Projects* beitragen, einst galt es, mit dem *Institute of African Studies* aufklärerische Wissenschaft zu betreiben. NKETIAS Aussage, bislang habe man Kultur als „charitable thing“ betrachtet, und sei es nun an der Zeit, Kultur als „enterprise“ zu entdecken, das der Wirtschaft zugute käme (vgl. Teil I, 5.3), bekommt im Tourismusentwicklungsplan einen zentralen Bezug. Die Bedeutung von Kultur als ideelles Gut wird durch eine materielle Komponente ergänzt: Sie wird zur vermarktbaren Ware. Dies läßt sich auch an der Auswahl derjenigen kulturellen Charakteristika ablesen, die als *Cultural Features* den Tourismus fördern sollen und entsprechend im Entwicklungsplan aufgegriffen werden. An erster Stelle wird der „friendly character of Ghanaians“ als sozusagen angeborene Persönlichkeitsstruktur hervorgehoben. Es folgen:

- Festivals and Funerals,
- Traditional Crafts and Contemporary Arts,
- Music and Dance,

- Traditional Cultural Patterns,
- Traditional Architectural Styles,
- Traditional Fetish Shrines,
- Beliefs and Practices,
- Traditional Medicine,
- Traditional Village Life and Economic Activities,
- Ghanaian Cuisine.

Keine dieser kulturellen Formen wird hier unter dem vertrauten Gesichtspunkt betrachtet, daß sie helfen kann, die Nation zu konsolidieren oder die nationale Einheit zu stärken.

Als Voraussetzung dafür, daß langfristige Vermarktungs- und Werbestrategien einsetzen zu können, wird die künftige Planbarkeit von Kulturereignissen gesehen. Folgten traditionelle Festivals einem unregelmäßigen Rhythmus, weil sie zum Beispiel aus religiösen Gründen nur an bestimmten Tagen stattfinden dürfen, sollte dies geändert werden:

„Traditional festivals (...) are of great interest to tourists and a very important cultural attraction feature (...). For tourism, a problem has been that some festivals are held different dates each year. Consequently, tours designed to include the attendance at certain festivals cannot be organized too far in advance. *Without commercializing the festivals, efforts need to be directed establishing long-term scheduling of these festivals so that tour operators can promote them well in advance.*“ (ebd.:87; Hervorhebung V.M.)

Die Vermarktung von Kultur und damit ihre Kommerzialisierung führt zu einer ‚Glättung‘ zumindest im Falle der Festivals u.ä. betreffend. Schon heute werden Festivals im Rahmen einer internationalen Vermarktungsstrategie zu ‚Kulturpaketen‘ geschnürt, um Touristen ins Land zu locken:

„The festivals are being calendarised, repacked, and promoted to attract tourists. A special brochure on Ghanaian Festivals has been published and distributed throughout the world.“ (OWUSU-FIANKO 1998:64)

Speziell im Hinblick auf Musik und Tanz wird konstatiert, daß es sich hierbei um lebendige traditionelle Ausdrucksformen im Alltag der Ghanaer handelt. Aufführungen sollten aber so organisiert werden, daß Touristen die Chance hätten, sie zu jedem ge-

wünschten Zeitpunkt zu sehen: „Traditional music and dance are well developed although not yet much organized for tourists to view.“ Gefordert werden deshalb regelmäßige Aufführungen traditioneller Musik und Tänze in Hotels, in regionalen Kulturzentren und in Dörfern (MINISTRY OF TOURISM 1996:90).

Betont wird vor allem, daß es im Bereich Kunst (Musik, Tanz, Kunsthandwerk) das Traditionelle zu bewahren gilt, damit es für Touristen ‚authentisch‘ bleibt. Kulturelle Ausdrucksformen im Rahmen von Tourismuskonzepten solle, ‚fröhlich‘, ‚bunt‘ und ‚natürlich‘ sein. Dies muß als ein zwar pragmatischer, aber unreflektierter Rückgriff auf traditionelle Formen gewertet werden: Kulturelle Vielfalt soll im Sinne von Quantität, aber nicht im Sinne von identitätsstiftender Qualität bewahrt, entwickelt und repräsentiert werden. Kultur spielt demnach die Rolle eines weiterzuverarbeitenden Rohstoffs.

Und hierin liegt ein markanter Unterschied zu den politisch-ideologischen Konzepten wie sie nach der Unabhängigkeit entwickelt wurden und wie sie noch heute in den Richtlinien der Kulturpolitik fortgeschrieben werden. Heute soll Kultur kommerziell standardisiert werden, früher diente die ‚Glättung‘ heterogener Kulturformen politisch-ideellen Anliegen.

Stellt man diesen Entwicklungsplan für Tourismus, der diesen Sektor vorausschauend für einen Zeitraum von fast 15 Jahren plant, einer nach wie vor fehlenden kulturpolitischen Strategie gegenüber, kann berechtigt gefragt werden, wer in Zukunft die führende Rolle in der Bewahrung, Entwicklung und Förderung von Kultur in Ghana übernehmen wird. Es scheint so, daß das Tourismusministerium und die auf diesem Sektor engagierte Privatwirtschaft schon heute als ‚Co-Agent‘ der Kulturpolitik fungiert.

Vor diesem Hintergrund soll im nächsten Kapitel die Position der *National Commission on Culture (NCC)* als staatlich eingesetztes kulturpolitisches Organ untersucht werden. Sie löste ihren Vorgänger, das *Arts Council*, ab und wird heute als „Manager of Ghana’s Cultural Policy“ bezeichnet (THE NATIONAL COMMISSION ON CULTURE 1998:1). Doch welchen Einfluß hat der ‚Kulturmanager‘ NCC tatsächlich? Seitens des Staates scheint jedenfalls das Interesse an der Entwicklung des Tourismus wegen seines ökonomischen Potentials höher zu sein als an der Entwicklung der Kultur. Das ist jedenfalls die Ansicht des Generalsekretärs der NCC, Nana Brefo BOATENG, der darin jedoch einen Widerspruch sieht:

„For instance a lot of money goes to the Ministry of Tourism. But what do the tourists come here to see? They come because of our culture (...). So we think tourism feeds on culture.“ (BOATENG 1998 I:3)

5.4 Die National Commission on Culture: „They give us the crumbs“

Aufgrund der instabilen politischen Lage konnte es in Ghana seit der Unabhängigkeit des Landes zu keiner wirklichen Verankerung kulturpolitischer Verantwortung kommen. BOANTENG formuliert dies treffend:

„Well, the commission has gone through a lot of history, it first started as Ministry of Art and Culture under the first president, Dr. Kwame Nkrumah, then, when he was overthrown, the Arts Council came under Ministry of Education for some time, then it was moved from Ministry of Education and joined up with Ministry of Youth and Sports. Then Rawling's revolution came, so they changed it and made it Ministry of Culture and Tourism. From there it went back to Education, so it became Ministry of Education and Culture, it was from Ministry of Education and Culture that it became a Commission on Culture. That was in 1990. So since 1990 it has been on its own as Commission on Culture.“ (BOATENG 1998 I:1)

Die Formulierung einer *Cultural Policy of Ghana* 1989 und das *NCC*-Gesetz waren beides Maßnahmen, die die neuen kulturpolitischen Leit motive und Aufgaben unterstützen und Ordnung in den unübersichtlichen Kompetenzdschungel bringen sollten. Innerhalb der *NCC* sollten alle mit Kultur beschäftigten Institutionen und Gremien eingeordnet und von der Hauptstadt Accra aus verwaltet werden. Gleichzeitig wurde aber eine Dezentralisierungspolitik angestrebt, die im Zusammenhang mit den von Rawlings im Laufe der 80er Jahre initiierten politischen Reformen gesehen werden muß. Im Gegensatz zu dem von Nkrumah vehement verfolgten Zentralisierungsansatz, der das Land vor Fragmentierung bewahren sollte, setzte Rawlings auf regionale Besonderheiten und berücksichtigte partikulare politische, wirtschaftliche und kulturelle Aspekte. Aus diesem Grunde sollte die *NCC* ein kulturelles Netzwerk mittels regionaler und kommunaler *NCC*-Ableger, den sogenannten *committees*, bis in die entlegensten Ecken Ghanas ausbreiten. (Vgl. NATIONAL COMMISSION ON CULTURE LAW 1990:2-7)

BECHERER sieht in der Streuung der Kompetenzen auf nationaler, regionaler und kommunaler Ebene zwar durchaus eine Erweiterung der Autonomie, aber dennoch auch eine Fortführung Nkrumahscher Homogenisierungsbestrebungen.

„Mit der Einbindung jeder Ebene in ein Verhältnis von gleichzeitiger Abhängigkeit und Kontrolle, sollte die Verbindung zwischen der Nation und den sie konstituierenden Teilen gestärkt und bestätigt werden.“ (BECHERER 1998:79f.)

Das Ziel der *NCC* lautet: Entwicklung, Konsolidierung und Verbreitung von

„(...) national pride, solidarity and consciousness, an integrated National Culture (...), a distinct Ghanaian personality (...), national self-reliance and self-sufficiency (...).“ (NATIONAL COMMISSION ON CULTURE LAW, P.N.D.C.L. 238, 1990:1)

Der NCC sind zahlreiche Institutionen untergeordnet, die als Agenten im Sinne o.g. Zielsetzungen tätig sind: alle regionalen und kommunalen *National Culture Centres* (es gibt 10 Regionale und 110 Distrikte in Ghana), das *Museums and Monuments Boards*, das *Bureau of Ghanaian Languages*, das *W.E.B. Du-Bois-Centre for Pan African Culture*, das *National Theatre of Ghana*, das *Ghana Dance Ensemble*, nationales Theaterensemble *Abibigromma*, das *National Symphony Orchestra*, das *Bureau of Ghanaian Languages* und die *Copyright Administration*. (ebd.:2)

Im Apparat der NCC arbeiten landesweit rund 1200 Mitarbeiter. Für Personalkosten werden rund 70% des Jahresbudgets aufgebracht.⁶⁸ Darin enthalten sind allerdings auch Programmmittel für das schon beschriebene NAFAC-Festival, für das sich die NCC verantwortlich zeichnet. Alle anderen Kulturprogramme im Land werden nicht zentral vom NCC ausgerichtet, sondern von anderen Kulturinstitutionen.

„We are mainly policy. We don't program apart from the National Festival. And the National Festival – we budget for it, even though it might not be sufficient.“ (BOATENG 1998 I:8)

Das Budget der Kulturkommission macht laut Boateng 1% der Staatsausgaben aus. Die finanzielle Situation der NCC illustriert der Generalsekretär mit einem Sprichwort:

„Culture is at the bottom. I should say, after they have eaten the better part of the food, they give us the crumbs.“ (ebd. I:3)

Die mangelnde staatliche Unterstützung erklärt sich Boateng aus der immer noch vorherrschenden Meinung, Kultur bestehe aus Trommeln und Tanzen. Die Weitsicht, daß eine nachhaltige Entwicklung Ghanas nur durch eine erstarkte nationale Identität, durch kulturellen ‚Input‘ möglich wird, scheint in den Köpfen der Politiker noch nicht

68 Da mir kein Organigramm und kein Budgetplan der NCC vorliegt, kann nicht aufgeschlüsselt werden, wie sich die Kosten für die Mitarbeiter verteilen. Unklar ist, ob darunter auch zum Beispiel die Künstler der nationalen Ensembles fallen oder ob sich die Zahl 1200 nur auf Mitarbeiter der Verwaltung bezieht.

angekommen zu sein. Da die ‚Wertschöpfung‘ aus dem finanziellen staatlichen Engagement im Kulturbereich schwer meßbar ist, verhält sich der Staat diesbezüglich rigide:

„(...) a lot of people view culture only as drumming and dancing. So why we have to give money for drumming and dancing? Forgetting that you can have good food, you can have good health. But no matter how you can develop, if the people don't know what they are, it's useless. But also you cannot see the effect of culture easily. That all aside culture gets a very small part of the national cake. But we think maybe with time, when people begin to realize that in every aspect of our life or in every ministry you need cultural input, if they begin to realize that, I am sure they will pay more attention to us.“ (ebd. I:3)

BOATENGs Hoffnung ist dennoch, daß die *NCC* neben ihren verwaltungstechnischen Aufgaben – die unter sehr restriktiven finanziellen Rahmenbedingungen erfüllt werden müssen –, eine wichtige beratende Funktion erhält, um die Regierung in Entwicklungsfragen zu unterstützen. Ginge es nach Boateng, müßte die *NCC* zum Beispiel große Wohnungsbauprojekte hinsichtlich der Beachtung kultureller Faktoren überprüfen. Nur so könne gewährleistet werden, daß sie von der Bevölkerung angenommen werden und Entwicklung sinnvoll vonstatten ginge.

„If you want to put up a house and an new estate, you must know the culture of the people. For instance, if you go to Bolga or even in the north, they put up bungalows, then they attach garages to the bungalow. How many people there have cars? Whereas, if they had studied the culture of the people, they would realize that every household rear some kind of animals, so instead of putting the garage, they should have build animal pans, where they rear their chickens, goats, sheeps. Because they didn't take the culture of the people into consideration.“ (ebd. I:4)

Daß kulturelle Faktoren eine bedeutende Rolle für Entwicklung und Fortschritt spielen, ist keine neue Erkenntnis. Dem Rechnung zu tragen, forderten ‚kritische‘ Stimmen schon ab Mitte der 70er Jahre. Vor diesem Hintergrund verdeutlicht die Beschreibung Boatengs, warum es seit 1989 zu keiner gesetzlichen Verabschiedung einer neuen *Cultural Policy of Ghana* kam und wie weit Programmatik und Praxis auseinanderklaffen. Schärfer ausgedrückt: Im Bereich der Kulturpolitik mahlen die Mühlen in Ghana sehr langsam. Seit 1991 bemühen sich Boateng und seine Mitstreiter, ihre neu formulierten kulturpolitischen Zielsetzungen ‚durchzubringen‘:

„We had a National Seminar on it 1991, but then we put it aside. Then it went to cabinet and they asked for some changes, but then we put it aside. There were some changes at the top here [im Management; V.M.]. So between 1992 and 1995 it was not touched and nobody was following it. So now we are following it with a lot of enthusiasm (...).“ (ebd. I:11)

Unter anderem findet sich in ihrem Entwurf⁶⁹ eine Passage, die der *NCC* eine Beratungsfunktion in Entwicklungsfragen zuweist:

„Establishment of linkages with various sectors of national development such as Education, Tourism, Health, Agriculture, Science and Technology both traditional and contemporary to enhance the cooperation and coordination of activities and create awareness of cultural dimension of their planning and development.“ (THE NATIONAL COMMISSION ON CULTURE 1998:5)

„We are mainly policy“, umschrieb Boateng die Arbeit der *NCC*. Man muß sich fragen, ob dies der Realität entspricht, wie hoch der reale Einfluß der *NCC* einzuschätzen ist, wenn die Vorlage, die als kulturpolitische Richtlinie ausgearbeitet wurde, über mehrere Jahre unbeachtet im Kabinett liegt. Mit dieser Frage konfrontierte ich diverse Interviewpartner. Mich wunderte es nicht, daß sie beim Thema *NCC* nicht in Jubel ausbrachen. *NKETIA* zum Beispiel räumte zwar ein, daß durchaus nützliche kulturpolitische Strukturen vorhanden seien, äußerte sich aber skeptisch darüber, was die Effektivität ihrer Nutzung anbelangt:

„They are there, it is a quite elaborate structure, which has now to be utilized properly. You know, creating models of excellence, workshops, training courses and so forth, getting people who can really identify in our development (...). If I were there, (...) I would know how to activate it. So I don't mind the bureaucratization, what I think what I am interested in, is how one uses it to develop various strategies for dealing with cultural issues (...). So we still need to reformulate the Cultural Policy.“ (*NKETIA* 1998 I:4)

NKETIA bezweifelt darüber hinaus, daß die Kulturpolitik, die *NCC* inbegriffen, letztendlich alleine die Verantwortung für Kultur tragen kann. Der Staat und die von ihm eingesetzten Akteure könnten nur Impulse geben und im besten Falle die Basis für ein

69 Der Entwurf liegt mir als Kopie vor, dabei handelt es sich um eines der Dokumente, die ich in Kapitel 5.1 schon untersucht habe. Dabei wurde festgestellt, daß die Version von 1989 und die von Boateng überarbeitete sich kaum unterscheiden!

„kulturelles“ Bewußtsein schaffen. Ideal sei eine Kulturpolitik, die „encourages, guides or draws attention to certain values and the rest is left to the people and artists to do“ (NKETIA 1998I:7). Prof. Kwame GYEKYE äußert sich in ähnlicher Weise. Zum einen führt er an, daß der Staat aufgrund eines engen Finanzierungsrahmens nicht alles entwickeln und umsetzen könne, hier seien alle Institutionen und Teile der Gesellschaft gefordert:

„No government can give enough of everything (...). So members of the society and other institutions should also have to produce ideas which can help to develop the country.“ (GYEKYE 1998 I:4)

Die Stimme der *NCC*, die für die Bewahrung, Entwicklung und Verbreitung von Kultur die wichtigste Rolle spielen sollte, kann sich im Konzert staatlicher Politik kaum durchsetzen. Kulturpolitik, speziell die Zielsetzungen der *NCC*, spielen innerhalb der *Vision 2020* eine untergeordnete Rolle. Man ist sich in der *NCC* zwar über die Wichtigkeit der Kultur für den Tourismus bewußt – „tourisms feeds on culture“ –, aber kann sich bislang keine klar konturierte, eigenständige Rolle in der nationalen Entwicklung sichern. Das Image staatlicher Kulturpolitik bei den unmittelbaren Kulturakteuren ist das eines randständigen Politikressorts mit eher ordnenden Funktionen, das einige Strukturen zur Verfügung stellt und gewisse ideelle kulturpolitische Grundlagen erarbeitet. Kulturpolitik ist aber nicht in der Lage, planmäßige Impulse für die Weiterentwicklung kultureller Praxis in Ghana zu geben.

Zusammenfassung Teil I – Ausblick auf Teil II

Im ersten Teil meiner Arbeit wurde die historische und (kultur)politische Entwicklung Ghanas nach der Unabhängigkeit bis in die Gegenwart dargestellt und analysiert. Dabei ergaben sich folgende zentralen Befunde:

Nach der Unabhängigkeit ging es zunächst darum, eine von den kolonialen Strukturen unterschiedene Nationalkultur zu entwickeln, die afrikanische Identität zurückzuerobern und die nationale Einheit zu fördern. Kwame Nkrumah stellte die Weichen für ein gestärktes (nationales) Selbstbewußtsein und schuf zu diesem Zweck zahlreiche identitätsstiftende Kulturinstitutionen. Trotz des hohen Stellenwerts von Kultur im Nationenbildungsprozeß kam es unter seiner Regierung nicht zu einem Entwurf einer ausdifferenzierten kulturpolitischen Programmatik. Nkrumahs Ideen der *African Personality* und *Unity in Diversity* blieben – trotz massiver politischer Umbrüche – stets die Grundlage aller kulturpolitischer Zielformulierungen. Restriktive politisch-ökonomische Rahmenbedingungen verhindern allerdings die weitere Ausgestaltung des kulturpolitischen Feldes, Kulturpolitik bleibt überwiegend in idealistischen Konzepten verhaftet.

In jüngster Zeit sind neue Akzentsetzungen im Verständnis von Kulturpolitik zu bemerken: Kultur wird als eine verkäufliche Ware entdeckt und bekommt seitens der Ökonomie einen hohen Stellenwert als weicher Standortfaktor zugeschrieben. Die kulturpolitisch Verantwortlichen sind aber weitgehend nur passive Beobachter dieser ‚Verschiebung‘ und verfügen über wenig Entscheidungsgewalt, um die Weiterentwicklung der Kultur und der Kulturpolitik in Ghana zu beeinflussen.

Um das *National Theatre of Ghana (NT)*, *the White Elephant* im Alltagsjargon, dreht sich der zweite Teil meiner Arbeit. Das *NT* ist im Gegensatz zu den meisten anderen Kulturinstitutionen Ghanas, die noch unter Nkrumah gegründet worden sind, ein Kind der Gegenwart – der 90er Jahre. Bei der Analyse des *NT* wird u.a. folgenden Fragen nachgegangen:

Wie schlagen sich am *NT* die analysierten kulturpolitischen Rahmenbedingungen nieder? In welcher Weise werden hier Konzepte der Vergangenheit aufgenommen, im Hinblick auf gegenwärtige Anforderungen reinterpretiert und verändert? Welche Zukunftsentwürfe werden entwickelt? An diesem Fallbeispiel sollen darüber hinaus die Auswirkungen kurzfristiger Entscheidungen bzw. des Fehlens langfristiger kulturpoliti-

scher Konzepte exemplarisch aufgezeigt werden. Am Theater tritt mitunter schmerzhaft zutage, was Nketia und Gyekye ins Feld geführt haben: Die Verantwortung, Kultur zu gestalten, liegt letztendlich nicht beim Staat, sondern bei individuellen Akteuren. Diese müssen den ‚Freiraum‘, der aufgrund der grobmaschigen staatlichen Kulturpolitik besteht, soweit als möglich kreativ nutzen.

**Teil II: THE WHITE ELEPHANT –
DAS NATIONAL THEATRE OF GHANA**

**1. EIN WEITERER MEILENSTEIN:
GHANAS ERSTES NATIONALTHEATER**

Fihankra

**One wall shells our homes:
Tells the world we share
One compound, pebbled, yet safe;
Living on a common ground
Of being;
Living with, and not against;
Praying at a common stool:
Our experiences, our school!**

Adinkra Poem

1.1 Die Idee

Das Bestreben, eine ghanaische Theaterkultur zu entwickeln, gab es schon in der 1. Republik unter Nkrumah. Zwar haben die durch ihn gegründeten Institutionen sich auf unterschiedliche Weise den Darstellenden Künsten gewidmet⁷⁰, doch hierfür wurde nie ein zentraler nationaler Repräsentationsort eingerichtet.⁷¹ Erst in der 4. Republik unter Rawlings, 26 Jahre nach der Unabhängigkeit, wird feierlich das *National Theatre of Ghana (NT)*⁷² in der Hauptstadt Accra eröffnet.

Die Pläne für das NT gehen auf das Jahr 1985 zurück: Damals hatte Präsident Rawlings in China eine bilaterale Vereinbarung über den Bau eines Nationaltheaters unterzeichnet. Der Vertrag zu dieser ghanaisch-chinesischen Kooperation beinhaltete eine Investition von rund 20 Millionen US-Dollar. Sechs Jahre später stand den Bauarbeiten – ausgeführt nach den Plänen chinesischer Architekten und unter Anleitung chinesischer Unternehmen – nichts mehr im Wege. Schon nach anderthalb Jahren Bauzeit war das NT so weit fertiggestellt, daß es am 30. Dezember 1992 eröffnet werden konnte.

Bevor überhaupt der erste Spatenstich vollzogen war, wurde schon in dem Gesetz, das die NCC als exekutives Organ der Kulturpolitik auswies, das NT als eine der Institutionen aufgeführt, die der Verantwortung der NCC unterstehen.⁷³ Darüber hinaus wurde es auch in den offiziellen staatlichen Richtlinien der Kulturpolitik erwähnt: „The National Theatre shall house resident theatre, dance and music ensembles which shall consist of a revolving pool of artists from all over the nation.“ Hier wurde ferner der Plan formuliert, in weiteren Landesteilen Theaterbühnen als „regional branches of the National Theatre“ aufzubauen (THE CULTURAL POLICY OF GHANA 1989:11 u. 17).

Diese regionalen Bühnen sollten im ganzen Land Möglichkeiten zur Aufklärung/Bildung, Freizeitgestaltung und Unterhaltung durch Konzerte, Musicals, Theaterstücke und Filmvorführungen bieten.

Ein Jahr später wurde das *Ghana National Theatre Law , P.N.D.C.L. 259, 1991* verabschiedet. Hier wurde das allgemeine Ziel des NT formuliert: „to develop and promote a

70 Die regionalen *Cultural Centres*, das *Ghana Dance Ensemble*, das nationale Theaterensemble *Abibigromma*, das *National Symphony Orchestra* und die *School of Music and Drama*, heute bekannt als die *School of Performing Arts*. Wie ich in Kapitel 2. noch darstellen werde, wurden diese Ensembles und das Orchester am NT angesiedelt.

71 Bereits 1963 war schon einmal der Bau eines großen Theaters im Gespräch, der jedoch nicht zustandekam. Auch der Plan, eine Nationalgalerie zu errichten, ist bis heute nicht verwirklicht worden. Vgl. ZEITLIN 1963:66.

72 Im weiteren Verlauf immer als NT abgekürzt.

strongly integrated national culture through the performing arts.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:1)

Die Wahl des Ortes für das zukünftige *NT* war mit Bedacht getroffen worden. Es sollte an der Stelle stehen, an der sich das bedeutende *Drama Studio*, in den 60er Jahren von Efua SUTHERLANDS gegründet, einst befunden hatte. Damit sollte die Kontinuität zu den Anfängen des *Theatre Movement* hergestellt werden, eines Projekts, das noch auf Nkrumahs Kulturpolitik zurückzuführen ist und dessen Philosophie lautete: „ (...) new developments in artistic forms must be linked to the forms of the African traditional society“ (ADINKU 1994:66).⁷⁴

Die Einweihung des multifunktionalen Theaterkomplexes wurde als ein entscheidender Schritt für das *Theatre Movement* in Ghana gefeiert. Endlich war man wieder an einem Teilziel angelangt, man hatte einen weiteren Ort geschaffen, mit dem sich alle Ghanaer identifizieren sollten; einen Ort, der in Zukunft dazu dienen sollte, ghanaische Kunst und Kultur würdevoll zu repräsentieren und kreativ weiterzuentwickeln.⁷⁵ Präsident Jerry J. RAWLINGS nahm in seiner Eröffnungsrede Bezug auf die kulturpolitischen Vorgaben der ersten Jahre nach der Unabhängigkeit:

„(A)fter achieving independence, it became obvious from the very start that the country’s leaders were determined not only to preserve her historic culture but also to build a national culture that would make her citizens and all Africans proud.“ (Zit. in: SCHRAMM 1997:44)

Rawlings präsentiert sich mit diesen Worten als Nachfolger Nkrumahs und macht mit dessen Rhetorik in der Gegenwart Werbung für sein repräsentatives nationales Kulturprojekt. Er bringt zum Ausdruck, daß er damit die bedeutenden Zielsetzungen der ersten Stunde nach der Unabhängigkeit weiterhin befördern wolle: Bewahren des Kul-

73 NATIONAL COMMISSION ON CULTURE LAW, P.N.D.C.L. 238, 1990:2.

74 Auf das *Drama Studio* gehe ich in einem Exkurs noch ein. Später werde ich auch untersuchen, inwieweit das *NT* – im Sinne der Idee des Nkrumahschen *Theatre Movements*, die im *Drama Studio* den Versuch einer Umsetzung erfuhr – konzeptionell eine Kontinuität zu den Anfängen eines ghanaischen Theaters aufweist. Unter *Theatre Movement* muß man die Entwicklung fast aller Kunstgenres fassen und nicht nur die des Bühnentheaters.

75 Dem Plan für ein nationales, hauptstädtisches Theater ging nie eine Bedarfsanalyse voraus. Völlig unklar war: Gab es überhaupt ein Publikum für dieses überdimensioniertes Projekt? Einzig und allein die Fortführung der nationalen Aufgabe schien als Begründung für den Finanzaufwand von 20 Millionen US-Dollar auszureichen. Allerdings konnte ich nicht in Erfahrung bringen, welchen Anteil der ghanaische Staat, welchen private Sponsoren und Investoren beitrugen.

turerbes, Entwicklung einer Nationalkultur, die das afrikanische Selbstbewußtsein stärkt. Der Tenor in der Presse war ähnlich. Ein Beispiel:

„The construction of the theatre will promote arts and in particular, the preservation and fostering of the traditional arts and culture of Ghana. It will also encourage the presentation of all kinds of music, dramatic, dancing and pageant performances by Ghanaians and visiting artists. It is the expectation of Ghanaians that the theatre will bring about a great cultural renaissance in this country.“ (o.V. 1992:5)

Die hier formulierten Zielsetzungen, die seit da klingen recht vertraut: Sie werden seit der Unabhängigkeit in nahezu ungebrochener Weise tradiert und knüpfen rhetorische an die Nkrumahsche Ära an. Inwieweit das junge Nationaltheater tatsächlich diese ‚alten‘ Ziele verfolgt und welchen neuen Aufgaben es sich stellen muß und praktisch widmet, sind Fragen, die in diesem Teil der Arbeit behandelt werden sollen.

Das *NT* transportiert durch seine moderne Architektur eindeutig die Idee des Fortschritts, symbolisiert Ghanas Anschluß an die Moderne. Seine Gestaltung hat kaum afrikanische Elemente aufgenommen – insofern bildet das *NT* einen starken Kontrast zu seinem Vorläufer, dem *Drama Studio*.

1.2 Exkurs: Das Drama-Studio – Die Keimzelle des Theatre Movements

An gleichem Ort, wo heute das *NT* zu finden ist, entstand 1961 das *Drama Studio*, von niemandem anderen als Nkrumah selbst gefördert, unterstützt und feierlich eröffnet. In seiner Eröffnungsrede betonte er den Nutzen des Theaters für Erziehung und Bildung sowie die Notwendigkeit, ein landesweites Theater-Netzwerk zu schaffen. Seine Vision hieß: Wiedergeburt afrikanischer Kunst als die Länder Afrikas vereinende Universal-sprache. Die lange Abhängigkeit der wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklung Afrikas von Fremden müsse abgeschüttelt werden:

„From now on Africa must look inwards (...) It is only by our own exertions that our (...) endeavours can bring about progress, unity and strength of Africa.“ (NKROMAH, zit. in: JULY 1987:74)

Diese Gedanken hatten auch die Autorin und Dramaturgin Efua Sutherland dazu bewogen, schon kurz nach der Unabhängigkeit die *Ghana Society of Writers* zu gründen und eine Literaturzeitschrift herauszugeben. Ihr Ziel war es, afrikanische Dramatiker zu

unterstützen und die bis dahin seltene Veröffentlichung und Aufführung von Stücken afrikanischer Autoren für ein afrikanisches Publikum – für Schulkinder wie für Erwachsene – zu fördern. Es war der Versuch, ein in der ghanaischen Kultur verwurzelt Theater aufzubauen, das modernes Theater mit den Theatertraditionen des Landes verbinden konnte. Zunächst begann sie, populäre ghanaische Märchen für die Bühne zu adaptieren, denn „(...) storytelling could come close, however, especially if it were developed in dramatic form through the addition of mime, dance and music“ (JULY 1987:75). Ihre Stücke führte sie mit einem Ensemble aus Laienschauspielern auf, das sich ab 1958 als das *Ghana Experimental Theatre* formierte und 1961 ins *Drama Studio* umzog.

Obwohl das *Drama Studio* sich in einem urbanen Kontext befand, bemühte sich Sutherland architektonisch die Verbindung zur ländlichen afrikanischen Tradition herzustellen: Das Theater wurde einem traditionellen Gehöft nachempfunden⁷⁶, der Eingang wirkte wie ein überdimensionaler *chief's stool*⁷⁷ und war eingerahmt von Skulpturen des bekannten ghanaischen Bildhauers Oku Ampofo. Im Zentrum befand sich eine Freilichtbühne, um die herum rund 350 Menschen Platz fanden, und auf der sich das Theaterspiel ähnlich dem Alltagsleben in einem Hof entfalten sollte. Die Spielzeiten richteten sich nach dem Rhythmus der Jahreszeiten, in der Regenzeit fanden zum Beispiel keine Aufführungen statt. Diesem Konzept lag der Gedanke zugrunde, einen Ort zu schaffen, mit dem sich die Menschen identifizieren konnten. Dabei sollte der authentisch-ghanaische Charakter des *Drama Studio* in Übereinstimmung die Idee unterstützen, ein neues, afrikanisches Theater zu entwickeln.

76 Sutherlands Versuch, sich von westlich geprägtem Theater zu lösen, steht im deutlichen Kontrast etwa zum Nationaltheater in Kampala/Uganda, das Nobelpreisträger Wole SONKINKA mit folgenden Worten kritisiert: „Das Gebäude selbst ist eine Verkörperung des allgemeinen Mißverstehens des Wortes ‚Theater‘. Theater, und besonders ein ‚Nationaltheater‘, ist niemals die Masse Holz und Mörtel, die Architekten in die Landschaft klatschen. Wir entdeckten, daß es dort kein Theater gab, sondern nur ein kostbares, anziehendes Gebäude im Stadtzentrum. Aber selbst innerhalb jener Auslegung des Wortes hätten wir architektonischen Sinn für Ungewöhnliches erwartet, (...) nicht einen Sinn für lokale, sondern für internationale Entwicklungen im theatralischen Feld. Wir fanden jedoch ein Puppenhaus (...). Es gab gepolsterte Klappsitze. Ich genoß das, da ich nichts gegen Komfort habe, aber es ist beunruhigend, eine kleine Kopie eines britischen Provinztheaters vorzufinden, völlig umschlossen und eingeschlossen.“ (Zit. in FIEBACH 1986:193f.)

77 Ein niedriger Schemel, der aus unterschiedlichen Materialien hergestellt wird und an die Form eines □ erinnert.

„I designed it as a Ghanaian courtyard (...) I needed it at that time (...) not just to provide a space for this program but also to stand as a symbol (...) something that people could point their fingers at and say, ‚that’s a place where experiments in African drama are going on.‘ You could have just (...) got a design from a book and designed one of these model theatres (...). I did’nt want that.“ (SUTHERLAND, zit. in: JULY 1987:76)

Die Ausgestaltung der Bühne – nicht mehr als eine etwas erhöhte Plattform unter freiem Himmel – sollte den partizipatorischen Charakter, der dem traditionellen Theater in Afrika eigen ist, auch in einem konstruierten Setting erhalten. Konstruiert deshalb, weil Theater als separater Ort/Gebäude an sich schon eine Verfremdung der Theatertradition bedeutete, die sich seit jeher im Alltag der Menschen abspielte in Form von oraler Überlieferung von Geschichten, Legenden und Märchen, verbunden mit religiösen Zeremonien, Initiationsriten und anderen sozialen Ereignissen.

So war es eine große Herausforderung für das *Drama Studio*, (zahlendes) Theaterpublikum zu finden, das sich ein Theaterstück rein aus ästhetischem Vergnügen ansehen wollte. Zwar gab es in der Stadt ein potientiell gebildetes Publikum, dieses lehnte jedoch afrikanisches Theater ab und zog stattdessen klassisches britisches Theater vor. Sutherland versuchte dieser Tatsache mit neuen Konzepten zu begegnen. Sie wollte eine authentische Theaterkultur entwickeln, die Neues und Bekanntes verband, die „that drew on knowledge of Shakespeare, Shaw or Molière but spoke African idiom“ (JULY 1987:75). In den ersten zwei Jahren seit seiner Eröffnung führte das *Drama Studio* mit großem Erfolg fast 20 afrikanische Stücke auf, deren Inhalt meist den Kampf zwischen Neu und Alt und zwischen Tradition und Moderne thematisierte. Das 50köpfige Ensemble bestand weiterhin aus unbezahlten Laienschauspielern: Schreibern, Beamten, Bauern, Soldaten, Studenten, Hausfrauen u.a. Viele Stücke kamen von Studenten der *School of Performing Arts* an der Universität in Legon, mit der Efua Sutherland aufs Engste verbunden war.⁷⁸

In einem Artikel der britischen Theaterzeitschrift *Theatre Arts* wird das *Drama Studio* als die Keimzelle afrikanischen Theaters gefeiert:

„(...) The most telling influence on Ghanaian theatre, perhaps on all West African drama, is the Ghana Drama Studio. Since it opened its own gleaming white (...) courtyard theatre in Accra, the Drama Studio has produced (...) plays, some remarkably vital, about Africa by Africans.“ (ZEITLIN 1963:66)

78 JULY schreibt, daß Sutherlands Ideen und Visionen Pate standen für die Gründung und die konzeptionelle Ausrichtung der *School of Music and Drama* im Jahre 1962. Viele der ersten Studenten kamen aus dem Ensemble des *Drama Studio* (1987:78).

1968 gründete Sutherland ihre erste professionelle Theatergruppe namens *Kusum Agoromma* (übersetzt: *those who perform the right things*), die zu Auftritten in alle Regionen Ghanas reiste, und deren Repertoire sich zunehmend aus Stücken in lokalen Sprachen zusammensetzte. Sutherland, die als eine der wichtigsten Figuren für das ghanaische Theater gilt, setzte schon früh auch das Fernsehen, das das Ensemble auf ihren Landestouren begleitete, als Verbreitungsmedium ein.

In den 70er Jahren trat eine wichtige Wandlung ein: „emphasis shifted subtly from drama to education. Drama became the vehicle for learning, the means rather than the end“ (JULY 1987:80). Die Begründerin des *Theatre Movement* wandte sich mittels Theaterseminaren und –workshops für Lehrer und Kinder sowohl in der Stadt als auch auf dem Land pädagogischen und entwicklungspolitischen Aufgaben zu. Zum Beispiel begründete sie nach Vorbild des *Drama Studio* in Accra in einem kleinen Dorf, das ihr besonders ans Herz gewachsen war, mit Hilfe der Dorfgemeinschaft ein *community centre*, das das *House of Stories* genannt wurde. Hier versuchte sie, ihre ursprüngliche Idee zu verwirklichen, einen Kulturort zu schaffen, der in einem engen Zusammenhang mit dem Alltag der Dorfbewohner stand, ein multifunktionales Zentrum, in dem Märchenstunden, Gottesdienste, Dorfversammlungen u.ä. stattfanden. Die Bevölkerung nahm das *House of Stories* sofort als integralen Bestandteil des Dorflebens an. Diese Erfahrung überzeugte Sutherland davon, daß auf dem Land, in gemeinschaftlicher Anstrengung, im Selbsthilfeansatz und in der jungen Generation die größten Entwicklungspotentiale Ghanas schlummerten und nicht unbedingt in urbanen Zentren oder in staatlichen Institutionen:

„I have seen what communities can do and there is no doubt in my mind that communities do it better than hired labor [d.h. öffentliche Angestellte; V.M.] (...). Their unconscious awareness of who they are and how they want their community to be (...), and it's still possible to do that in Ghana because most of Ghana is these village communities.“ (SUTHERLAND, zit. in: JULY 1987:81)

Einige Hinweise auf die weitere Entwicklung der Theaterbewegung in Ghana, speziell von Sutherlands Ensemble *Kusum Agoromma* findet man lediglich in dem bereits erwähnten kulturpolitischen Dokument von 1975. Festgestellt wurde hier eine zweigleisige Entwicklung des ghanaischen Theaters: die des *Institutional Drama* auf der einen und des *Concert Party Theatre* auf der anderen Seite. Ersteres knüpft an westliche Theatertraditionen an, berücksichtigt aber afrikanische Modelle, d.h. Musik, Tanz, Mimik und

Improvisation werden integriert (vgl. hierzu MINISTRY OF EDUCATION AND CULTURE 1975:25). Obwohl sich viele neue Theatergruppen in den 70er Jahren dem *Institutional Drama* widmeten, mangelte es dieser Theaterform an Publikum. Meistens wurden solche Theaterstücke nur an Universitäten, in Colleges und Schulen aufgeführt. Im Gegensatz dazu vermochte das *Concert Party Theatre* Nachtclubs, Kinohallen, Hinterhöfe, Fußballstadien oder Sportarenen mit begeistertem Publikum zu füllen (ebd.:25). Gründe für diese Popularität der *Concert Party*, die auch über Ghanas Landesgrenzen hinaus zahlreiche Nachahmer fand, waren zum einen der Gebrauch lokaler Sprachen und zum anderen ein Plot, der sich entlang der Techniken des ursprünglichen *story-tellings* entwickelte. Die Stücke spiegelten den Alltag wider, behandelten auf humorvolle und ironische Weise soziale und moralische Themen und wurden entweder von *high-life*⁷⁹ oder von traditioneller Musik begleitet.

Sutherland und ihr *Drama Studio* finden zwar in dem 1975er Dokument zwar namentlich keine Erwähnung, aber *Kusum Agoromma*, ihr Ensemble, wird als die einzige experimentelle Gruppe indentifiziert, die wie nie zuvor versuchte, diese beiden großen Theatergenres zu verbinden.

„The company is now firmly established and has demonstrated that if the language of the theatre is Ghanaian, and if a play is inspired by the African concept of drama, audiences that patronize Concert Party plays will patronize other African plays. This fact must be taken into account in a cultural development policy for drama in Ghana.“ (ebd.:25)

Parallel dazu entwickelte sich ein lebendiges Tanztheater, als dessen Hauptakteur das *Ghana Dance Ensemble* Erwähnung findet und vielen anderen Gruppen als Vorbild diente. Mit seinen neuen Choreographien traditioneller Tänze ermutigte das nationale Ballett „the extensions of this experiment as well as its application to the development of a dance theatre that would maintain the essential Ghanaian character of its dances“ (ebd.:26).

79 Eine Musikkultur, die sich in den späten 50er Jahren und Anfang der 60er Jahre in Ghana entwickelte und sich in ganz West-Afrika ausbreitete. Anfangs gab es den *ballroom-dance-band-style*, favorisiert von einer städtischen Elite mit deutlich westlichen Einflüssen, und die *guitar bands*, die neotraditionelle Musik machten und eher auf dem Land zu finden waren. Noch heute ist *high-life* eine der populärsten Musikrichtungen in Ghana. Vgl. hierzu: BROUGHTON ET AL. 1994:287ff. u. 306ff.

Welche Erfolge das *Drama Studio* noch gefeiert hat und warum es zu seiner Schließung kam, konnte ich der mir zur Verfügung stehenden Literatur nicht entnehmen.⁸⁰ In die durch sein Verschwinden entstandene bauliche und künstlerische Leerstelle, drängte sich dann 1991 das *NT* hinein. Was von der Idee eines Theaterortes blieb, der an die Ursprünge ghanaischer Theatertraditionen anknüpfen und dies schon durch seine architektonische Gestaltung vermitteln wollte, ist auf den ersten Blick nur der *Folks Place*, die Freilichtbühne im neuen *NT*. Diese ist allerdings als Amphitheater – ganz nach griechischem Vorbild! – gestaltet. Schaut man aber genauer hin, lassen sich zwei richtungsweisende Ziele des *Drama Studio* und von Efua Sutherlands pädagogischem Theater lassen sich in der gegenwärtigen Arbeit des *NT* wiederfinden. Diese – hier nur in Stichworten zusammengefaßt und an späterer Stelle eingehender erläutert – sind:

- Bildung/Erziehung durch Theater und
- Weiterentwicklung eines modernen, in Afrika verwurzelten Theaters.

Das *NT* muß sich aber auch noch einer Reihe anderer Herausforderungen stellen als das *Drama Studio*. Es ist ein Kulturort, der sich nicht nur auf Theater im klassischen Sinne beschränkt und dem *Theatre Movement* verpflichtet ist. Zum Teil läßt sich das schon am modernen Design und an einer fortschrittlichen Infrastruktur des *NT* ablesen.

1.3 Vom *Folks Place* zum Auditorium: Moderne Infrakstruktur – Neue Ziele

Das *NT* liegt zentral in der Hauptstadt und in direkter Nachbarschaft zu den Ministerien auf der Liberia Road. Es ragt freistehend aus dem sonst flachen Stadtbild heraus, seine moderne Architektur sticht sofort ins Auge:

„The Theatre has a complicated construction moulding and novel exterior features (...). It is both elegant and in good taste (...), decorated with mosaic tiles (...), with polished granite (...). The whole structure looks like a gigantic ship, returning in victory from the Atlantic Ocean (...).“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:3)

80 Keiner meiner Interviewpartner erwähnte das *Drama Studio*, und auch in anderen schriftlichen Materialien des Theaters wird kein Bezug auf die erste ghanaische Theaterbühne in Accra genommen, wohl aber auf das *Theatre Movement*.

Das *NT* spiegelt im Kleinen jenes ehrgeizige Ziel wider, das Accra im Wirtschaftsplan *Vision 2020* die zukünftige Funktion zuweist als „enginge of growth in the economy and as promoter of scientific, social and cultural development (...) and the capitals role of an international finance center“ (MINISTRY OF TOURISM 1996:32). Eine solche Vision für die Hauptstadt verlangt geradezu nach einem angemessenen Hauptstadttheater – nach einem repräsentativen Haus und nicht nach einer kleinen Freilichtbühne in der Form eines Gehöfts mit nur 350 Sitzen. Zwar existiert auch heute noch eine Bühne unter freiem Himmel, allerdings ist dieser *Folks Place* mit 300 Sitzplätzen nur ein kleiner Teil in einem großen Theaterkomplex, dessen Gelände 11.893 qm hat. Das *NT* verfügt gegenwärtig über:

- eine sehr elegant eingerichtete *Vip Lounge* mit einer Sitzkapazität von 50 Plätzen;
- ein *Auditorium*, das allein 1500 Zuschauer fassen kann und über eine große Bühne verfügt;
- eine *Ausstellungshalle*, die Sitzgelegenheiten für rund 400 Menschen bietet;
- eine *Lobby* mit rund 500 Sitzplätzen;
- eine *Dance Hall*, die 100 Besucher fassen kann;
- eine für 400 Menschen Platz bietende *Terrace Bar*, von der aus man einen Ausblick über den westlichen Teil der Stadt geniessen kann;
- einen *Chinese Garden*, ein Innenhof mit Fischteich;
- einen *Gift Shop*, der Kunsthandwerk und Souvernirs verkauft.

Darüber hinaus gibt es zwei Probebühnen, diverse Umkleideräume und einen großen Verwaltungstrakt. Nicht nur der Theaterkomplex insgesamt, sondern jede der oben genannten Örtlichkeiten ist multifunktional nutzbar und ausgerüstet mit moderner Bühnen-, Licht- und Tontechnik sowie – dem tropische Klima angemessen – Air-Conditioning. Wichtig in Ghana ist auch die Tatsache, daß eine durchgehende Stromversorgung garantiert werden kann.⁸¹ Aus einer Werbebroschüre erfährt man, daß im *NT* nicht nur Theater- und Tanzstücke aufgeführt oder Ausstellungen gezeigt werden, sondern Parties, Dinners, Empfänge, Konferenzen, Messen, Preisverleihungen, Shows, Schönheitswettbewerbe, Schulabschlußfeste, Seminare und Workshops u.a. stattfinden

⁸¹ Vor allem während der Trockenzeit ist ansonsten die Stromzufuhr im Land oft unterbrochen.

– private und öffentliche Veranstaltungen bis hin zu Ereignissen von nationaler Wichtigkeit.

Dies zeigt, daß das *NT* weit über das Ziel der Förderung und Entwicklung der Darstellenden Künste hinaus – wie es im *Ghana National Theatre Law* von 1991 formuliert wurde – aktiv ist. Das *NT* ist gleichzeitig ein professionelles Dienstleistungsunternehmen, das die geeignete Infrastruktur für alle Arten von Events zur Verfügung stellt. In der Öffentlichkeit wirbt das *NT* damit, daß jede Veranstaltung „smoothly and without fuss“ stattfinden kann. Die angebotene Serviceleistung erstreckt sich nicht nur auf die Bereitstellung der Räume, sondern darüber hinaus auch auf Catering, Sicherheitsdienst, Dekoration und Garderobe. Auf jedem Programm-Faltblatt wird nicht nur das laufende Monats- oder Quartalsprogramm des Hauses angekündigt, sondern auch die multifunktionale Infrastruktur des Hauses vorgestellt, die man mieten und deren Serviceleistungen man in Anspruch nehmen kann. Die Unternehmensphilosophie wird wie folgt formuliert:

„Our Mission: To be a *profitable* and *multi functional* National Theatre, *professionally* equipped to meet *world standards*, with unique and viable *customer oriented programming* in the contemporary and traditional arts and other special events taking into account the *growth of the Theatre Movement*.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA (o.D. b): Programmfaltblatt; *Hervorhebung V.M.*)

Zwar wird hier am Schluß noch angeknüpft an den nationalen Auftrag, die Entwicklung des *Theatre Movement* zu fördern, aber andere Aspekte rücken in den Vordergrund: Wirtschaftlichkeit, Profit- und Kundenorientierung, internationale Wettbewerbsfähigkeit im Kunstbereich wie auch in allen anderen gewinnerorientierten Aktivitäten (die jedoch dem nationalen Auftrag des *NT* nicht widersprechen dürfen).

Auch in einer schriftlichen Bilanz der ersten operativen Jahre wird als die Aufgabe des *NT* nicht mehr nur die Förderung und Entwicklung einer in Ghana/Afrika verwurzelten Nationalkultur beschrieben. Im Vordergrund steht die Präsentation zeitgenössischer Künste, „represent modern Ghana and its entry into the 21st Century“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:1).

Die doppelte Ausrichtung des *NT* als Kulturort mit nationalem Auftrag und gleichzeitig als effizientes Dienstleistungsunternehmen ist nicht zuletzt das Ergebnis einer staatlich auferlegten Kursänderung, die ich im folgenden Kapitel eörtern will. Dort soll darüber hinaus aufgezeigt werden, wie die Kluft zwischen ideologischer Rhetorik und überhö-

ten Zielsetzungen ghanaischer Kulturpolitik einerseits und der nach wie vor von fehlender langfristiger Planung, Finanzierungsunsicherheit und politischem Gewicht geprägten kulturpolitischen Realität andererseits, sich im Alltag des *NT* und in den Beziehungen des Theatermanagements zu staatlichen Regierungsstellen widerspiegelt.

1.4 Es geht ums Überleben: Das National Theatre soll ein Wirtschaftsunternehmen werden

Von 1992 bis 1996 gehörte das *NT* zu den sogenannten *State Owned Enterprises (SOE's)* und erhielt staatliche Förderung durch das Finanzministerium. Im Zuge des sogenannten *National Institutional Renewal Programme* wurde das Theater jedoch als ein Unternehmen mit dem Potential identifiziert, finanziell unabhängig zu werden. Das *NT* war konfrontiert mit der Umwandlung eines „Public Service modus operandum“ – wie es das Management formuliert – zu einem „modus operandum of Strategic Planning, Performance Monitoring and Evaluation“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:13). Ein Ergebnis dieses ab 1995 begonnenen und noch andauernden Transformationsprozesses, der von einer durch das Finanzministerium eingesetzten *State Enterprises Commission* überwacht wird, war die Neuformulierung der Leitziele des Theaters. Das *NT* war gezwungen, sich von der ohnehin unzureichenden finanziellen Förderung unabhängig zu machen und eigene Finanzierungsmöglichkeiten zu finden.

Koko Amarteifio, *Director of Operations and Programmes*, beschrieb die Situation des Theaters vor der großen Umstrukturierung als eine sehr schwierige. Neben der chronischen Unterfinanzierung gab es noch ein anderes Problem: Alle Regierungsstellen, Künstler und Gruppen benutzten die Infrastruktur des Theaters nach Gutdünken – vor allem ohne Rücksicht auf entstehende Kosten. Eine langfristige Programmplanung war unmöglich:

„When we came in here⁸², it was only the building, there was not anything here. And we put in place an administrative structure and all those things. But as a public service organisation, government and government functionaries always felt that they have to use the facility free of charge. A notary

82 Kokor Amarteifio sowie der aktuelle Direktor des Theaters und andere Mitarbeiter haben ihre Arbeit am *NT* erst 1994 mit großem Engagement aufgenommen. Von 1992 bis 1994 hat das *NT* ein mehr oder weniger tristes Dasein geführt. Erst mit dem Wechsel in den Führungsetagen kam neuer Wind in das nationale Kulturprojekt. Das erklärt auch, warum die vom *NT*-Management verfaßte Broschüre, *National Theatre in Retrospect. An overview of the first operational years. 1994–1998*, nicht die Jahre 1992 und 1993 bilanziert.

came for this place where we wanted to use this facility for our programme, telling us, ‚reserve it for them‘, without consideration of what programme we booked. And government funding was also not forthcoming. So the place was gradually, gradually running down.“ (AMARTEIFIO 1998 I:10)

Das neue Theatermanagement wandte sich deshalb offensiv an staatliche Stellen. Aber auf seine Beschwerden reagierte man dort mit Desinteresse und sprach sich von jeder Verantwortung frei:

„So in '95 we actually approached the government to say, this thing cannot go on, we need a seed money first of all to start to work. We need equipment, we need this and this. The government said, ‚you know, we don't have money. We have put this huge, huge structure there, and we have put you inside (...). *But at your cost you could actually try to be creative* in order to maybe create the resources that you need, and when you create this resources that you need, we interfere with it.“ (ARMAH 1998 I:10; *Hervorhebung V.M.*)⁸³

Mit einem solchem Ratschlag im Regen stehen gelassen, holte sich das Theatermanagement bei anderen staatseigenen Unternehmen, die den Privatisierungsprozeß schon durchlaufen hatten, Erfahrungswerte und –berichte ein, um sich ein Bild davon zu machen, mit welchen Problemen man in Zukunft konfrontiert sein würde. Später erhielt das NT für einen begrenzten Zeitraum von vier Wochen Unterstützung bei der Umsetzung erster notwendiger Schritte in Richtung Privatisierung durch eine amerikanische Unternehmensberatung, *Delloyd & Touch*.⁸⁴ Die ersten Schritte waren:

- Diskussionsforen mit der Belegschaft über Aufgaben und Ziele des NT für die Zukunft;
- Überprüfung der dem NT gesetzlich auferlegten Aufgaben und Zielsetzungen hinsichtlich ihrer Realisierbarkeit;
- Feststellung von nicht eingelösten Pflichten der staatlichen Institutionen gegenüber dem NT;

83 Theophilus Armah ist als *Executive Secretary* die rechte Hand des Theaterdirektors und ebenfalls seit 1994 am Theater.

84 Ich habe keine Auskunft darüber erhalten, ob der Staat oder das Theater selbst die amerikanische Firma bezahlt hat. Zwar suchte ich in Accra die Zweigstelle der US-amerikanischen Beratungsfirma auf, aber der Verantwortliche von damals war wieder in die USA zurückgekehrt. Die heutigen Mitarbeiter von *Delloyd & Touch* konnten mir über die Tätigkeit der Firma für das Theater keine Auskunft geben.

- Formulierung neuer Ziele und Visionen;
- Aufstellung eines Finanzplans;
- Ausarbeitung einer Zielvereinbarung – einem *Performance Contract* – mit der den Privatisierungsprozeß überwachende *State Enterprise Commission*.

Diese zuletzt genannte Zielvereinbarung sollte zuerst einmal für das Theater selbst eine Orientierungshilfe hinsichtlich der Frage darstellen, in welchen sukzessiven Schritten eine erfolgreiche Privatisierung erreicht werden könne – gewissermaßen das Gerüst für einen Entwicklungsplan:

„(...) deciding what must happen within five years, this is what we are going to do. Therefore within four years, what must be done. Therefore within three, in one year, therefore within a matter of months, a week and then today. What do we have to do?“ (AMARTEIFIO 1998 I:13)

Nach dieser Orientierungsphase wurden folgende Ziele anvisiert:

- „To become a world class Theatre by the year 2000“ und
- „To develop a modern Theatre Culture“ (vgl. THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:12)

Über die Zusammenarbeit mit der Unternehmensberatung äußert sich AMARTEIFIO zufrieden und positiv. Denn die Betreuung habe dazu beigetragen, daß die Mitarbeiter sich über die Lage des *NT* klar wurden und sich selbstbewußt neuen Herausforderungen stellen konnten:

„We actually embraced it. They helped us to talk (...), to formulate ourselves, what our mission (...) our vision is going to be. I think (...) our work attitude changed. We started slowly, slowly, slowly (...), gradually taking ourselves of government subvention. You see, even though we still do not have all these things in place (...) I think we achieved a lot because our attitude became that: look, if our vision is that by the year 2000 we have to be a worldclass National Theatre, we better work on it.“ (AMARTEIFIO 1998 I:11)

Eine andere Mitarbeiterin aus der Abteilung Presse und Öffentlichkeit betont, daß nun neben dem künstlerischen Profil auch betriebswirtschaftliche Kriterien die Richtung

des *NT* mitbestimmen. Dies zwingt das Team, adäquat mit der Realität umzugehen und seine Arbeitshaltung entsprechend zu verändern.

„(...) There were some consultants who came and aided in the process. That has been to our benefit. Because (...) we were trained to look at our work in a more businesslike manner. Now we have realized that this is a capitalized institution, it is like a business entity. So we have to operate as such. *And the overall objective is not only to promote the arts, but to make profit.*“ (TEYE 1998 I:8; *Hervorhebung V.M.*)

Erst im Jahre 1996 wurde ein vertraglich bindender *Performance Contract* zwischen dem *NT* und der *State Enterprise Commission* unterzeichnet. Seitdem muß das Theatermanagement jährlich einen Rechenschaftsbericht darüber ablegen, aus dem hervorgeht, ob die in den Vereinbarungen formulierten Projektziele erreicht wurden oder nicht. Entsprechend kann das Theatermanagement belohnt oder sanktioniert werden:

„So at the end of the year we submit our report to this commission (...) They evaluate us (...) Then a ward marks if we qualify to be awarded a bonus we get it, if we fail to achieve our targets they sanction us.“ (ARMAH 1998 I:13)

Bei geringfügigen Abweichungen erfolge eine Mahnung, schlimmstenfalls könne es ber auch zu Entlassungen in der Führungsebene des Theaters kommen, erläutert Amarteifio. Ein Hauptproblem sei hierbei, daß die verantwortliche Kommission den Erfolg der Kulturinstitution *National Theatre of Ghana* mit gleichen Maßstäben messe wie bei klassischen Wirtschaftsunternehmen:

„We had to, after the second year, sit with them and convince them that the theater must be looked at differently (...), not be looked in terms of how much money we have been able to give to them as dividends. But as well, what we have been able to do in this nation building, (...) what issues have we through arts been able to do. (...) You cannot measure it.“ (AMARTEIFIO 1998 I:14)

Ein anderer, bis heute ungelöster Konflikt erwächst aus der Tatsache, daß die Regierung ihre Verpflichtungen gegenüber dem Theater nicht eingelöst hat, so daß Aufgaben und Ziele nicht erfüllt werden können:

„(...) It [Unterlassungen der Regierung, V. M.] prevented the theatre from achieving the goal to be a Corporate entity with vast potentials of profitability.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:i [Vorwort])

Aufgezählt werden im *NT*-Bericht folgende, sich negativ auswirkende Sachverhalte:

- Defekte an beweglichen und unbeweglichen Gütern des Theaters, die das derzeitige Management nicht zu verantworten hat, die jedoch behoben werden müssen: Sicherheitsmängel in Sachen Feuer-, Erdbebenschutz etc., mangelnde Grundstückssicherung, und Mängel der technischen Ausrüstung (Licht- und Tontechnik), die die Konkurrenzfähigkeit des Theaters beeinträchtigen (hinsichtlich Vermietung der Räumlichkeiten);
- Mangel an qualifiziertem technischen und administrative Personal⁸⁵;
- Feststellung des Betriebsvermögens (Gebäude, Grundstück und Equipment und andere Güter) durch die *National Commission on Culture (NCC)*;
- Strukturell bedingte Konflikte zwischen Theatermanagement und den am Theater residierenden Ensembles⁸⁶;
- schon 1997 hätte ein Aufsichtsrat neu gewählt werden müssen, da dessen Wahl – für die die *NCC* verantwortlich ist – alle vier Jahre stattfinden sollte.⁸⁷ Bis zum August 1998 war dies aber noch nicht geschehen.
- Obwohl es dem *NT* per Gesetz erlaubt ist, erzielte Überschüsse und Gewinne aus Sponsorengeldern, Fundraising oder Vermietungen gewinnbringend anzulegen⁸⁸, verhindert dies eine Regierungsanweisung von 1997, die alle staatlichen Institutionen gezwungen hat, ihr Geld auf Konten der *Bank of Ghana* zu transferieren, anstatt

85 Das *NT* bekommt von einer *Manpower Commission* Belegschaft zugewiesen und muß jedes Jahr erneut seinen Bedarf anmelden, der genehmigt wird oder nicht. Amarteifio bedauert, daß diese öffentlichen Angestellten, die dem Theater zur Verfügung stehen, meist nicht für Theaterarbeit qualifiziert seien (AMARTEIFIO 1998 I:23).

86 Darauf gehe ich ausführlich in Kapitel 2. ein.

87 „A member of the Board other than an ex-officio member shall hold office for a period not exceeding four years (...).“ (GHANA NATIONAL THEATRE LAW, P.N.D.C.L. 259, Article 4 (2), 1991)

88 Artikel 12 (2) des GHANA NATIONAL THEATRE LAW, P.N.D.C.L. 259, 1991: „All monies received on behalf of the National Theatre shall be paid into such banks as may be approved by the Board to the credit of the National Theatre’s general current or deposit account; however the Board may invest as it deems fit any monies not required for current use.“

es – wie es das Theater vorhatte – in Aktien oder in Form einer Stiftung anzulegen, Grundstücke zu kaufen oder ein Gästehaus zu bauen.

Trotz dieser restriktiven staatlichen Vorgaben, die ein eigenes, profitorientiertes Handeln beschneiden, kann das NT in vieler Hinsicht durchaus Erfolge vorweisen (auf die Problemlösungsstrategien des Theatermanagements gehe ich in Kapitel 3 noch genau ein). Den fast beleidigenden Vorschlag der Regierung, „*you could actually try to be creative*“, hat das Team des NT beim Wort genommen. AMARTEIFIO illustriert dessen Geisteshaltung, mit der es o.g. Schwierigkeiten begegnet, mit einem Vergleich zwischen der ghanaischen Wirklichkeit und den Rahmenbedingungen wie sie etwa in Deutschland herrschen:

„I told my staff that when I went to different theatres in Germany and other places their problem is the opposite of ours. They have had the money now they have to figure out how to work without money. We never had the money, so we have to come up with creative ways. So who is in a better position: They or us? You see. We may not have the things technically, but we do what we can.“ (AMARTEIFIO 1998 I:23)

Ich hatte keine Einsicht in den *Performance Contract* und auch nicht in einen detaillierten Finanzhaushalt des Theaters, so daß ich keinen Aufschluß darüber gewinnen konnte, in welcher Höhe das Theater noch staatliche Förderung erhält. Gewiß ist, daß noch ein Teil der Personalkosten übernommen wird. Wie niedrig die staatliche Förderung schon 1998 war, läßt sich Kokor AMARTEIFIOS Aussage entnehmen:

„(...) if you look at our total budget, government funding is not even a third of what we have here.“ (ebd. I:15)

Nach meiner Einschätzung trägt der Staat bis zum Jahre 2000 weiterhin mit diesem „*not even a third*“ zum Theaterhaushalt bei, aber selbst dies ist nicht garantiert. Ein Hinweis im Theater-Bericht zeigt, wie groß die Herausforderungen sind, die dem Theatermanagement und allen Mitarbeitern hieraus erwachsen. Zum Beispiel begann das Jahr 1997 „*without any seed money to finance our artistic and cultural programme. There was no reliable means of transport nor accomodation for the top management.*“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:29)

Laut Interviewaussagen kann man darüber hinaus davon ausgehen, daß der gesamte Mitarbeiterstab in naher Zukunft aus eigenen Ressourcen finanziert werden muß, wobei sehr ungewiß erscheint, ob dies zu schaffen ist⁸⁹:

„(...) very soon the government is not more going to pay (...) our salaries (...). They will stop at least, (...) I think in two or three years time (...), and we have to generate money to pay salaries (...). I wonder how we are going to survive.“ (TEYE 1998 I:10)

Der schon mehrfach zitierte Bericht des *NT* zieht eine Bilanz der ersten operativen Jahre des Theaters unter neuem Management und ist hauptsächlich eine Darstellung „unterlassener Hilfeleistung“ durch die Regierung und vor allem durch die *NCC*. Die aufgeführten Probleme und Konflikte, die nach Ansicht der Theaterleitung eine erfolgreiche Strategie für das Theater verunmöglichen, werden direkt auf der ersten Seite des Vorworts aufgelistet, wobei die *NCC* ungeschminkt als Verursacher bloßgestellt wird. Weitere Vorwürfe durchziehen den ganzen Bericht und werden im Anhang durch die Korrespondenz zwischen der Theaterleitung und der *NCC* dokumentiert.

In meiner Darstellung der Kulturpolitik der 90er Jahre kam ich zu dem Schluß, daß sich diese in einem Zustand der Stagnation befindet, der in auffälligem Widerspruch zur offiziellen Rhetorik steht, die der Kultur und der Kunst seit der Unabhängigkeit eine zentrale Rolle zuschreibt. Dies spiegelt sich auch in der (Not)Lage des *NT* wider und kann durch Aussagen der Mitarbeiter am *NT* bestätigt werden. Sie sollen zur Illustration ausführlich zitiert werden:

„*We don't have a cultural policy.* It is still in his draft form. We have not seen it. And until it comes out, you know, I would say we don't have a cultural policy. (...) Arts play a very crucial role in the nation's development, because the arts embody peoples customs, beliefs, their behaviours (...). So for me the theatre or the art as a whole portrays what society offers, you could say that the arts mirror the social issues in society. (...) You can use the arts to entertain, to educate and to inform people (...) And it is rather sad that here in Ghana the arts is not given the necessary boost, that would make it play its important role (...). The focus is not on the arts actually here. *But if the arts are given the necessary boosts it could be one of the crucial elements that we could use for national development.* (TEYE 1998 I:11; *Hervorhebung V.M.*)

89 Schon jetzt wird ein Großteil der Mitarbeiter direkt vom Theater bezahlt.

Die zitierte PR-Mitarbeiterin deckt die Schwäche der – in ihren Augen eigentlich nicht existenten – Kulturpolitik auf. Einerseits wird offiziell immer von dem der Kultur innewohnenden Potential für die Entwicklung Ghanas gesprochen, andererseits äußert sich dies nicht konkret im kulturpolitischen ‚Alltagsgeschäft‘ durch angemessene Förderung und Ausnutzung der vielfältigen Möglichkeiten. Kultur und deren Akteure bleiben auf sich alleine gestellt.

Die Verantwortliche für die Bildungsprogramme des *NT* räumt immerhin ein, daß sich die *NCC* nicht negativ einmische, sondern eher neutral verhalte. Gleichzeitig läßt sie keinen Zweifel darüber aufkommen, daß eine ernstzunehmende staatliche Unterstützung nicht zu erwarten sei. Zum Ausdruck kommt bei ihr vor allem der Stolz darauf, daß man Probleme selbst zu bewältigen wisse. Dabei habe sich das Management große Verdienste erworben:

„I have not seen the commission objecting to any programme that takes place in here. But I have also not seen any kind of supports that they have given. But I also know that if we think we have a problem and we go there, we will be given a kind of support. But we haven't got into that yet (*lacht*). We are self-sufficient. (...) What I know is that the commission was there before the present management took over. And I was employed during this time, by the present management. And all that I know, when the present management took over, running the theatre, it was just a white elephant. And now the National Theatre is known, I mean, has a good name by the work of the present management is doing. So I cannot say whether the commission was supporting before or not. But I don't have any idea, neither I have seen any sign that shows that the commission has any interest in what we are doing.“ (SAWYER 1998 I:6)

Der künstlerische Leiter des Theaterensembles *National Drama Company* (*Abibigromma*), Yaw ASARE, benennt Erfolge der Kulturpolitik seit Nkrumah. Damals sei zum ersten Mal ein Bewußtsein für die eigene Kultur und die eigene Stärke geschaffen worden. Daß sich die Kulturpolitik nur in kleinen Schritten weiter bewege, sei kein Grund zur Resignation. Auch unter restriktiven Bedingungen müsse und könne kreatives Schaffen realisiert werden:

„Okay, many people think that there is no cultural policy, sometimes they show a lot of frustration, but I am more sympathetic towards it. (...) Through Nkrumah's time we really started being conscious to the fact that there was a need to bring our culture perspective on course (...). Those people who have been in charge of culture have not failed badly (...). Those

who (...) think (...) we just come up with a fixed policy that some bureaucrats somewhere invented, then it [die Kultur; V.M.] is going to slap somewhere along the line or it will not be relevant. So for me where we are going is the right way, is like doing it piecemeal. (...) Because nonetheless even the money is not there, and your calling is art, you will do it anyway, even without money. The NCC for me is existent under very strict and stringent circumstances, it is one of the most impoverished agencies (...) of this country, (...) and has a very poor position (...). Anybody can put the red lines on culture and give the money to other things.“ (ASARE 1998:11f.)

Aus den Beschreibungen der Rahmenbedingungen, die die Arbeit des *NT* bestimmen, wird deutlich, daß das *NT* als kulturpolitischer Agent mehr oder weniger auf sich gestellt ist: Hinsichtlich seiner Probleme und Konflikte wird das Theatermanagement nicht von der *NCC* unterstützt. Die *NCC* als übergeordnete staatliche Institution setzt sich gegenüber anderen staatlichen Institutionen für die Interessen des Theaters nicht engagiert ein. Darüber hinaus kommt die *NCC* ihren eigenen Verpflichtungen gegenüber dem *NT* nur unzureichend nach.

Überleben kann das *NT* also nur, wenn es sich auf Eigeninitiative setzt. Aufgrund mangelnder staatlicher Unterstützung, aus der Not heraus, verfolgt das Theatermanagement unterschiedliche (Anpassungs-)Strategien. Diese sollen nicht nur helfen, *irgendwie* zu überleben, sondern die hohen selbst gesteckten Ziele zu erreichen: im Jahr 2000 ein Theater mit internationalen Standards zu sein und eine moderne Theaterkultur zu entwickeln und zu fördern.

Bevor ich auf die Problembewältigungsstrategien näher eingehe, will ich die Strukturen des Theaters und darin angelegte, dem Erfolg des Theaters im Weg stehene Konflikte noch etwas genauer darstellen.

2. THEATERSTRUKTUREN

2.1 Organisatorische und personelle Strukturen

Am 6. Oktober 1993, fast ein Jahr nach der offiziellen Eröffnung des Theaters, wurde das *National Theatre Board (The Board)* als Aufsichts- und Beratungsorgan ins Leben gerufen.⁹⁰ Das Board bestand aus:

- einem Vorsitzenden⁹¹ und fünf anderen von der Regierung benannten Mitgliedern;
- dem Direktor der *School of Performing Arts*⁹²;
- dem Direktor des *Institute of African Studies*;
- dem Direktor des *NT*.

In einem Turnus von vier Jahren sollte das *Board* neu benannt werden.⁹³ Seine Aufgaben wurden – angelehnt an die Aufgaben des *NT* – wie folgt formuliert:

- Formulierung von Kriterien und Voraussetzungen, die ghanaische oder internationale Künstler erfüllen müssen, um im *NT* aufzutreten;
- Etablierung von anderen Bühnen im Land;
- Entwicklung und Förderung einer „strongly integrated national culture“ durch die Darstellenden Künste;
- Unterstützung bei der Vermarktung von ghanaischen Künstlern und im Land produzierten Kulturprogrammen im Ausland, Förderung von Kulturaustausch;
- Engagement bei anderen aktuellen Fragestellungen und Problemen. (Vgl. GHANA NATIONAL THEATRE LAW, P.N.D.C.L. 259, Article 5, 1991)

Dem *Board* stehen drei beratende Ausschüsse zur Seite:

- Ein Verwaltungs- und Finanzausschuß;
- ein Marketing- und Public-Relations-Ausschuß;
- ein Programmausschuß.

90 Dieses Aufsichtsorgan und seine Aufgaben wurden schon im Theatergesetz von 1991 verankert: „The governing body of the National Theatre shall be the National Theatre board (...)“ (GHANA NATIONAL THEATRE LAW, P.N.D.C.L. 259, Article 4 (1), 1991)

91 Diese Funktion nahm der renommierte Prof. J. H. NKETIA ein.

92 Prof. George P. Hagan, der schon im Teil I der Arbeit häufig zu Wort kam.

93 Dieses Aufsichtsorgan hätte, wie schon erwähnt, im Oktober 1997 neu benannt werden müssen; dieses wurde aber bislang versäumt.

Als ein Erfolg des *Board* wird u.a. die Benennung der Theater-, Programm- und Technikdirektoren sowie eines Verwaltungssekretärs angesehen (vgl. THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:3f.), die als Führungsebene des *NT* Mitte 1994 ihre Arbeit aufnahmen, was ein Hinweis darauf ist, daß das Theater in den ersten beiden Jahren führungs- und konzeptionslos, ein Schiff ohne Kapitän, war. Als Theaterdirektor wurde Dr. Komla Amoaku ins Haus geholt, um das exekutive Organ des Theaters leitet, *the Secretariat*, zu leiten. Es besteht aus folgenden Abteilungen:

- *Verwaltungs- und Personalwesen* mit den Unterabteilungen Personalmanagement und Gebäudeverwaltung;
- *Finanz- und Rechnungswesen* mit den Unterabteilungen Buchhaltung, Finanzplanung und Lager;
- *Produktions- und Programmplanung* mit den fünf Unterabteilungen Programme, Projektplanung, Public Relations und Marketing, Koordination von Gastveranstaltungen und Distribution/Kassenwesen sowie mit einer Abteilung, die alle auswärtigen Aktivitäten des Theaters betreut (mit den Schwerpunkten Jugendprogramme, Gemeindearbeit und Veranstaltungskooperationen im In- und Ausland);
- *Haus- und Bühnentechnik*.

Der Theaterleitung direkt zugeordnet sind die Abteilungen Controlling, Sicherheit und Bildungsprogramme. Letztere, die sogenannte *Educational Unit*, nahm im September 1994 ihre Arbeit auf als „the new centre of the theatre’s outreach programmes and activities in accordance with its mandate to promote and develop the performing arts in Ghana.“ (o.V.:1994). Diese Abteilung fördert im Inland Bildungsprogramme und im Ausland Austauschprogramme mit Bildungsinstitutionen. Sie steht in enger Kooperation mit dem *Ghana Education Service/Department Cultural Studies*, der *School of Performing Arts*, dem *Centre for National Culture Accra*, dem *Informations-, Sozial-, und Innenministerium* sowie der *NCC* und den *Ghana Prison Services*.

Der Theaterdirektor sowie die Abteilungs- und die Unterabteilungsleiter bilden zusammen das als Management bezeichnete Leitungsgremium. Es trifft sich regelmäßig, um gemeinsam über die Programmplanung zu diskutieren und das Tagesgeschäft zu erörtern. Außerdem formuliert es die Rechenschaftsberichte an den Aufsichtsrat.

Über die Gesamtzahl der Mitarbeiter steht mir nur eine Information aus dem Jahre 1994 zur Verfügung. Daraus geht hervor, daß insgesamt 101 Mitarbeiter beschäftigt wurden, davon waren alleine 20 Studenten, die ihren *National Service* am Theater absolvierten.⁹⁴ Die Personalplanung für 1997 sah vor, den Mitarbeiterstab auf insgesamt 138 zu erweitern. Im *NT*-Bericht wird betont, daß das gegenwärtige Management 1994 seine Arbeit aufnehmen mußte, ohne daß ihm ein zahlenmäßig angemessener Mitarbeiterstab in einer angemessenen Zahl zur Verfügung stand. Darüber hinaus hat das Finanzministerium bis heute nicht die Mittel für eine Vervollständigung des Teams zugesichert. Das Theater ist somit gezwungen, fehlende Arbeitskräfte aus eigenen Mitteln zu bestreiten.⁹⁵ Das Theaterpersonal besteht zu rund 42 Prozent aus nicht festangestellten Mitarbeitern. Hinzu kommt das schon erwähnte Problem der unzureichenden Qualifikation eines Großteils der Belegschaft⁹⁶:

„(...) the current staffing position is still inadequate to provide the much needed impetus for growth and enhanced productivity. For example, the Accounting Department is exclusively staffed by second personell from the Accountant General's Department. Despite the very commendable effort put in by these seconded staff, it is still necessary to recruit an accountant who is conversant with Corporate Financial Management, the art of making as well as spending money.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:10)

Aus der Sicht der Mitarbeiter sind darüber hinaus wichtige Abteilungen mit einem unzureichenden institutionellen Etat ausgestattet, z.B. der Bereich Public-Relations: Lomoke TEYE, Leiterin der Öffentlichkeitsarbeit, muß mit ca. 15 Millionen Cedis, das sind rund 12.000 DM⁹⁷, auskommen. Davon werden rund 60 Prozent für die Produktion des Monatsprogramms und von Werbeflyern – die zum Teil per Hand ausgeteilt werden, um Porto zu sparen – ausgegeben. Erst seit kurzem steht ihr und der Abteilung Programme ein Computer zur Verfügung. Zum Beispiel konnte mir kein Pressespiegel zur Verfügung gestellt werden, da der einzige Kopierer des Theaters nicht funktionierte (vgl. hierzu TEYE 1998 I:3ff.). Davon abgesehen ist die Abteilung unterbesetzt:

94 Jeder Student ist verpflichtet, nach seinem Studium für ein Jahr gemeinnützige Arbeit in einer staatlichen Institution oder in Gemeinden abzuleisten. Der *National Service* kann verglichen werden mit einem unbezahlten Praktikum, sei es als Lehrer, Arzt, Anwalt etc.

95 „Expenditure in respect of this non-established appointments is 6.3% of Theatre's own generated revenue.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:10)

96 Aus dem Bericht geht hervor, daß 1998 Weiterbildungsmaßnahmen für die Belegschaft geplant sind. Vgl. THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:11.

97 Umrechnungskurs 1998: 1300 cedis = 1 DM.

„We are understuffed. Just two of us. I manage the department, and the other one is a student, who just came out of school. He is here one year now, so I am the only professional in the department (...). We need two or three people more.“ (TEYE 1998 I:3)

Kokor Amarteifio, *Director of Operations/Programming*, wird unterstützt von einer Sekretärin. Amarteifio ist in einer Person Abteilungsleiterin, Verantwortliche für Projekt- und Programmplanung, Sponsoring/Fundraising und Marketing und nach dem Theaterdirektor wichtigste Ansprechpartnerin in allen Belangen des Theaters. Auch die Abteilung Bildungsprogramme ist mit nur einer hauptverantwortlichen Mitarbeiterin und einem Praktikanten besetzt.⁹⁸

Zusammenfassend sei noch einmal darauf hingewiesen, daß das *NT* in der Form eines mit selbständiger Verwaltung und Wirtschaftsführung ausgestatteten Eigenbetriebs geführt wird, aber rechtlich gesehen eine staatliche Institution unter der ministerialen Aufsicht der *NCC* bleibt. Das eingesetzte Aufsichtsgremium, das *National Theatre Board*, fungiert als Vermittler zwischen *NT* und staatlichen Stellen. Die Theaterleitung übernimmt die wirtschaftliche Führung und ist zuständig für Entscheidungen zum laufenden Betrieb in den Bereichen Personal, Organisation, Finanzen usw. Normalerweise wäre in der Organisationsstruktur eines Theaters auf der Leitungsebene neben einem geschäftsführenden Direktor auch die Position eines Intendanten, eines künstlerischen Leiters zu erwarten. Hier liegt nun eine Besonderheit des *NT*: Es gibt keinen für alle Sparten des Theaters verantwortlichen Intendanten, der die künstlerische Gesamtgestaltung des Theaters übernimmt. Der Direktor, Dr. Amoaku, und sein Stab zeichnen neben ihrer geschäftsführenden Tätigkeit auch für die Planung, Koordination und Umsetzung regelmäßiger Programme im *NT* verantwortlich.

Dies resultiert aus einem bislang noch nicht zur Sprache gebrachten Merkmal der organisatorischen und personellen Strukturen des Theaters: Es gibt am *NT* drei semi-autonome Ensembles, die *Resident Companies*, die laut Gesetz nicht dem Theater selbst, sondern direkt der *NCC* verpflichtet sind. Diese fördert und unterstützt die Ensembles

98 Analysen über die Qualität der Zusammenarbeit und die Effizienz interner Kommunikationsstrukturen sowie über die Führungskultur konnte ich aufgrund der kurzen Forschungszeit am *NT* nicht durchführen, aber sicher interessante Forschungsfelder wären. Die Tatsache, daß es Kokor Amarteifio gelang, mir in weniger als einer halben Stunde sieben Interviewtermine im Haus zu organisieren, werte ich als Zeichen eines straffen Führungsstils, dem sich die Mitarbeiter ohne Widerworte fügen. Wenig Aussagen kann ich darüber hinaus – wie schon im Kapitel 1. eingeräumt – zur Person des Theaterdirektors machen, weil er zur Zeit meiner Forschung nicht in Accra war.

auch. Es handelt sich um die *National Dance Company* – vormals *Ghana Dance Ensemble* –, die *National Drama Company* (*Abibgromma*) und das *National Symphony Orchestra*⁹⁹, die jeweils ihre eigenen personellen und organisatorischen Strukturen sowie künstlerischen Leiter, *artistic directors*, haben. Darüber hinaus beschäftigt das Theater aus eigenen Ressourcen sogenannte *Artists in Residence*. Künstler aus den Bereichen Tanz, Drama, Musik oder Bildende Kunst, die für einen begrenzten Zeitraum besondere Programme in enger Kooperation mit der Theaterleitung entwickeln (vgl. THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:8f.).

Das Verhältnis zwischen Theatermanagement und *Resident Groups* ist geprägt von Spannungen, die bislang die Herausbildung einer Corporate Identity des NT erschwert haben bzw. fast unmöglich erscheinen lassen. Bevor ich jedoch näher auf diesen Aspekt eingehe, stelle ich vorerst die einzelnen Gruppen vor.

2.2 Resident Companies

Den drei *Resident Companies* gemeinsam ist ihr semi-autonomer Status am NT. Zwei von ihnen blicken auf eine lange Geschichte zurück: Die *National Dance Company* (vormals *Ghana Dance Ensemble*) sowie das *National Symphony Orchestra* wurden in der Nkrumahschen Ära gegründet. Sie sollten die künstlerische Umsetzung der *African Personality* verkörpern, d.h. die Loslösung von der westlichen und die Entwicklung einer eigenständigen und selbstbewußten afrikanischen Kultur. Diese Bestrebungen wurden zusammengefaßt unter den Begriff des *Theatre Movement*. Die dritte *Resident Company* – die *National Drama Company* (vormals das nationale Theaterensemble *Abibgromma*) – wurde zwar erst 1983 gegründet, ist aber gleichwohl auch den Zielen des *Theatre Movement* verpflichtet.

2.2.1 National Dance Company

Wie ich schon in ersten Teil der Arbeit beschrieben habe, wurde 1962 mit dem Aufbau eines offiziellen nationalen Tanzensembles im Rahmen des *Institute of African Studies* und der *School for Music and Drama* an der Universität in Legon/Accra begonnen. Das *Ghana Dance Ensemble*, fünf Jahre später feierlich inauguriert, hatte zum Ziel, die vielfältigen Tänze Ghanas in einem die gesamte Nation widerspiegelnden Tanzrepertoire zusammenzufassen, um die angestrebte *Unity in Diversity* zumindest auf der Tanzbühne zu

99 Das Orchester hat seinen Sitz allerdings aus Platzgründen nicht direkt am Theater.

verwirklichen.¹⁰⁰ Erster künstlerischer Leiter war Prof. Albert M. OPOKU. Unter seiner Regie erwarb sich das Ensemble auf diversen Auslandstourneen eine sehr gute Reputation. 1976 gab Opoku sein Amt an seinen vielversprechenden Schüler Francis NII-YARTEY weiter. Nii-Yartey, der schon seit 1966 Mitglied des *Ghana Dance Ensemble* war und von 1974 bis 1976 in den USA seinen *Master of Dance* gemacht hatte, führte das Ensemble in Abwesenheit seines Lehrmeisters¹⁰¹ in dessen Sinne fort, d.h. traditionelle Tänze wurden möglichst ‚authentisch‘ aufgeführt, auch wenn sie für die Bühne adaptiert werden mußten (vgl. Kapitel 3.3 im Teil I). Im Laufe der Zeit ging Nii-Yartey jedoch dazu über, neue Choreographien zu entwickeln: Er führte eine Rahmenhandlung ein, die die traditionellen Tänze miteinander verknüpfen sollte – die Idee des *dance drama* war geboren. NII-YARTEY stieß mit seinen Innovationen auf Widerstand innerhalb des Ensembles wie und auch auf Seiten seines Lehrmeisters Opoku:

„(...) some of us realized: we need to go further than just traditional dances. And I had plenty of fights, insults and all kinds of things (...).“ (NII-YARTEY 1998 I:3)

Bis zur Übersiedlung an das NT war das *Ghana Dance Ensemble* vertraglich an den universitären Rahmen, in dem es gewachsen und ‚erwachsen‘ geworden war¹⁰², gebunden. Das Theatergesetz von 1991 sah jedoch vor, das nationale Tanzensemble am projektierten NT anzusiedeln. Dies führte zu einer Spaltung des Ensembles und zu einem heftigen Streit um den Namen. Denn nun nannten sich beide Gruppen, die an der Universität wie auch die am Theater, *Ghana Dance Ensemble*.¹⁰³ Nii-Yartey nahm einen Teil des Ensembles ans Theater mit, der Großteil blieb jedoch an der Universität.

Mittlerweile nennt sich das Ensemble am Theater *The National Dance Company*, aber meistens weist in Werbepublikationen oder Presseerklärungen ein Zusatz in Klammern auf seinen ursprünglichen Namen hin – und das aus gutem Grund, denn dieser Name ver-

100 Zur Entwicklung des Ensembles von Anfang bis in die 60er Jahre vgl. SCHRAMM 1997:24-66.

101 Opoku ging in die USA, wo er fast ein Jahrzehnt blieb. Vgl. Schramm 1997:42.

102 In Programmblättern des NT von 1994 wird die Zeit des Ensembles an der Universität quasi als ein Zwischenstadium auf dem Weg zur Professionalität dargestellt – bis das nationale Ensemble endlich seinen gebührenden Platz am nationalen Theater einnehmen durfte. Vgl. hierzu SCHRAMM 1997:50.

103 Zu den konkreten Hintergründen über die Spaltung des nationalen Ensembles aus der Sicht der Universität und des NT vgl. SCHRAMM 1997:43-56.

körpert die durchaus erfolgreiche Geschichte des Ensembles und aus NII-YARTEYS Sicht sogar die Geschichte Ghanas:

„The history of the company was the history of Ghana. When the company was set up under the first president Nkrumah, (...) he was an Africanist (...). The company was charged with the responsibility of not only preserving (...) traditional culture or dance, but it was also charged with the responsibility of developing.“ (ebd. I:3)

Innovation und Weiterentwicklung war und ist für Nii-Yartey Ziel seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit der ghanaischen Tanzkultur. Sein Anspruch ist es, ein professionelles Tanzensemble zu leiten, das nicht nur auf der heimischen Bühne für ein ghanaisches Publikum von Bedeutung ist, sondern auch auf der internationalen Bühne ein internationales Publikum überzeugt:

„When you have dance as your profession you are on the obligation to satisfy not only your people, but satisfy people, who are not part of your culture.“ (ebd. I:3)

Sein Konzept geht demnach weit darüber hinaus, traditionelle Tänze zu erforschen, zu bewahren und in althergebrachter Art und Weise zu verbreiten.¹⁰⁴ Die Künste sollten immer wieder den Bezug zur aktuellen Realität herstellen und sich nicht mit einem nostalgischen Rückgriff auf überholte Traditionen zufrieden geben:

„(...) culture is dynamic, it should be relevant for your life. There are certain things which happened in the past, which are still relevant today. (...) There are many others, which are not relevant at all. (...) I will never agree to leave today and go back to yesterday (...), we need to revisit the past (...), otherwise we have not existed, we would die, we would not grow.“ (ebd. I:6)

Aus NII-YARTEYS Sicht kann und muß Ghana seinen Beitrag zur Weltkultur leisten. Dafür sei es jedoch notwendig, sich beständig mit der heutigen Realität und mit Ein-

104 SCHRAMM (1997:66 u. 75) untersucht in ihrer Studie zur Geschichte des *Ghana Dance Ensemble* eingehend die unterschiedlichen Ideologien, Auffassungen und Konzepte des nun ‚gespaltenen‘ Ensembles und kommt zu dem Schluß: „Während das Theater einen elitären Anspruch vertritt und sich in seiner Arbeit von anderen Tanzgruppen inhaltlich und formal abzugrenzen sucht, weicht man in Legon nur graduell von Amateurgruppen ab. (...) Die dortigen Mitglieder und Offiziellen sehen sich als ‚Hüter der Nation‘ (...).“

flüssen von außen¹⁰⁵ kreativ und innovativ auseinanderzusetzen. Nii-Yartey vergleicht die Weltkultur mit einem schnell fließenden Fluß, dessen Strom man nicht aufhalten könne. Man müsse sich in diesen Fluß hineinbegeben, damit sich die eigene ‚Farbe‘ ihm hinzufügen könne¹⁰⁶:

„(...) What you do is to swim with it, so that you can also rubb off your colour onto it, and other person rubb of his colour, so (...) the culture of tomorrow is not ghanaian culture, is not congolese culture, not german, (...) not english culture, is not american or chinese culture, is going to be the global culture. (...) But without my colour the colour would not be so.“
(ebd. I:5)

Sein Ensemble, in dem zur Zeit meiner Forschung rund 50 Tänzer und Tänzerinnen und darüber hinaus noch zehn andere Mitarbeiter mitwirkten, bezeichnet Nii-Yartey als „the first professional dance company“ in Ghana. Er setzt sich mit dieser Aussage klar vom nationalen Tanzensemble der Universität ab: Nicht das ‚alte‘ Ensemble, sondern die *National Dance Company* hat nun die Funktion eines Kulturbotschafters im In- und Ausland übernommen. Das Ziel ist nicht mehr nur, die ghanaische(n) Kultur(en) zu pflegen, sondern neue zeitgenössische Tanzkunst zu präsentieren. Deshalb stehen traditionelle Tanzformen heute nicht mehr im Mittelpunkt des Repertoires, sondern: „(...) the company is keen to help nuture new forms which are *enriched by old traditions* (...)“ (THE NATIONAL DANCE COMPANY 1997:Online im Internet; *Hervorhebung V.M.*). Dies bedeutet aber nicht die völlige Abwendung von den Zielsetzungen, die sich das *Ghana*

Die Legoner Gruppe wirft Nii-Yartey u.a. vor, er würde die traditionellen Tänze zerstören.

105 Nii-Yartey scheut sich nicht, Anleihen aus allen Weltkulturen zu machen, um seine Inhalte zu transportieren. Ein Beispiel: In seinem 15-minütigen Tanzstück *Fate of Men* (1998), dessen zentrales Thema das weltweite Bedürfnis nach Frieden ist, benutzte er kroatische, ghanaische sowie klassische russische Musik, denn „(...) it is not only Ghanaians who have made the world the way it is, the Russians have been part of it, americans, other african countries have been part of it. Therefore the use of music for dramatic effect and also to represent the other people (...)“. (NII-YARTEY 1998 I:4f.) Auch SCHRAMM kommt in ihrer Analyse einer ghanaisch-französischen Koproduktion, des Tanzstücks *Solma*, zu dem Schluß: „(...) als authentisch wird (...) dasjenige verstanden, das sich in die Geschichte, die erzählt wird, einfügen läßt – dabei spielt die Herkunft der ausgewählten Elemente keine Rolle.“ (SCHRAMM 1997:89)

106 Dies entspricht der aktuellen Diskussion zum Beispiel in Deutschland: Man geht davon aus, daß sich weltweit partikulare Traditionen in modernen Kontexten zwar verändern, aber gleichzeitig zur Herausbildung vielfältiger Modernen beitragen. Die eurozentristische Sichtweise, daß nur der Westen *die Moderne* geprägt hat, ist überholt. Auch die Länder des Südens prägen gleichermaßen *die Modernen*. Vgl. HAUS DER KULTUREN DER WELT 1999.

Dance Ensemble in seiner Anfangszeit gestellt hatte. Nii-Yartey sieht sich nach wie vor dem *Theatre Movement* verpflichtet und betont auch die Notwendigkeit, mittels der Künste Aufklärung und Bildung voranzubetrieben. Nii-Yartey entwirft hierfür Lehrstücke, die soziale Themen ansprechen und auf Märkten, in Stadtteilen oder in Dörfern aufgeführt werden. Die Bevölkerung soll mit aktuellen gesellschaftlichen Problemen konfrontiert werden, aber auch Lösungsstrategien vermittelt bekommen (vgl. hierzu SCHRAMM 1997:70ff und 81ff.).¹⁰⁷

Nii-Yartey und sein Ensemble haben einen eigenen *Public Relations Manager*, der die Öffentlichkeitsarbeit und unterschiedliche Werbekampagnen leitet. Dazu gehört auch die Entwicklung von Netzwerken im In- und Ausland und die Organisation von Auftrittsmöglichkeiten außerhalb des *NT*. Als die rechte Hand Nii-Yarteys fungiert eine *Production Managerin*, die Kostüme und Bühnenbilder entwirft und manchmal auch die Probenleitung übernimmt. Außerdem gibt es noch einen *Stage Manager*.

Diese Organisationsstruktur und das künstlerische Konzepts der Gruppe können als Zeichen gesehen werden, daß das Ensemble professionelle Standards im internationalen Maßstab entwickelt¹⁰⁸ – und in dieser Hinsicht in Übereinstimmung mit den Zielen des Theaters handelt.

2.2.2 National Drama Company (Abibigromma)

Ähnlich wie die *National Dance Company* entstand das nationale Theaterensemble *Abibigromma* an der Universität und setzte sich in seiner Aufbauphase aus Studenten der *School of Performing Arts* zusammen. Begründer war Dr. Ben Abdallah¹⁰⁹, der schon da-

107 Auch im Internet wird auf diese Aufgabe der Bildung und Aufklärung Bezug genommen. Dort heißt es: „Over the past few years, the company has been focusing on community, cultural and education programmes offering an enriching experience in music and dance as performed in villages“ (THE NATIONAL DANCE COMPANY 1997:Online im Internet). Ich selbst habe im Interview meinen thematischen Schwerpunkt nicht auf die Bildungsaktivitäten des Ensembles gesetzt.

108 Da ich nicht die Gelegenheit hatte, den *Public Relations Manager* zu interviewen, greife ich auf eine Primärquelle von SCHRAMM zurück, die beleuchtet, welche Marketingziele das Ensemble am Theater verfolgt: „We are looking for money to do it (the advertisement; K.S.) in a big way (...). We have photographs, audio-cassettes, video-cassettes (...) We want to (...) send out to foreign countries, our embassies and so on.“ (SCHRAMM 1997:63)

109 Dr. Ben Abdallah hat gemeinsam mit Nii-Yartey in Legon studiert und lange Zeit in den USA verbracht. Von ca. 1983 bis 1990/91 war er Minister für Kultur und Bildung. Heute ist er wieder Dozent an der *School of Performing Arts* in Legon und spielt auch ohne sein kulturpolitisches Amt eine wichtige Rolle in der ghanaischen Kulturpolitik.

mals die Weichen für ein künstlerisches Konzept stellte, auf das sich der aktuelle künstlerische Leiter, Yaw ASARE, noch immer beruft:

„He put up together this group as a model to bring together the best products that will leave the School of Performing Arts. Essentially in answer to the integral orientation of theatre as it was conceived under the School of Performing Arts where music, dance and drama feed upon each other. (...) And that has been the main line since then.“ (ASARE 1998 I:12)

Um einen hohen Standard zu gewährleisten, sollten die Ensemblemitglieder in allen drei Bühnengenres ausgebildet sein, auch wenn sie auf Tanz, Musik oder Schauspiel spezialisiert waren. Wie das *Ghana Dance Ensemble* unter der Leitung von Prof. Opoku, bemühte sich auch Dr. Abdallah darum, eine Brücke zwischen akademischem Rahmen und gelebter Kultur zu schlagen. Studenten bzw. Ensemblemitglieder erforschten Tanz, Musik und Schauspiel, wie sie in Dörfern und Gemeinden – quasi in einem ‚natürlichen‘ Rahmen – als integrative Bestandteile des Alltags gelebt wurden. Denn zwar galt, es die ursprünglichen Kulturelemente an die Anforderungen der Bühne anzupassen und Darstellende Künste zu professionalisieren, gleichzeitig aber die die Werte der Tanz- und Musiktraditionen in ihrem Kern zu erhalten:

„It was a linkage between the community and the university, so when they [die Ensemblemitglieder, V.M.] went out to perform they brought back some values that are there with the people, and then also an opportunity of professionalism at the international level. (...) Although making them an elite group, they have to be down to the roots, but at the same time they should be openminded in research and expression.“ (ebd. I:12)

Dr. Abdallah wählte nach einer Anfangsphase Studenten aus – insgesamt 15 Männer und Frauen –, die sich als Komponisten, Tänzer, Choreographen, Musiker, Autoren, Schauspieler oder Regisseure besonders hervorgetan hatten. Das Ensemble, das Stücke sowohl aus Ghana als auch aus anderen Teilen Afrikas aufführte, wurde *Abibigromma* genannt:

„It was a very versanted group. That was one of the reasons that it was established Abibigromma. Abibi means black or african, gromma is theatre, so Abibigromma. (...). Abibigro [Asare kürzt den Namen ab; V.M.] is a new concept of theatre, which just says authentical african theatre. This is the

main issue of this company, to search for and popularize a kind of african dramatics, authentional dramatics.“ (ebd. I:13)

Mit ‚authentisch‘ ist hier keineswegs der Bezug auf eine wie auch immer geartete ‚ursprüngliche‘ oder ‚reine‘ Form afrikanischen Theaters gemeint. Es geht vielmehr um ein Konzept, dessen Ziel es ist, ein in Afrika verwurzeltes, eigenständiges Theater zu entwickeln, ein Theater, das sich von westlichen Vorbildern löst. Asare nennt es „a total theatre form“ (ebd. I:13). Es ist der Versuch, Kulturelemente, die zum Teil in Vergessenheit geraten, wiederzubeleben, aber in einem modernen Bühnenkontext. Hierbei handelt es sich nicht darum, den ursprünglichen gesellschaftlichen Bedeutungszusammenhang, zum Beispiel eines Rituals, weiterzutransportieren, sondern dessen ästhetischen Wert zu erhalten:

„For us practitioners, we (...) pick some of these things from their stock contexts. Where they are likely to even die out, to make them live in a new context of the stage. So that their aesthetic value, not too much the spirituality in them (...) comes through. We perform artistic functions and for preservation of artistic goals and ideals in Africa.“ (ebd. I:5)

Dies erinnert stark an das von Efua Sutherland im *Drama Studio* entwickelte Theaterkonzept der 60er Jahre¹¹⁰ und an das damals von Nkrumah geförderte *Theatre Movement*. Wegen dieser konzeptionellen Übereinstimmung bemühte sich Dr. Abdallah laut Asare schließlich Anfang der 90er Jahre, *Abibigromma* an dem neuen NT anzusiedeln. Dort, wo einst das *Drama Studio* gestanden hatte, erhoffte Abdallah sich für das Ensemble größere Entwicklungsmöglichkeiten:

„With the establishment in 1990 of the physical facility of the National Theatre (...) Dr. Abdallah – because then he was the Secretary for Culture – (...) actually must have minded the Drama Studio (...) and he thought this [das NT; V.M.] was the site for it [der richtige Ort für *Abibigromma*; V.M.]. Then Abdallah wrote a paper suggesting that *Abibigromma* should be relocated from Legon so that it becomes an extension facility that can still link with the university and intellectual basis of arts and culture, but would (...) reach out to more people, not closed in the university ground.“ (ebd. I:4)

110 Ähnlich wie Efua Sutherland sammelte Asare während seines langjährigen Aufenthalts als Dorflehrer in seinem Heimatort ein umfangreiches Repertoire an Märchen und Geschichten, die er nach und nach für die Bühne adaptierte: „I have been able to replicate and transpose them into modern theatre, without actually affecting the fabric of the story itself. The story survives but in new forms.“ (ASARE 1998 I:4)

Dies hatte ähnliche Konsequenzen zur Folge wie beim nationalen Tanzensemble. Erstens: *Abibigromma* ‚spaltete‘ sich, allerdings entschloß sich hier die Mehrheit für den Wechsel an das Theater.¹¹¹ Zweitens: Die Beutung des Namens wurde zum Dauerstreit zwischen Universität und Theater. Die unterschiedlichen Standpunkte in diesem Konflikt können nicht näher untersucht werden, da ich an der Universität mit den Zuständigen keine Interviews geführt habe.¹¹² Heute wird zwischen der *National Drama Company (Abibigromma) at the National Theatre* und *Abibigromma of the School of Performing Arts* unterschieden.

Die *National Drama Company (Abibigromma)* setzt sich aus rund 25 Mitgliedern zusammen. Es herrscht eine hohe Fluktuation und ein Problem, neue Mitglieder zu finden. Anfangs kamen noch viele Studenten von der Universität. Aber da die Engagements am Theater sehr schlecht bezahlt werden, suchen sich viele Schauspieler eine Anstellung entweder bei Fernsehsendern – es gibt *viele daily soaps* – oder in der privaten Wirtschaft. Asare versucht deshalb, Abgänger von Colleges zu trainieren. Das Ensemble am Theater ist so gleichzeitig Ausbildungsstätte (vgl. ASARE 1998 I:14).

Yaw Asare, ausgebildet an der *School of Performing Arts* bei Dr. Abdallah, ist neben seiner Theatertätigkeit noch immer Dozent in Legon für afrikanische Literatur und afrikanisches Theater¹¹³, wurde 1994 zum künstlerischen Leiter der *National Drama Company* am *NT* berufen.

ASARE ist Autor von rund 20 Stücken¹¹⁴: Charakteristisch für seine Werke ist, daß er sie nie nur in einer dialogischen Form entwirft, sondern Musik und Tanz in die Spielhandlung einbezieht.

111 Laut einem Zeitungsartikel blieb nur ein Mitglied in Legon (vgl. SCHRAMM 1997:45), ASARE (1998 I:13) gibt keine genaue Zahl im Interview an, spricht nur von einer Mehrheit. Auch hier stellte sich die Universität erfolglos gegen diesen Plan. SCHRAMMS Untersuchung zufolge hat Abdallah sich stark für den Wechsel beider nationalen Ensembles an das *NT* eingesetzt. Seitens der Universität wurde dies als ein Komplott interpretiert (1997:48f.).

112 Von den Spaltungen der Gruppen habe ich erst im Nachhinein erfahren. Zunächst war ich –naheliegenderweise – davon ausgegangen, daß es jeweils nur *ein* nationales Ensemble für die jeweiligen Sparten geben könne. Der Konflikt Universität – Theater war deshalb kein Schwerpunkt in meinen Interviews.

113 Er ist für seine Forschungen über orale Traditionen und afrikanische Literatur mit dem *Kwame Nkrumah Award* ausgezeichnet worden.

114 Laut ASARES Angaben im Interview. Hier weist er auch darauf hin, daß nur sieben davon veröffentlicht wurden im Sinne von im Fernsehen übertragener Aufführungen. Keins liegt in gedruckter Form vor (1998 I:3).

„Typically my writings (...) and my directing go along with choreography, because all of my writings and plays have got a very deep, organic relationship with dance, not as an appendix, but as an integral part (...). There is no play without folcloric dance material.“ (ebd. I:3)

Daß dieses Theaterkonzept über ein reines Sprechtheater hinausgeht, ist auch innerhalb des ghanaischen Kontextes zu verstehen, wo dieses nach wie vor – außer im akademischen Rahmen – nicht populär ist. Mit der Kombination von Dialog, Tanz und Musik versucht ASARE der geringen Nachfrage nach moderner Theaterkunst zu begegnen: „Theatre appreciation itself has a problem in this country. (...) I like dance, dance is easy to sell outside“ (1998 I:14). Er berichtet davon, daß seine Ensemblemitglieder anfangs mit Neid auf die *National Dance Company* schauten, die immer auf Reisen war – ein Zeichen für höhere Attraktivität und mehr Erfolg. Asare benennt Gründe für die Schwierigkeiten des Sprechtheaters: Erstens werden afrikanische Stücke selbst an der Universität erst in jüngster Zeit rezipiert¹¹⁵ und finden bislang wenig Verbreitung. Zweitens kommt Tanz im Gegensatz zu Theater ohne Sprache aus und ist daher universal verständlich (vgl. hierzu auch SCHRAMM 1997:6f. und 28f.). Sprechtheater hingegen erreicht nur dann ein größeres Publikum, wenn es in der jeweiligen lokalen Sprachen aufgeführt wird.¹¹⁶ Dies ist nicht nur ein Problem in einem multilingualen Land wie Ghana, sondern auch im Ausland. In Hinblick auf den internationalen Kulturmarkt befindet sich deshalb das Tanzensemble in einer besseren Position. ASARE versucht gegenzusteuern:

„Before I came there was an emphasis in the use of dialogue, so now, if you reduce the dialogue, make it *more and more african theatre*, then you are likely to get more people. (...) The company already has a lot of people who have got a talent in dance and all those things (...) So we started creating and doing productions that involved a lot more variety of medium in presentation.“ (ebd. I:14; *Hervorhebung V.M.*)¹¹⁷

115 Veröffentlicht werden nur wenige Stücke, weil hierfür die Klientel fehlt. „(...) I have realized over the years that Ghanaian investors in the book industry have not cultivated the edge over the interest in publishing material for the sake of it's aesthetic beauty or it's profundity, they want rather to take something that may not be of very good quality, but can be sold very quickly.“ (ASARE 1998 I:3)

116 Mit diesem Problem war schon Efua Sutherland konfrontiert, und sie ging später dazu über, ihre Stücke nicht nur auf Englisch, sondern in lokalen Sprachen zu schreiben und aufzuführen.

117 Darüber hinaus beginnt die Theatertruppe Stücke in Französisch zu proben, da ASARE im frankophonen Afrika eine große Verbreitungsmöglichkeit sieht: „It is a big market.“ (1998 I:15)

Was bedeutet „*more and more african theatre*“? Darunter ist nicht mehr die Repräsentation ‚ursprünglicher‘ Kultur im weitesten Sinne auf der Bühne zu verstehen, sondern die Vermischung unterschiedlicher Genres. Dies weist auf eine Gemeinsamkeit mit NII-YARTEYS Tanzensemble hin, denn auch ASARE möchte:

- Brücken schlagen zwischen Alt und Neu, eigene und fremde Kulturelemente mischen, um zeitgenössische und professionelle Kunst zu entwickeln;
- mittels Theater aufklären und bilden.

Bezüglich des ersten Punktes heißt dies konkret: Asare erachtet nicht nur die (professionelle) Bewahrung und Verbreitung des Kulturerbes für notwendig. Aufgabe der Künste und der Künstler sei es darüber hinaus, Traditionen so weit in den Kontext einer sich wandelnden Welt zu integrieren, daß sie sinn- und identitätsstiftend bleiben können. Nur so sei es möglich, Ghana vor Kulturverlust zu bewahren:

„Especially within the threat, the influx of foreign values, foreign cultures that are equally attractive. (...) Rap and so on, Hip-Hop-Culture is what the kids want. (...) If the creator or the creative individual takes into account the popular cultures of the modern day and see where he can have a certain blend, so that the old things that existed are not in conflict with the new, but in harmony with the new (...), he will be successfull. (...) The challenges of this modern world, with its crazy macro economic system, it is not the same as our grandfathers lived with (...) There is always the danger of this Sankofa thing [das Konzept, auf das sich die Kulturpolitik beruft. Es besagt, daß Kultur sich mit Rückgriff auf das Kulturerbe entwickeln soll; V.M.] being carried to unnecessarily over-sentimentalized levels (...). Our biggest challenge is to be able to adopt them [die Traditionen; V.M.] so that they are useful within the next future.“ (ebd. I:9)

In gleicher Weise wie Nii-Yartey engagiert sich Asare in Aktivitäten mit einem Aufklärungs- und Bildungsanspruch: Die *National Drama Company* tritt in Gemeinden und in ländlichen Gebieten mit speziell entwickelten Stücken und Sketchen auf. Diese sollen u.a. informieren, Selbstbewußtsein schaffen und Diskussionen anregen:

„(...) Our responsibilities as a national company are to go at least from time to time to very vulnerable communities where they need empowerment, (...) motivation for selfvalue and so on. We take for instance a play around the country (...) on a particular issue, the need for peace, the need for non-violence in resolving religious issues and so on. (...) with my experience over

here, I have realized that it may be very slow, but theatre has a very important role in giving people (...) an idea for their self, a reinforcement of their identity.“ (ebd. I:8)

Das Ensemble wurde für diesen nationalen Auftrag mittels spezieller Workshops in die Methodologie des *Theatre for Development* eingeführt, Forschungen vor Ort halfen herauszufinden, mit welchen darstellenden und kommunikativen Mitteln bestimmte gesellschaftspolitische und problematische Themen angesprochen werden können. In den letzten Jahren wurde Asare und seine Truppe häufig von inländischen wie ausländischen Entwicklungshilfeorganisationen beauftragt, in problematischen Gemeinden und Dörfern aufzutreten.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Tanz- und Theaterensemble ist die eigständige Organisationsstruktur und der autonome Status: Angefangen vom eigenen Transportbus bis hin zu Öffentlichkeitsarbeit und Produktionsmanagement behält stets das Ensemble die Fäden in der Hand – und nicht das NT-Management.

Die Ausführungen zur *National Drama Company* und die *National Dance Company* haben ergeben, daß zu beide *Resident Companies* unabhängig voneinander und unabhängig von der Theaterleitung übereinstimmende künstlerische Konzepte verfolgen und ähnliche Ansprüche an ihre Arbeit stellen. Es muß daher im weiteren Verlauf gefragt werden, warum am Theater nicht enger zusammengearbeitet oder gar vereint an einem Strang gezogen wird.

Die Partikularisierung der einzelnen Akteure ist vor allem deshalb verwunderlich, weil beide Ensembles, wie auch das NT selbst vor der Herausforderung stehen, für ihre Professionalität anerkannt zu werden, d.h. ein Publikum heranzuziehen, das für Tanz, Musik oder Theater bezahlen will. Bislang gilt vielfach Kultur noch als Allgemeingut, das umsonst zu haben ist. Es herrscht die Auffassung vor, daß jeder selbst tanzen, singen oder schauspielern könne. Die Einsicht, daß moderne Theaterstrukturen kosten- und zeitintensiv sind, muß der Bevölkerung noch vermittelt werden (vgl. hierzu auch ASARE 1998 I:5f.):

„Here the arts are participatory, anybody can do it, so nobody sees any reason why he should go and pay and see someone dancing or acting. Because we can all do it, or when we come and there is dancing we all dance. We have to realize that what comes on stage is that somebody sat down and created, therefore that person in order to be professional must also be granted money in order to work on this art, so that when he is on stage it is

like state of the art. That is a hill that we have to climb, the differentiation between culture and the arts in this place.“ (AMARTEIFIO 1998 I:19)

2.2.3 National Symphony Orchestra

Das Orchester wurde 1959 gegründet. Auch hier gab Kwame Nkrumah den Anstoß. In Kooperation mit Philip Gbeho, einem ghanaischen Komponisten¹¹⁸ und Dirigenten, wurde ein nationales Symphonie Orchester geschaffen, das jedoch zu Anfang vornehmlich aus nicht ghanaischen Musikern bestand. Das Orchester führte zunächst vor allem europäische klassische Musik und zum Teil auch in Ghana komponierte klassische Musik, *Ghanaian Art Music*¹¹⁹, auf. Im Gegensatz zu den beiden schon beschriebenen nationalen Ensembles konnte es im Falle des Symphonie Orchesters nicht darum gehen, afrikanische Traditionen wiederzubeleben. Zum einen war klassische Musik schon von der Instrumentierung her in der europäischen Tradition verwurzelt, zum anderen handelte es sich um eine Musik für eine städtische Elite, aufgeführt hauptsächlich von weißen Musikern.¹²⁰

Betrachtet man die heutige Situation des *National Symphony Orchestra*, so wird deutlich, daß es dieses nationale Kulturprojekt – anders als z.B. das Tanzensemble – nicht vermochte, sich über Jahrzehnte hinweg als Kulturbotschafter durchzusetzen. Nach der euphorischen Anfangszeit unter Nkrumah fand es keine staatliche Beachtung mehr.¹²¹ Es existiert im wahrsten Sinne des Wortes in einer ‚Randlage‘ der nationalen Kultur.

Anders als die beiden anderen Ensembles ist das Orchester nicht am Theater selbst untergebracht, sondern hat Büros und Proberäume nahe dem *National Culture Centre*. Dies ist eine wenig exponierte Lage, wo es auch keine Auftrittsmöglichkeiten gibt. Ich hatte Gelegenheit, mit dem stellvertretenden Direktor, Humphrey KUTO, zu sprechen, ein Klarinetist, der schon seit 33 Jahren dem Orchester angehört. Zu meiner Überras-

118 Er komponierte auch die ghanaische Nationalhymne.

119 Statt ‚Classical Ghanaian Music‘ wird der Begriff ‚Ghanaian Art Music‘ verwendet, um sich von der ‚Western Classical Music‘ abzusetzen. Vgl. THE NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA 1997.

120 Leider kann ich die Entstehungsgeschichte und die Entwicklung des Orchesters nicht detailliert wiedergeben, weil hierfür nicht hinreichend Material zur Verfügung stand. Wichtig wäre es zu untersuchen, warum gerade Kwame Nkrumah ein nationales Symphonie-Orchester wünschte, das nicht im Sinne einer *African Personality* das Wiederaufleben afrikanischer Kultur symbolisieren konnte.

121 „Nkrumah had very good foresight, (...) he made all efforts to maintain the orchestra, (...) when he was in office, the orchestra flourished favorably (...). But the others who came after him, (...) they would gear the attentions to other areas first.“ (KUTO 1998 I:9f.)

schung gab es keinen künstlerischen Leiter, in diesem Falle einen Dirigenten, der mir über Konzepte und Visionen hätte berichten können. Ich erfuhr, daß diese Position seit rund sechs Jahren nicht mehr fest besetzt worden sei, sondern nur mit temporären Gastkünstlern für drei bis sechs Monate. KUTO begründet dies mit einem Mangel an Nachwuchskünstlern im Land, deren Qualifizierung ausreiche, um ein Orchester zu führen (vgl. KUTO 1998 I:2 und 5).¹²²

Das Orchester beschäftigt 45 ghanaische Musiker, größtenteils jedoch nur auf Teilzeitbasis, sowie rund 20 zusätzliche Mitarbeiter. Kuto übernimmt die geschäftsführenden Aufgaben: Programmplanung, Probenleitung – das Tagesgeschäft. Eine Mitarbeiterin ist für Public Relation verantwortlich, eine weitere für Sekretariat, Verwaltung, Personalwesen und Buchhaltung. Die Personalkosten übernimmt der Staat, darüber hinaus steht nur ein dürftiges Budget zur Verfügung¹²³:

„The money that we receive is always inadequate. In fact, we have a lot of problems such as equipments, (...) we don't have enough money to make publicity. (...) we have no transport to go to the places to perform, and then accessories like strings.“ (KUTO 1998 I:3)

Nicht selten steht in den Büros alles still – kein Air-Conditioning brummt, kein Telefon klingelt. In diesem Falle konnte das Ensemble die Strom- und die Telefonrechnung nicht bezahlen. Zwar versuchen Kuto und seine Mitarbeiter, Sponsoren zu finden, aber bis auf die Schenkung von Instrumenten seitens der japanischen Regierung und wenigen individuellen Spenden, blieben ihren Bemühungen erfolglos.

Es gibt einige Anzeichen dafür, daß das Orchester nicht sehr viel mehr ist als ein Relikt aus alten Zeiten. Dennoch soll es große Aufgaben erfüllen (vgl. NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA 1997):

- Ausbildung von ghanaischen Musikern,
- Förderung der Musikerziehung in Ghana,
- *African Art Music* auf internationalen Bühnen bekannt machen.

122 Eine andere Begründung als diese gab der stellvertretende Direktor im Gespräch nicht an, er betonte lediglich, daß die Regierung helfen sollte, einen qualifizierten Dirigenten zu finden.

123 Die Höhe wollte oder konnte mir Kuto nicht nennen; Unterlagen, die mir über die Höhe des Budgets bzw. über die finanzielle Situation hätten Auskunft geben können, wurden

Vor allem letzterer Anspruch scheint im Lichte der Tatsache, daß das Orchester seit seinem 40jährigen Bestehen noch kein einziges Mal im Ausland – weder auf dem afrikanischen noch auf dem europäischen oder amerikanischen Kontinent – aufgetreten ist, obsolet. Weder steht dem Orchester ein eigener Bus zur Verfügung, um in Ghana zu touren, noch gibt es Werbemittel in Form von CDs oder zumindest Demotapes. Zwar wird das Orchester oftmals zu offiziellen Staatsanlässen oder privaten Feierlichkeiten wie Hochzeiten und Beerdigungen engagiert und tritt darüber hinaus in Schulen, Colleges, Universitäten und in Kirchen auf (vgl. KUTO 1998 I:4f. und 11.) aber diese Bühnen kann man nicht als international renommiert bezeichnen. Man tritt auf, wo man eine Chance bekommt: „We perform. Yes, whoever comes to call us, we perform.“ (ebd. I:12). Zumindest ergänzen diese bezahlten Auftritte die magere staatliche Förderung.

Über solche Engagements hinaus plant Kuto alle drei Monate die Aufführung neu einstudierter Kompositionen. Ein großer Profit ergibt sich aus dieser Aktivität nicht: Bei Auftritten zum Beispiel im *British Council* und selbst am *NT* fallen Raummieten an, und da Kuto und sein Team für werbewirksame Öffentlichkeitsarbeit wenig Geld haben, ist selten mit einem großem Publikum und vollen Sälen zu rechnen. Von den eingenommenen Eintrittsgeldern bleibt wenig für den Eigenbedarf übrig. Ob das Ensemble fähig ist, seine anspruchsvollen ‚offiziellen‘ Aufgaben zu erfüllen, bleibt zweifelhaft. Wohl mögen im Orchester gute Musiker ausgebildet werden, aber daß das Orchester mit seinen spärlichen Ressourcen auch noch in Schulen die Musikerziehung fördern kann, ist sehr unwahrscheinlich.

Im Vergleich zum Tanz- und zum Theaterensemble, deren künstlerische Leiter mit ihren Visionen den Erfolg ihrer Truppe maßgeblich bestimmen, fehlt dem Orchester ganz offensichtlich eine solche Führungspersönlichkeit. Somit ist höchst ungewiß, ob das *National Symphony Orchestra* aus sich heraus innovative künstlerische Konzepte entwickeln kann. Yaw ASARE benennt explizit den Grund dafür, daß das Orchester gegenwärtig ohne Erfolg bleibt: Die Nachahmung westlicher Musiktraditionen sei nicht mehr zeitgemäß, sondern überholt:

„In any case the National Symphony Orchestra was one of the groups that was still attached to the traditional european base, so it's music was not to be appreciated too much. For example, if you want to go and play Shakespeare you can never do it better than it is been done over all this years.

mir nicht zur Verfügung gestellt. Ich schätze, daß das Budget – exklusive Personalkosten – keinesfalls das der *National Drama Company* von ca. 10.000 DM/Jahr übersteigt.

You can never. So why you don't take your own something. And then it will be your own criteria.“ (ASARE 1998 I:17)

KUTO spricht dieses Thema nicht an, für ihn resultieren die Schwierigkeiten des Ensembles nicht aus einem Orchesterkonzept, das in der ghanaischen Gegenwart unpopulär ist, sondern daraus, daß Kulturinstitutionen seit ein paar Jahren auch Profit machen sollen:

„We have problems now, because we were founded to entertain the public, to educate the public, but as time goes on, we have been made to generate funds. This is what is being preached now, self-supporting in order to sustain our growth.“ (KUTO 1998 I:11)

Aber im Gegensatz zu den schon beschriebenen Ensembles hat das Orchester objektiv gesehen weniger Chancen, sich einem wandelnden Kulturmarkt anzupassen. Ein Impuls scheint allerdings von seiten des *NT* zu kommen: Die Theaterleitung hat Anfang 1998 die *African Art Series* ins Leben gerufen, die Werke ghanaischer Künstler auf die Bühne bringt. Bestandteil dieser Reihe sind auch die *African Composers Series*, für deren musikalische Umsetzung das *National Symphony Orchestra* verantwortlich ist und das zu regelmäßigen Aufführungen ins *NT* einlädt. Es handelt sich anscheinend um den Versuch, das Image des Orchesters zu verändern: weg von einem Orchester mit westlich geprägtem Repertoire hin zu einem Orchester, das vornehmlich afrikanische, speziell ghanaische Komponisten der Öffentlichkeit bekannt macht. Ziel – ganz im Sinne des öffentlichen Auftrags des *NT* – ist es, „to reflect and reinforce the understanding of the values and upliftment of the traditionally African culture.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998c:6)¹²⁴

Wie wichtig diese Richtungsänderung für die Zukunft des *National Symphony Orchestra* ist, läßt sich aus der Ansprache der PR-Mitarbeiterin des Orchesters, Nana Adwoa ASANTE, bei einer Pressekonferenz im *NT* entnehmen. Hier wird zudem die Nähe zu den künstlerischen Konzepten der beiden anderen Ensembles deutlich – die kreative Mischung fremder Kulturelemente mit afrikanischen:

124 Aus dem Interview mit Kuto ging nicht eindeutig hervor, welchen aktiven Anteil das Orchester letztendlich an diesen Programmen hat. Anscheinend ist aber das *NT* der treibende Motor, indem es für einen begrenzten Zeitraum afrikanische Dirigenten einlädt. Dieses Programm zeitigt Erfolge: „(...) the Symphony Orchestra did a lot of western mu-

„I am happy to say that the Orchestra is systematically moving away from the original idea of the performance of western classical music and just going on to african arts music. (...) Ghana Symphony Orchestra is the only black orchestra in Africa. The white gave us the strings and we had added the drums.“ (PRESSEKONFERENZ/ASANTE 1998:3).

Wie erfolgreich die Entwicklung einer zeitgenössischen, afrikanischen *Art Music* sein kann, beweist das privat organisierte und finanzierte *Pan African Orchestra (PAO)*, das 1988 gegründet wurde. Das *PAO* ist eines der sogenannten *Artists in Residence* – Künstler, Ensembles oder Orchester –, die auf Einladung für einen begrenzten Zeitraum am Theater arbeiten. Das *PAO*, dessen Musik und internationales Renommee den Visionen eines modernen Theaters entspricht und in einer Presseerklärung beschrieben wird als „(...) a musical style that fulfills all the criteria of music for the 21st century.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998c:6)

Das *NT*, also das ‚Mutterhaus‘ nationaler Darstellender Künste, hat mit dem *PAO* einen starken Konkurrenten des nationalen Orchesters ans Theater geholt. Im Grunde spielt es am *NT* die Rolle, die theoretisch ein *National Symphony Orchestra* spielen sollte oder könnte. Das *PAO* erfüllt in Zusammenarbeit mit dem *NT* letztlich genau die Zielsetzungen, die einst dem *National Symphony Orchestra* zugeschrieben wurden, vor allem hinsichtlich der Ausbildung junger Musiker.

2.3 Artists in Residence

Die in den vorangegangenen Kapiteln dargestellten *Resident Companies* sind per Gesetz der *NCC* untergeordnet, residieren und arbeiten als autonome Einheiten am *NT*, ohne jedoch organisatorisch in die allgemeine Theaterstruktur integriert zu sein. Das *Artists in Residence*-Programm ist eine Initiative der Theaterleitung, einen Ersatz dafür zu schaffen, daß mit den *Resident Companies* nur sehr punktuell Kooperationen möglich sind.¹²⁵ In Zusammenarbeit mit den *Artists in Residence* kann das *NT* strategische Programme entwickeln, die imageverstärkend in der Öffentlichkeit kommuniziert werden können

sic until our director said that he would prefer they do african composers. Then the audience level shot up. It is quite amazing.“ (AMARTEIFIO 1998 I:24)

125 Die offizielle Begründung lautet jedoch: „(...) in line with Theatre traditions and practices all over the world, the National Theatre Board recommended the introduction of transitory residency programmes involving the recruitment of artistes on short term contract basis.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:9). Eine erfolgreiche Kooperation ist das *Septemberfest*, auf das ich später noch eingehen werde.

und sich mit der Programmatik des Theaters decken. Diese Initiative ist darüber hinaus unabhängig von jeglicher staatlicher Förderung – die Gastkünstler bzw. die mit ihnen entwickelten Projekte werden aus dem Budget des Theaters finanziert –, hier hält das *NT* die Fäden in der Hand.

2.3.1 The Pan African Orchestra und das African Youth Orchestra

Das *PAO* unter der Leitung von Nana Danso ABIAM wurde 1996 eingeladen, um bis 1999 ein Jugendorchester aufzubauen und junge Musiker auszubilden. Als Gegenleistung können Abiam und seine 36 festangestellten Musiker die Infrastruktur des Theaters – Proberäume, Büros etc. – nutzen.¹²⁶ Das *African Youth Orchestra* ist Teil eines breit angelegten, seit 1995 laufenden Jugendprogramms, das zum Ziel hat, „(...) to engage our young people in organised group activities that will enable them to build character, self-discipline, self-confidence as well as develop their creative skills through the medium of the performing arts (...).“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998:19)

Mit dem *African Youth Orchestra* soll der Wunschtraum in Erfüllung gehen, eine Jugend-Folkloregruppe am Theater zu etablieren, die ethnische und sprachliche Grenzen durchbricht – ganz nach dem Konzept der *Unity in Diversity* (vgl. THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:20). 1998 hatte das Jugendorchester 46 Mitglieder im Alter zwischen 9 und 17 Jahren. Ihr Repertoire umfaßt Stücke ghanaischer und anderer afrikanischer Komponisten, die Instrumentierung ist rein afrikanisch:

„The Youth Orchestra (...) plays a wide range of traditional instruments, atenteben flutes, gyile xylophones, fontomfrom drums, atumpanic drums and assorted drums and light percussion.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998c)

Seit September 1998 spielt das Jugendorchester monatlich im *NT* auf. Zahlreiche nationale und internationale Auftritte¹²⁷ können als Zeichen eines Erfolgs gewertet werden, der auch der professionellen Anleitung von Nana Danso ABIAM, Dirigent und Komponist, zu verdanken ist.

126 Das *PAO* finanziert sich zum einen aus staatlicher Förderung – jedoch unabhängig vom *NT* –, zum anderen aus selbst akquiriertem Sponsoring. Das *NT* übernimmt die Kosten des Jugendorchesters, bezahlt dem *PAO* aber keine Honorare, sondern stellt nur die Infrastruktur des Theaters zur Verfügung.

Im folgenden möchte ich kurz Abiams Ziele und Konzepte vorstellen, da sein *Pan African Orchestra* ein Beispiel dafür ist, welche Möglichkeiten sich zeitgenössischer afrikanischer Kunst eröffnen, wenn Kulturschaffende Netzwerke aufbauen, die sie weitgehend unabhängig von staatlicher finanzieller Förderung machen. Darüber hinaus ist das *PAO* deshalb interessant, weil es explizit an vertraute Vorstellungen einer selbstbewußten pan-afrikanischen Kultur anknüpft und sich hiermit eine renommierte Stellung auf der nationalen wie internationalen Kulturbühne geschaffen hat.

Nach seiner Ausbildung in klassischer Musik arbeitete Abiam mit dem *National Symphony Orchestra*, bis er schließlich 1988 sein eigenes Orchester gründete. Als Grund nennt ABIAM den Wunsch, sich künstlerisch unabhängig zu machen von westlichen Standards. Seine Rhetorik erinnert an die ersten Jahre nach der Unabhängigkeit:

„Because of my critical orientation, because of my belief in african unity and my belief in independence and self-reliance in Africa¹²⁸, I undertook research into an alternative orchestra that would not be the same as the western conventional orchestra. With my studies I realized that we have so much resources in Africa, that can be utilized to develop an orchestra (...).“
(ABIAM 1998 I:2)

Seine Studien zu traditionellen afrikanischen Musiken und Instrumenten bildeten die Grundlage für ein innovatives ‚klassisches‘ Orchester. Nicht klassisch im Sinne westlicher Traditionen, sondern afrikanischer Traditionen: Die gespielten Instrumente stammen alle aus Afrika – Abiam formiert sie zu einem Orchester, das zeitgenössische afrikanische Kompositionen umsetzt.

„The nature of my research was to study traditional music and to see how these instruments could be brought together to form a style of music that cannot be described as traditional, because the context within the music was performed is not traditional but rather neo-traditional.“ (ebd. I:1)

127 Es spielte schon in Südafrika und Zimbabwe, weitere Touren sind geplant. Vor allem wird es zu staatlichen Feierlichkeiten eingeladen und durfte sogar vor Bill Clinton spielen.

128 Eine andere Interviewstelle unterstreicht ABIAMS Ideal der Unabhängigkeit, das er mit seinem Orchester zu vermitteln versucht: „The orchestra is an example of self-reliance. We must be able to use our natural resources to come out with what we need. We are using bamboo-flutes, very primitive, (...) fundamental instruments. Our orchestra is (...) independent as far as the use of western instruments is concerned. Independence is not something written, it is something practised.“ (ABIAM 1998 I:12)

Neo-traditional bzw. *neo-classical*¹²⁹ bedeutet: Zum einen die Verwendung afrikanischer Instrumente, bei gleichzeitiger Herauslösung der Musiktraditionen aus dem üblichen Kontext, zum anderen der Musik eine Chance geben, sich eigenständig zu entwickeln, um nicht länger nur als begleitendes Element des Tanzes zu gelten:

„It is the first time that we have removed dance from music, and that is because we want to present music as a pure art, (...) independent of other arts. (...) Music has not been a main feature, it was only an accompanying element for dance. So that in itself is not traditional, it is a new type of tradition we are evolving.“ (ebd. I:6)

Ähnlich wie die Protagonisten des Tanz- und des Theaterensembles sieht ABIAM in Anleihen fremder Kulturelemente etwas Selbstverständliches. Er beharrt nicht auf einer stereotypen Wiedergabe afrikanischer Traditionen.¹³⁰ Dennoch ist auch für Abiam das Kulturerbe eine Quelle der Inspiration:

„We explore dynamics. In really traditional music they start dum-dum-dum-dum... they go, they go, then it is finished. Fine. That is one type of music, but our music honestly borrows, because we live in an environment where we interact all the time (...). There is always a conflict between new and old. And this conflict must be there for evolution to take place (...). But I agree that traditional music must be preserved. Because that is the source from which we look at, the source from which we came. But the style of music we are doing is faced with new challenges, contemporary challenges, we live in 1998 and therefore what we should do now is to correspond with the needs and demands of this particular moment.“ (ebd. I:7)

ABIAM sieht in seinem künstlerischen Schaffen sowohl ein Projekt nationaler als auch kontinentaler Kultur, das Netzwerke zwischen afrikanischen Ländern und bis hin zu den *black americans* fördern soll – eine Fortführung Nkrumahscher Ideale:

„Our trend moves in direction to develop an artform that is essentially Ghanaian and African. And we are even (...) moving beyond boundaries of Ghana.“

129 Manchmal gebraucht Abiam den Begriff *neo-classical*, und so bezeichnet auch das NT seinen Musikstil: „The Orchestra performs what is described as neo-classical African music. A musical style that fulfills all the criteria of music for the 21st century.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998c)

130 Auch er war anscheinend heftiger Kritik ausgesetzt, so zum Beispiel deswegen, weil er traditionelle Musik in Noten setzt. Für ihn heißt Verschriftlichung jedoch Bewahrung der Traditionen, bevor sie von Generation zu Generation verloren gehen. Vgl. ABIAM 1998 I:8.

na, we are borrowing elements, resources from different parts of Africa with the idea to develop a music that will be reflective of Africa (...). The Pan African Orchestra makes a statement. (...) It is a representation of what most politicians have been talking about.“ (ebd. I:9)

Im Gegensatz zu den bislang vorgestellten nationalen Kulturagenten ist das *Pan African Orchestra* keine staatliche, sondern eine private Initiative, auch wenn Abiam geringfügige staatliche Förderung bekommt. Aber diese ist noch nicht einmal ausreichend, um seine 36 professionellen Musiker zu entlohnen. Seine Vision geht dennoch dahin, das Orchester in Zukunft auf rund 108 Musiker aufzustocken und weitere, bislang in einem solchen Kontext noch nicht benutzte Instrumente zu integrieren. Der Unterhalt des Orchesters wurde bislang vor allem durch internationale Stiftungen wie *die Rockefeller Foundation* oder das *Arts Council of England* sowie durch ghanaische Privatsponsoren ermöglicht. ABIAM glaubt, daß das bislang schwierige und oft erfolglose Fundraising einfacher werden wird, da das Orchester nach seinem zehnjährigen Bestehen nationalen und internationalen Bekanntheitsgrad erlangen konnte:

„I must say it has been a hard time looking for money, we have files, files and files, writing letters to look for money, it's difficult. I think now the orchestra has a better Curriculum Vitae because initially when we started nobody knew about the project, it was a bit too abstract.“ (ebd. I:2)

Mittlerweile ist das Projekt *Pan African Orchestra* über dieses ‚abstrakte‘ Stadium hinausgewachsen: Abiam hat nun zwei Agenturen in London, das *Pan African Arts Management* und *Ghana Arts*, die nicht nur das Orchester auf Musikmessen vertreten, es Geschäftsleuten der Musikbranche vorstellen, sondern auch Auftritte vermitteln. Durch diese Agenturen erhielt das *Pan African Orchestra* die Möglichkeit, in den USA, in Kanada, Frankreich, England und Südafrika aufzutreten. Weitere Touren waren für 1999 in Planung. Der Sprung in die internationale Arena scheint in Ansätzen geschafft, und der bislang größte Erfolg von Abiams Management ist die Produktion einer ersten CD mit *Real World*, einem Musik-Label von Peter Gabriel. Das Debütalbum hielt in den USA für einen Monat den ersten Platz der Worldmusic-Charts und erfährt eine weltweite Distribution. Derzeit führt das *Pan African Orchestra* auch Verhandlungen mit *Warner Brothers*. Abiam ist nicht nur Dirigent, Komponist und Orchester-Verwalter in einer Person. Bislang oblag es auch seiner Verantwortung, Gelder zu akquirieren. Nun plant

ABIAM jedoch die Einrichtung einer Fundraising-Abteilung, um strategischer vorgehen zu können:

„I have learned that fundraising is not only writing letters. You have to keep contact, (...) to convince people (...), you need someone who has charisma.“
(ebd. I:5)

Auf der Pressekonferenz des NT zum *Septemberfest* wird deutlich, daß das *Pan African Orchestra* derzeit tatsächlich einer der bedeutendsten Kulturbotschafter Ghanas ist und als solcher imageträchtig kommuniziert wird:

„The orchestra is unique (...). Warner Brothers have discovered them and they are on their way to put together a CD. Give them an applause, because it is not all the times that africans go to Warner Brothers.“ (PRESSEKONFERENZ/AMARTEIFIO 1998 I:3)¹³¹

2.3.2 Adjetey Sowah und die Ghana Dance Factory

Eine weiteres Ergebnis des Programms *Artists in Residence* ist der Aufbau eines Jugend-Tanzensembles, der *Ghana Dance Factory*. Gastkünstler ist hier der Choreograph und Tänzer Adjetey SOWAH. Auch diese Zusammenarbeit beruht auf den gleichen Voraussetzungen wie die Zusammenarbeit mit dem *Pan African Orchestra*.

SOWAH ist schon seit 1995 am NT: Seine Aufgabe war und ist es, mit Kindern und Jugendlichen in den Bereichen Tanz und Musik zu arbeiten und darüber hinaus ein Jugend-Tanzensemble aufzubauen und zu betreuen. Sowah selbst ist Autodidakt und somit der einzige Künstler, dem ich begegnete, der nicht eine akademische Ausbildung am *Institute of African Studies* oder an der *School of Performing Arts* durchlaufen hat. Seine professionelle Karriere begann mit der Teilnahme an regionalen und nationalen Tanzwettbewerben. 1986 gewann er den *National Dance Contest*, vertrat daraufhin Ghana bei einem internationalen Wettbewerb in London, der *World Dancing Competition*, wo er den ersten Platz errang. Zurück in Ghana gründete er Ende der 80er Jahre sein eigenes Ensemble, das landesweit mit großem Erfolg auftrat, bis er schließlich 1995 der Einladung des NT folgte. Im September 1995 wurde unter seiner Anleitung die *National The-*

131 Im Einzelinterview betont Amarteifio, daß es dem *Pan African Orchestra* während seines Aufenthalts am NT gelungen ist, mit neuen Werken *Warner Brothers* zu überzeugen. Vgl. AMARTEIFIO 1998 I:9.

atre's Youth Travelling Theatre Group gegründet, die heute kürzer und prägnanter *Ghana Dance Factory* heißt. Ihre Mitglieder sind hauptsächlich Collegestudenten im Alter zwischen 16 und 21 Jahren. Sowah ist als Gastkünstler befristet angestellt, jegliche Kosten für das junge Tanzensemble übernimmt das Theater im Rahmen seiner Jugendprogramme. Sowah bedie treut nicht nur die *Ghana Dance Factory*, sondern ist darüber hinaus der Verantwortliche im Tanzbereich bei anderen Veranstaltungen für Kinder und Jugendliche. So zum Beispiel bei *Fun-World*, einem monatlichen Kulturereignis mit Tanz, Musik, Theater und Film, an dem Kinder aus ganz Accra teilnehmen können.¹³² Auch andere Tanzgruppen aus Accra oder weiteren Regionen Ghanas können sich bei Sowah trainieren lassen.

Die *Ghana Dance Factory* hatte anfangs rund 40 Mitglieder. Heute – aufgrund der zu hohen Reisekosten des Ensembles – hat sich die Zahl auf 20 reduziert (vgl. SOWAH 1998 I:6). Auch hier ist die Fluktuation relativ hoch, da sich viele Schüler nach einem gewissen Zeitraum umorientieren. Aus diesem Grund finden monatlich Tanzproben statt, bei denen neue Ensemblemitglieder rekrutiert werden können. Das Jugendensemble ist – wie der ursprüngliche Name *Youth Travelling Theatre Group* impliziert – häufig auf Reisen und tritt oft außerhalb des Theaters auf: landesweit in Schulen, bei privaten und staatlichen Festakten – nicht selten eingeladen von Präsident Rawlings –, im Rahmen von Schönheitswettbewerben u.ä. Die Reisen führten sogar über die Landesgrenzen hinaus nach Südafrika und Zimbabwe.

„Since I started with Dance Factory, we have done a lot. Any visitor the president gets, we are invited to go there and to do some traditional dances for them, and then we traveled to South Africa. (...) The Dance Factory is there for everything, they are professionals.“ (SOWAH 1998 I:3)

Nicht Sowah organisiert die Auftritte, sondern das Theater selbst. Insofern steht dem NT mit der *Ghana Dance Factory* zwar kein Erwachsenenensemble, aber doch ein professionelles Jugendensemble als NT-eigener Kulturbotschafter zur Verfügung. Die *Ghana Dance Factory* ist Ausbildungsstätte für neue Talente und zugleich ein Ensemble, das erfolgreich im Namen des NT auftritt – ganz im Gegensatz zu den *Resident Companies*.

132 Auf Kinder- und Jugendprogramme gehe ich in Kapitel 3.1 ausführlicher ein.

Die Mitglieder der *Ghana Dance Factory* werden lediglich mit einem geringen Taschengeld für ihre Auftritte entlohnt, alle anfallenden Kosten für Transport, Kostüme und Instrumente übernimmt jedoch das Theater.¹³³

Sowah hat nicht so explizit wie die anderen künstlerischen Leiter, mit denen ich gesprochen habe, ein künstlerisches Konzept vertreten oder ambitionierte Ziele für die Zukunft angesprochen. Es scheint jedoch, daß die *Ghana Dance Factory* mehr ist als ein ‚Aufbewahrungsort‘ traditioneller Tänze. Auch SOWAH versucht, neue Elemente in seinen Produktionen einzubinden. So etwa mischt er die bei Jugendlichen beliebten Tanzstile wie Rap oder Hip-Hop mit traditionellen Trommelrhythmen, denn ganz offensichtlich läßt sich die Jugend heute von ‚Altem‘ nicht sehr beeindrucken:

„What I try to do (...) is to create something new, any time we do contemporary dance, I try to use our traditional drums. (...) They really love using the drums to play this kind of beat, the beat is really african, but you can dance the contemporary rhythm. The youth of today, they don't really like our kind of culture, but because I am using the drums and african rhythms to freestyle like Hiphop dancing, this is what they really want.“ (ebd. I:8)

Da ich nicht die Möglichkeit hatte, das Ensemble bei Proben oder bei Auftritten zu beobachten, ist es schwer zu beurteilen, welche anderen Schwerpunkte Sowah tatsächlich bei seiner Arbeit mit der *Ghana Dance Factory* setzt. Ein Hinweis darauf, daß auch die *Ghana Dance Factory* experimentierfreudig ist und darüber hinaus als professionelles Ensemble geschätzt wird, ist eine Kooperation mit dem Goethe Institut, die 1998 stattfand. Das Goethe Institut finanzierte die Produktion einer afrikanischen Version von *Madame Butterfly*. Hierzu wurde der deutsche Theaterautor Volker Quandt eingeladen, um gemeinsam mit Adjetey Sowah die Operette zu adaptieren, die anlässlich des *Septemberfest* 1998 zur Aufführung kam.

Der Entschluß der Theaterleitung, das *Pan African Orchestra* und Adjetey Sowah mit dem *Artists in Residence*-Programm auf eine begrenzte Zeit an das Theater zu holen, zeugt von strategischer Weitsicht: Das NT ist bemüht, sich nicht nur innovativen

133 Sowah ist nur am Rande mit der Finanzierung der *Ghana Dance Factory* befaßt. Er entwirft lediglich ein Jahresbudget über potentielle Ausgaben für neue Produktionen: „I am not really involved with that, because we have the accountants to do it. I only come out with what we are going to do the next year. We do a budget for every year.“ (SOWAH 1998 I:6) Wie erfolgreich das Jugendensemble in finanzieller Hinsicht für das NT ist, blieb offen. Da die Theaterleitung das Ensemble nach außen vermittelt, schätze ich, daß sie eine höhere Summe fordert als sie letztendlich an Honoraren für die Tänzer ausgibt, um die *Ghana Dance Factory* an sich finanzieren zu können.

künstlerischen Konzepten zu öffnen, sondern auch Kooperationspartner zu finden, deren Visionen und Ziele mit denen des Theaters übereinstimmen. Das Verhältnis zwischen Theaterleitung und Gastkünstlern ist im Gegensatz zum Verhältnis mit den *Resident Companies* von gegenseitigem Einverständnis und Synergieeffekten geprägt: Dem Theater ermöglicht das *Artists in Residence*-Programm nicht nur Talentsuche und professionell angeleitete Nachwuchsförderung, sondern auch angesichts der bedrohlichen finanziellen Situation den kostengünstigen Aufbau theatereigener Ensembles, die frei für Programme verfügbar sind und im Namen des Theaters auftreten – wie das *African Youth Orchestra* und die *Ghana Dance Factory*. Die Gastkünstler erhalten die Möglichkeit, die Infrastruktur des Theaters unentgeltlich zu nutzen und können sich neben dem Engagement für das NT auch auf die Weiterentwicklung ihres künstlerischen Schaffens konzentrieren. Dadurch, daß die Gastkünstler jedoch nur befristet engagiert sind, kann das Theater jederzeit durch neu ausgewählte Künstler immer wieder frischen Input bekommen. Darüber hinaus haben die *Artists in Residence* einen Weg eröffnet, dem öffentlichen Auftrag gerecht zu werden, die Darstellenden Künste beständig weiterzuentwickeln und zu fördern.

Es stellt sich nun die Frage, warum oben beschriebene konstruktive Kooperationen nicht mit den *Resident Companies* zustandekommen können. Theoretisch sind diese den gleichen nationalen Zielen verpflichtet, und zum Teil ergab meine Analyse Übereinstimmungen hinsichtlich ihrer künstlerischen Konzepte und der Zukunftsvision, eine moderne Theaterkultur zu entwickeln. Darüber hinaus sind Theater wie Ensembles gleichermaßen mit einer prekären finanziellen Situation konfrontiert und kämpfen ums Überleben. Deshalb überraschte es mich, daß das Verhältnis zwischen Theatermanagement und den nationalen Ensembles nicht kooperativ, sondern vielmehr von Konflikten geprägt zu sein scheint. Im nächsten Kapitel gehe ich diesen Konflikten auf den Grund.

2.4 Zusammen oder gegeneinander? Das Verhältnis zwischen Resident Companies und Theatermanagement

Die Wurzel des Konflikts zwischen den Resident Companies und der Theaterleitung sind zunächst rechtlicher Natur. Im *Ghana National Theatre Law* heißt es nämlich einerseits:

„The Ghana Dance Ensemble [heute *National Dance Company*; V.M.], Abibigromma [heute *National Drama Company*; V.M.] and National Symphony Orchestra shall be the resident performance troupes of the National Theatre in the areas of dance, dramatic art and music respectively.“ (GHANA NATIONAL THEATRE LAW (1991):Article 7)

Andererseits bleiben alle drei Ensembles laut *National Commission on Culture Law PNDCL 238* von 1990, Artikel 3, als selbständige Einheiten unter der Verantwortung der *NCC* und sind demnach *nicht* dem Theater und der Theaterleitung verpflichtet. Daraus entstand ein ungeklärter Rechtskonflikt, der seitens der Theaterleitung seit 1992 ausgefochten wird, aber bis heute – trotz zahlreicher Anläufe – nicht gelöst wurde.

Was bedeutet dies im Einzelnen? Zunächst möchte ich den Sachverhalt aus der Sicht des Managements darstellen, für das der Begriff „resident“ bedeutet, „that the performance troupes are based in the National Theatre as part of its organisational set up.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:Appendix E)

Aber genau dies ist nicht der Fall. Die Ensembles – bis auf das Symphonie Orchester – residieren im engen Sinne des Wortes zwar am Theater, d.h. dort sind ihre Büros und sie nutzen unentgeltlich die Infrastruktur des Theaters (Probe- und Büroräume, Lagerhallen etc.). Sie betrachten sich aber nicht als organisatorischer Teil *NT*, sondern als selbständige künstlerische und organisatorische Einheiten mit dementsprechend eigenen Strukturen, die aufgrund der Rechtslage nur der *NCC* als Aufsichtsorgan Rechenschaft schuldig sind. Daß die Ensembles auf ihre Rechte zur freien Nutzung der Theaterkapazitäten bestehen und dennoch jede engere Kooperation mit dem Theater verweigern, bezeichnet die Theaterleitung als einen nicht haltbaren Zustand, der eine konsequente Theaterplanung unmöglich mache. Daher wünscht sie sich die Eingliederung der Ensembles in die Organisationsstruktur des *NT*:

„This development constitutes a serious draw-back on centralized planning and policy implementation. As is to be expected, any attempt at co-ordination and managerial control is thrown out of gear with each supposed departments running parallel administrative and employment schemes. (...) The Resident Companies should come under the direct Supervision of the National Theatre.“ (ebd.:8)

Das Management versuchte über Anfragen bei staatlichen Stellen, insbesondere über die *NCC*, eine Lösung in seinem Sinne zu erwirken.¹³⁴ Sein durchaus überzeugendes

134 Vgl. hierzu THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:Appendix B-F. Hier wird der Briefwechsel von 1995/96 zwischen Theater und *NCC* sowie mit dem Sekretariat des Präsidenten dokumentiert.

Hauptargument war, daß eine solch partikularisierte Theaterstruktur im Widerspruch stehe zum Auftrag des NT, das *Theatre Movement* weiter zu entwickeln¹³⁵, denn:

„ (...)a Theatre without any resident group to articulate its artistic vision is no Theatre. (...) Ideally, the National Theatre should be in the position to (...) come out with an artistic calendar that will make it a centre for the vibrant dynamic promotion of the arts, in particular, live stage performances.“ (ebd.:Appendix F)¹³⁶

Die Ensembles verfolgen als selbständige – untereinander im übrigen auch nicht vernetzte – Einheiten ihre eigene Programmentwicklung und -strategie: Sie gehen ohne Zustimmung des Theatermanagements auf Tournee, machen ihre eigenen Verträge und behalten ihre Gewinne ein. Zum Beispiel nennt sich das Tanzensemble: *National Dance Company at the National Theatre*, und nicht wie man meinen könnte, *National Theatre Dance Company*; es benutzt sein eigenes Logo und auch in der Selbstdarstellung – zum Beispiel im Internet – wird kein Zusammenhang zum NT hergestellt. In den Gesprächen mit den künstlerischen Leitern erlebte ich eine egozentrische Position, ihnen ging es nicht um das Wohl des Theaters, sondern um Erfolge der eigenen Person und der Ensembles. Dies verhindert in der Tat eine konsequente Theaterplanung und die Entwicklung einer Corporate Identity. Deshalb müßten aus Sicht der Theaterleitung folgende Konsequenzen gezogen werden:

- im besten Falle die Änderung des Gesetzes zugunsten einer Eingliederung der Ensembles in die allgemeine Theaterverwaltung und –budgetierung¹³⁷ oder
- die finanzielle Beteiligung der Ensembles an der Erhaltung des Gebäudes und an anfallenden Nebenkosten. Darüber hinaus müßten sie sich die Theaterinfrastruktur

135 Das Management argumentierte unter anderem auch den Theaterstrukturen, wie sie weltweit üblich seien, nämlich daß ein Intendant als übergeordnete Instanz Ensembles und ihre künstlerischen Leiter dirigiert: „In the Duisburg State Theatre, for example, the day to day Administration of a Theatre is vested in a Chief Artistic Director (...) who establishes the artistic calendar (...) and appoints artistic directors and their performing troupes into transitory residence for one year. The Theatre therefore operates a composite budget for all groups in residence.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:Appendix F)

136 Es handelt sich hier um ein an den Vorsitzenden der NCC gerichtetes Positionspapier vom 15. April 1996, daß die Problemlage erklärt und Lösungsvorschläge macht.

137 Das Theatermanagement fordert das NT-Board im Mai 1995 schriftlich sogar auf, alle künstlerischen Leiter zu ersetzen: „We therefore propose that with immediate effect, the Board consider the appointment of new Directors of Drama, Dance and Music (...) to

(Probekühne, Räume etc.) mit anderen Gruppen, die das Theater zwecks Programmgestaltung einlädt, teilen.

Ergebnis dieser langwierigen Bemühungen war, daß im Dezember 1996 eine Einigung auf folgender Basis erzielt wurde¹³⁸: Die Ensembles und das NT sollten anteilig Gebäudewartungs- und Nebenkosten tragen. Hierfür war ein Fond vorgesehen, der sich aus Einnahmen von Auftritten, dem Erlös von Merchandising, akquirierten Sponsorengeldern und staatlicher Förderung speisen sollte. Des weiteren einigten sich die Parteien darauf, einen Programmausschuß ins Leben zu rufen, an dem sich der Theaterdirektor und die Programmdirektorin des NT sowie die künstlerischen Leiter aller Ensembles beteiligen sollten, um gemeinsame Programme zu planen und zu koordinieren (vgl. THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:Appendix G).

Die Lage ist aber offensichtlich weiterhin angespannt, die Forderung des Managements, daß die Ensembles sich anteilig an den Unkosten des Theaters beteiligen, wurde nicht erfüllt. Dies ist zum einen dem Theater-Bericht von 1998 zu entnehmen, wo es an einer Stelle heißt:

„However, the enforcement of the compromised solution ran on rocks because the resident companies claim they do not have any revenue generating capacity.“ (ebd.:9)

Aus den Interviews mit den Beteiligten geht hervor, daß in diesem Punkt weiterhin Uneinigkeit herrscht und festgefahrene Positionen und gegenseitiges Mißtrauen wenig Spielraum für eine befriedigende Lösung lassen.¹³⁹ Aus der Sicht der Theaterleitung ist der Konflikt nur noch durch eine Rechtsänderung zu lösen:

„The problem is a legal problem. It has to be resolved by legislation. Whoever is supposed to be in charge of the NCC can use his mandate to say,

spearhead the National Programmes of the National Theatre.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:Appendix C)

138 Dem ging ein Treffen der drei Ensembles mit dem Theatermanagement im November 1996 in Anwesenheit der *State Enterprises Commission* und der Unternehmensberatung *Deloitte & Touche* voraus.

139 Noch auf einer Pressekonferenz am 1.9.1998 anläßlich des *Septemberfest* spricht ein NCC-Vertreter das Problem an: „The NCC ist seriously studying the organizational structure of the NT in relationship with the resident groups and will soon come out with a theory to promote peace and tranquility which we so much need for our creative work.“ (PRESSEKONFERENZ/BOATENG 1998 I:1)

from today onwards this is what should be done (...) put the resident companies under the administration here.“ (ARMAH 1998 I:22)

Und so hofft die Theaterleitung nur noch darauf, daß der nächste Vorsitzende des NCC, anders als der aktuelle, eine Wende einleitet. Einstweilen werden die Ensembles als *Cost Centers* in der Finanzbuchhaltung behandelt, und hinsichtlich eines nationalen Theaterprogramms geht man – von einer einzigen jährlichen Kooperation¹⁴⁰ abgesehen – eigene Wege:

„We solved that problem in the sense that we decided that we are not relying on them for our programmes anymore. We used to in the beginning. (*Sie ahmt einen Dialog nach:*) ‚We are preparing our programm, would you please tell us when you are going to do this and that?‘ We stopped all that. We bring programmes from outside, we have our own artists¹⁴¹ (...).“ (AMARTEIFIO 1998 I:21)

Die Wurzel des Problems besteht jedoch nicht nur in der widersprüchlichen Rechtslage, eine juristische Änderung würde die Konflikte zwischen Management und Ensembles nicht wirklich lösen. Denn die Schwierigkeiten liegen auch in einer erstarrten Kommunikation zwischen allen Beteiligten und zum anderen schlicht in der langjährigen, autonomen Geschichte der Ensembles selbst: Alle drei haben im Laufe der Zeit eigene Gruppenidentitäten aufgebaut, und ihre künstlerischen Leiter verfolgen individuelle Ziele und Visionen.¹⁴² Aus ihrer Sicht gibt es überhaupt keinen Anlaß, sich in eine übergeordnete Theaterstruktur zu fügen. NII-YARTEY, *Artistic Director* der *National Dance Company*, bringt das sehr deutlich zum Ausdruck:

„That National Dance Company is an independent institution. The National Drama Company is an independent institution. The National Symphony Orchestra which is not based here is a national institution apart with the National Theatre. They are all independent bodies under the National Commission on Culture. Now, the National Theatre as a building is a manifestation, physical manifestation of the Theatre Movement in this

140 Es handelt sich um das *Septemberfest*, das 1998 zum zweiten Mal stattfand. Hier tragen alle Ensembles im Theater – die *Resident Companies* wie die *Artists in Residence* – zu einem mehrtägigen Programm unter der Schirmherrschaft des NT bei. Darauf gehe ich im nächsten Kapitel ein.

141 Ein Hinweis auf die schon beschriebenen *Artists in Residence*.

142 Mit Ausnahme des *National Symphony Orchestra*, das – wie schon beschrieben – ein recht kümmerliches Dasein am Rande führt. Der Konflikt konzentriert auf das Theater- und in erster Linie auf das Tanz-Ensemble.

country. Theatre is therefore a housing of those companies. We have the attempt to bring the companies under the administration of the National Theatre. But it is not possible, because this Dance Company has been around since 1962. And it has his own direction, and the theatre cannot manage.“ (NII-YARTEY 1998 I:11)

Aus diesen Worten und den vorangegangenen Situationsbeschreibungen der Theaterleitung und der Ensembleleiter wird ersichtlich, daß beide Seiten aus zwei völlig unterschiedlichen Positionen heraus argumentieren: Die Theaterleitung faßt das Theater als eine künstlerische, verwaltungstechnische und finanzielle Einheit auf, die mit allen ihren Ressourcen dem *Theatre Movement* in Ghana verpflichtet ist. In dieser Sichtweise ist das *Nationale Dance Ensemble* nicht mehr als ein Mosaikstein, eine Ressource für das Theater. NII-YARTEY hingegen sieht sein Ensemble als einen eigenständigen und autonomen Teil des *Theatre Movement* an, das Theater ist für ihn in erster Linie ein Gebäude, das ihm zur Erfüllung seines nationalen Auftrags vom Staat zur Verfügung gestellt wird. Das Theater und sein Ensemble sind „different things, servicing the same.“ Auszüge aus NII-YARTEYS Interview zeigen, wie groß sein Widerstand gegen eine Eingliederung ist und daß kein Gesetz der Welt ihn zwingen könnte, sich der Theaterleitung zu fügen:

„If we would be together, we fight, because of differences of experience, (...) of perceptions, (...) of committment, (...) of knowledge and awareness (...). Every artistic institution at a national level should be independent to develop, because (...) they have national obligations (...). You cannot force me to dance (...) in order to make money for you. I am not a slave.“ (ebd. I:12f.)

Auf den Sachverhalt angesprochen, ob sich die Ensembles finanziell an Nebenkosten beteiligen würden, nimmt NII-YARTEY kein Blatt mehr vor den Mund, auch wenn er keine Namen nennt:

„Let me tell you something. It is people, human beings, (...) who cause mess (...). It is either selfishness, incompetence, lack of sensitivity or lack of interests, lack of direction that brings about these problems. If we three of us [Tanz- und Theaterensemble sowie Theaterleitung; V.M.] cannot sit down, then it is not the solution that we all come under the administration of the theatre. Because the problem will be worse.“ (ebd. I:14)

Hier wird angedeutet, wie groß das gegenseitige Mißtrauen, wie unüberwindbar die Kluft zwischen den Künstlern und der Theaterleitung ist. Anscheinend ist man auch

unfähig geworden, konstruktiv über dieses Thema zu kommunizieren. Nach Nii-Yartey kann man Verständigung und Einverständnis eben nicht erzwingen, sondern „it should be based on elements that are positive, (...) it should be happening. The one paper that comes that is mere formality.“ (ebd. I:15)

Die Lösung des beschriebenen Konflikts bzw. der Versuch, Loyalität per Gesetz erzwingen zu wollen, ist also zumindest im Falle der *National Dance Company* als gescheitert anzusehen.

Ein wenig moderater gibt sich Yaw ASARE, künstlerischer Leiter der *National Drama Company*. Für ihn resultieren die Probleme aus der von vorneherein widersprüchlich angelegten Gesetzesformulierung. Die ersten Konflikte hätten allerdings dann begonnen, als die staatliche Förderung zunehmend weniger geworden und gleichzeitig die Unterhaltungskosten des Theaters dramatisch angestiegen seien. Das Theater sei darüber hinaus im Zuge des Transformationsprozesses von einem Staats- zu einem Eigenbetrieb gezwungen gewesen, sich selbst wirtschaftlich über Wasser zu halten und Profit zu machen – eine Entwicklung im Kultursektor, die ASARE kritisiert:

„The biggest problem comes from the new free market that we are entering (...), the centrality of money. The Theatre needs facilities, even the companies, that was the ideal of the former policy. It should be supported by grant, like they are doing it with universities. People should not expect us to make profits yet. But to invest into its popularization (...).“ (ASARE 1998 I:15)

ASARE erkennt zwar im Grundsatz an, daß die Ensembles einen finanziellen Beitrag zu leisten hätten; allerdings stünden die Ensembles vor dem gleichen Problem wie das Theater selbst – Geldmangel:

„They have to charge us. But we cannot also effort it from the little money the government gives us beyond salaries.“¹⁴³ (ebd. I:15)

Da Asare und sein Ensemble weder die Raummieten noch die Elektrizitätsrechnungen, die das Theater ihnen bei Aufführungen in Rechnung stellt, bezahlen können (oder wollen), tritt die *National Drama Company* immer häufiger außerhalb des Theaters auf.

143 ASARE nennt mir eine Summe von 12 Millionen Cedis jährlich – ohne Gehälter. Das sind weniger als 10.000 DM für Kostüme, Transportkosten etc. Wer letztendlich im Recht ist

Dies ist eine Entwicklung, die den Status und die Corporate Identity des *NT* schwächt: Die Auftritte des Theaterensembles – im Grunde ein potentiell zentrales Element des Theaters – werden in der Öffentlichkeit nicht im Zusammenhang mit dem wahrgenommen.

Im Gegensatz zu Nii-Yartey äußert sich Asare nicht so vehement gegen eine Vereinahmung durch das Theater, allerdings auch nicht dafür. Er plädiert vielmehr für eine konstruktive Zusammenarbeit und gibt sich bei allen vorhandenen Schwierigkeiten zuversichtlich:

„Sometimes people overblow the problems, but I think that we should look at them as problems that have emerged out of something that have been tried for the first time [der Aufbau eines Nationaltheaters; V.M.]. (...) I am very hopeful that things will be worked out. We have the need for some conscious effort, to sit down and look at it and see. So far, I think we are not doing badly.“ (ebd. I:15)

Im Falle des *National Symphony Orchestras* wurde dieser Konflikt vom stellvertretenden Direktor KUTO gar nicht erwähnt. Meines Erachtens ist die Etablierung der *African Composers Series* ein Zeichen dafür, daß das Orchester sich einer Kooperation mit dem *NT* nicht in den Weg stellt. Im Gegenteil: Aufgrund seiner randständigen Position muß es die Chance nutzen, sich mit Hilfe des Theaters zu profilieren.

Trotz der dargestellten strukturellen Konflikte und machtpolitischen Auseinandersetzungen gilt: Auf der inhaltlichen und künstlerischen Ebene dominieren am Theater die Übereinstimmungen, die gleichgerichteten Zielsetzungen werden weitgehend aber unabhängig voneinander verfolgt.

2.4.1 Künstlerischer Konsens und innovative Konzepte

Ob *Resident Companies*, *Artists in Residence* oder Theatermanagement: am *NT* geht es nicht mehr nur darum, traditionelle Kultur – Tanz, Musik oder Schauspiel – ‚authentisch‘ zu reproduzieren.

Dem liegt die Ansicht zugrunde, daß Traditionen sich stets – auch in vorkolonialer Zeit – gewandelt haben und Kultur demnach nichts Statisches ist. Als ‚authentisch‘ wird das begriffen, was in der Gegenwart bedeutsame Inhalte transportiert und sich populär und

bezüglich der Bezahlung von Raummieten und Nebenkosten, kann ich nicht definitiv be-

international durchsetzen kann. Die Zielsetzung lautet nicht mehr nur, das ‚traditionelle‘ Kulturerbe und die damit verbundenen Werte zu bewahren und zu verbreiten. Unter *Theatre Movement* versteht man vielmehr einen kreativen Umgang mit tradierten Kulturelementen: Im Vordergrund stehen künstlerische Experimente, die etwas elementar Neues hervorbringen, eine Kunst, die in dieser Form vielleicht noch nicht dagewesen ist, die sich aber nicht gänzlich vom Kulturerbe ablöst. Das Alte soll überleben, aber in neuem Gewand.

Das Anliegen des *NT* sowie aller Künstler am *NT* ist es, der Tatsache Rechnung zu tragen, daß ghanaische Kultur heute aus vielfältigen Interaktionen und Vermischungen erwachsen ist. Sie läßt sich weder auf die traditionelle Formen beschränken, noch ist sie allein von westlichen oder (neo-) kolonialen Merkmalen gekennzeichnet.

Im Gegensatz zur Alltagskultur, in der nach wie vor traditionelle Tanz-, Musik- und Theaterformen eine herausragende Rolle spielen und ein kollektives Gut sind, tragen moderne Tanz-, Musik- oder Theaterstücke die individuelle Signatur ihrer Erschaffer. Kulturelemente – losgelöst aus ihrem ursprünglichen Kontext – dienen als ‚Rohprodukte‘ für die weitere individuelle künstlerische Interpretation. Professionalität geht einher mit dem Anspruch auf Autorenschaft und Copyright, auf persönlichen Erfolg und angemessene Entlohnung.

Eine professionelle und moderne Theaterkultur entsteht nicht von selbst, sondern erfordert Lenkung und strategische Entwicklung – und sie kostet Geld. Das *NT* und jedes der dort residierenden Ensembles unterstehen dem Zwang, sich gewinnträchtig zu vermarkten und außerhalb der unzureichenden staatlichen Förderung Finanzierungsquellen zu sichern. Alle Beteiligten sind dazu übergegangen, Netzwerke im In- und Ausland aufzubauen, sich mittels Agenten, gezieltem Fundraising und Sponsoren aus der Privatwirtschaft neue Möglichkeiten zu eröffnen. Dabei verhindern jedoch im Falle der *Resident Companies* strukturelle Konflikte ein gemeinsames Vorgehen mit dem *NT*. Das *Pan African Orchestra* ist im Alleingang derzeit schon so erfolgreich, daß es die Unterstützung des Theaters nicht in Anspruch nehmen muß.

Obwohl partikulare Interessen einer gemeinsamen Strategie im Wege stehen, fühlen sich Theatermanagement und Ensembles gleichermaßen nationalen Zielsetzungen verpflichtet:

- Stärkung der nationalen Identität – das Theater/die Programme, die Ensembles sollen beispielhaft die *Unity in Diversity* auf die Bühne bringen;
- Stärkung des afrikanischen Selbstbewußtseins, der *African Personality* – der Erfolg des Theaters und der Ensembles zeigt, daß ghanaische und afrikanische Kultur einen Beitrag zur Weltkultur leisten;
- Verbreitung von Kultur und Bildung/Aufklärung – das Theater und die Ensembles engagieren sich in Kinder- und Jugendprogrammen sowie für entwicklungspolitische Selbsthilfeansätze;
- Entwicklung von massenwirksamen Programmen anstatt elitärer ‚Hochkultur‘;
- Erfüllung internationalen Standards und profitables Wirtschaften.

Yaw ASARE bringt den Grundkonsens hinsichtlich der Richtung, in die das Theatre Movement bzw. eine moderne Theaterkultur in Ghana weiterentwickelt werden sollte, folgendermaßen auf den Punkt:

„We never sat down to direct, you know, our orientation. But I see from the programmes of the theater for instance, the dance ensemble, we [Asare und Nii-Yartey; V.M.] talk, that there is a certain persistence to capture the africanity, the african essence of theater. And the way in which it is blended to the modern, is something that is common to all of us as a vision. Whether it was coincidental or an accident or delivery, it is something that is very heartwarming that we all see the future of theatre and culture as a very well intentioned combination of the randomness of the past with the present, for a new direction.“ (ASARE 1998 I:18)

Aus diesen essentiellen Übereinstimmungen ergibt sich zwar bislang keine allumfassende Gesamtstrategie, aber sie ermöglichen seit 1997 zumindest eine zukunftsweisende Kooperation – „*a new direction*“: das *Septemberfest*.

2.4.2 Unity in Diversity: Das Septemberfest bringt alle zusammen.

Zu diesem Festival liegen mir zum einen als Primärquellen Interviewauszüge und der Mitschnitt einer Pressekonferenz (1.9.1998) vor, zum anderen die Presseerklärung, die an die Medien verteilt wurde sowie Beschreibungen aus dem Bericht *National Theatre in*

Retrospect (1998).¹⁴⁴ Vorab möchte ich erwähnen, daß die Pressekonferenz zu einem Zeitpunkt stattfand, an dem ich erst ein vages Verständnis davon hatte, wie sich Theaterstrukturen und –programmlik sowie die allgemeine finanzielle Situation des Theaters real darstellten.¹⁴⁵ Während der Pressekonferenz gewann ich zunächst einmal den Eindruck eines Theaters, das sich zum einen sehr professionell in der Öffentlichkeit präsentierte¹⁴⁶, und zum anderen einen ‚harmonisch‘ funktionierenden Kulturbetrieb darstellte – von einem Konflikt war vordergründig nichts zu spüren. Ein realistischeres Bild ergab sich erst, nachdem ich alle künstlerischen Leiter interviewt und andere Primärquellen zur Hand hatte.

Das *Septemberfest* kann als eine gemeinsame (erfolgreiche) Anstrengung gewertet werden, mit der die Rhetorik der *Unity in Diversity* – intern auf der Ebene des Theaters wie auch auf nationaler Ebene – mit Leben erfüllt und in der Öffentlichkeit überzeugend kommuniziert wird. In diesem Sinne begrüßte Kokor AMARTEIFIO die geladenen Gäste – vor allem Medienvertreter – mit den Worten:

„As you know Septemberfest is the NT festival. It is the time when our resident companies and artistic directors and curators, our artists in residend come together to showpiece their best (...).“ (PRESSEKONFERENZ/AMARTEIFIO 1998 I:1)

Ihr Kollege ARMAH griff, nachdem alle Gruppen ihre Pressevorführung beendet hatten, explizit das Thema *Unity in Diversity* als ein für das Nationaltheater maßgebliches Ziel auf. Mit dem *Septemberfest* – so seine Botschaft – bewiese das NT, daß es dem Auftrag, nationale Kultur zu bewahren, zu fördern und zu entwickeln nachkomme und beispielhaft *Unity in Diversity* auf der Bühne Realität werden lasse:

144 Das zehntägige Festival fand leider erst nach meiner Abreise statt, so daß ich nicht die Möglichkeit hatte, dieses zu besuchen, zu dokumentieren und auszuwerten.

145 Bis dahin hatte ich zwei Vertreter des Theatermanagements (die Programmdirektorin K. Amarteifio und T. Armah, Sekretär des Theaterdirektors), den Direktor des *Pan African Orchestra* und den Direktor der *NCC* interviewt (ihn allerdings mit Schwerpunkt auf die *NCC* selbst und die ghanaische Kulturpolitik). Mit allen anderen sprach ich erst nach der Pressekonferenz. Auch den *NT*-Bericht, der mir über die Interviews hinaus Aufschluß über Konflikte, Finanzen und Programme gab, erhielt ich erst kurz vor meiner Abreise – unter der Hand...

146 Die Pressekonferenz fand im bestuhlten – sehr imposanten – Foyer des *NT* statt. Es gab Pressematerial für die Medienvertreter und im Anschluß für sie die Möglichkeit mit allen Künstlern Interviews zu führen. Kokor Amarteifio moderierte die Konferenz. Der Reihe nach stellten alle beteiligten künstlerischen Leiter ihre neuen Produktionen vor, die Ensembles führten auszugsweise Passagen aus ihren Stücken auf.

„It is particularly heartwarming for all of us to have witnessed this very important facette of our national culture, as we all are aware, the NT has as primary objective of promoting and developing the performing arts in Ghana (...). But as we all know the theory of unity in diversity has been established in our constitution. And this too is the responsibility of all of us to assist in making this important constitutional position a reality. We have seen a wonderful interplay of our diversity, of national peace and harmony. (...) All that can be seen – we should blow it across the whole nation – at this Septemberfest at the NT in life and in colour.“ (PRESSEKONFERENZ/ARMAH 1998 I:6)

Als Redner betrat auch der stellvertretende Direktor der NCC, Kofi ABOATENG, das Podium: Er war der einzige, der – nach aller Beschwörung der Harmonie und der herausragenden Bedeutung des NT für Ghana – die internen Konflikte am NT zur Sprache brachte. Sein Statement muß sicher als Rechtfertigung vor der Presse angesehen werden¹⁴⁷, denn er sagte, daß die Lösung der Querelen noch ausstehe, aber das *Septemberfest* zeige, daß erste Schritte zur Überwindung der Konflikte getan seien:

„We are particularly enlightened of the cooperation between the management of the theatre and that of the resident groups. This cooperation is indeed a manifestation that organisational problems that we met before will not in any way inhibit our cooperational function as theatre (...).“ (PRESSEKONFERENZ/ABOATENG 1998 I:1)

Das *Septemberfest* ist aber nicht nur unter dem Aspekt einer harmonischen Außendarstellung wichtig. Die Entscheidung, ein mehrtägiges Festival in Accra zu organisieren, wurde auch zu dem Zweck getroffen, dem *PANAFEST*¹⁴⁸ in Cape Coast ein publikumswirksames Ereignis in der Hauptstadt und im Hauptstadtheater entgegenzusetzen. Das *Septemberfest* soll sich wie das *PANAFEST* als ein „major event in the nation’s calender“ einschreiben und das Image des NT national und international positiv verstärken.¹⁴⁹

147 Auch wenn es nicht möglich war, eine Medienanalyse durchzuführen, gehe ich davon aus, daß der Streit zwischen den Ensembles und dem Theatermanagement Thema in den Medien war.

148 Das *PANAFEST* (Pan-African Historical Theatre Festival) findet seit 1993 jährlich unter verschiedenen Leitthemen statt. Es umfaßt Ausstellungen, Colloquien, Workshops und Konferenzen, Programme zu Bildenden und Darstellenden Künsten, Film-, Kinder- und Jugendprogramme. Finanziert wird es von der OAU (*Organisation of African Unity*) und zahlreichen Sponsoren (1994 mehr als 30) aus dem In- und Ausland. Teilgenommen haben 1994 Künstler (-gruppen) und Wissenschaftler aus Afrika, Europa, Nord- und Südamerika und aus der Karibik.

149 Vgl. hierzu THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:18.

Das Festival bietet die Chance, sich als *NT* medien- und publikumswirksam zu profilieren und an sieben Tagen konzentriert seine vielfältigen Aktivitäten zu präsentieren.

Das Programm beinhaltet Tanz-, Musik-, Theateraufführungen (alles Premieren) sowie Filmvorführungen, Konzerte und eine Kunstaussstellung. Schon die Premiere des *Septemberfest* im Jahre 1997 verlief so erfolgreich, daß das *National Theatre Board* beschloß, es jährlich zu institutionalisieren. Die drei *Resident Companies* und die *Artists in Residence* zeigen ihre neuesten Produktionen, es finden spezielle Kinder- und Jugend- sowie Bildungsprogramme (für Lehrer) statt. 1998 erweiterte man das Event um die *art discovery of the year*, die auch zukünftig einmal im Jahr bislang unbekannte Werke ghanaischer Künstler der Öffentlichkeit vorstellen soll. 1998 handelte es sich um die Uraufführung der ersten ghanaischen Oper, *Opera Kristo*, die in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Walter Blege und Nii-Yartey entstanden ist. Darüber hinaus wurde der *Bartimeus Prize Award*¹⁵⁰ etabliert, ein Preis für Bildende Künstler, die im Rahmen einer *Bartimeus Exhibition* während des *Septemberfest* ihre Werke im *NT* ausstellen.

Auf der Pressekonferenz wird offen angesprochen, daß die Institutionalisierung des Festivals nicht nur ghanaischer und afrikanischer Kunst ein großes Forum bieten, sondern auch helfen soll, Sponsoren zur Unterstützung des Theaters zu animieren:

„Septemberfest is also a fundraiser. So that this is the time when we get together to raise funds so that the artists or the artistic directors will have some money to do (...) the things that they do.“ (PRESSEKONFERENZ/AMARTEIFIO 1998 I:1)

1998 konnte das *NT* zum ersten Mal für das Festival einen wichtigen inländischen Sponsor gewinnen: *ABC*, eine der größten Bierbrauereien Ghanas. Auch die Preisgelder des *Bartimeus Prize Awards* – insgesamt 2000 US-Dollar – wurden von Sponsoren bereitgestellt.

Das *Septemberfest* wurde von Abina KUUYUOUR, Inhaberin der Tourismusagentur *Fredina-Tours*, eröffnet. Die Agentur sponsert nicht nur das Festival, sondern ist darüber hinaus eine wichtige Kooperationspartnerin des *NT*, über den das Theater in Zukunft (vielleicht) eine wachsende Zahl von Besuchern aus dem Inland und Ausland anlocken

150 Benannt nach Albert Bartimeus, Gründer der *Akwapim Big Six*, einer berühmten Künstlergruppe der 20er Jahre.

kann.¹⁵¹ In KUUYUOURS Rede kommt ein Thema zur Sprache, mit dem ich mich im ersten Teil der Arbeit beschäftigt habe: Kultur und Kunst spielen nicht mehr nur hinsichtlich nationaler Identität eine wichtige Rolle, sondern auch als Motor für die Wirtschafts- und im speziellen für die Tourismusedwicklung in Ghana.

„The arts play a very important role by acting as a mirror through which societal issues are presented in a holistic manner. (...) Looking at it in a broader sense the performing and visual arts should be used to enhance the development of every society (...) and more efforts should go into exploiting Ghanas rich culture and art forums. By so doing this sector of economy will play its meaningful role in the nation's growth and development. (...) Considering the crucial role Ghana plays as one of the major tourists (...) destinations in Africa (...) and the fact that culture and the arts combined preserve some major attractions for tourists in this country it is the responsibility of every one (...) to help the arts.“ (PRESSEKONFERENZ/KUUYUOR 1998 I:5)

Zusammenfassend kann also gesagt werden: Das *Septemberfest* ist zwar nur eins unter anderen Strategieelementen des Theaters, spielt aber vor dem Hintergrund der beschriebenen internen Konflikte eine herausragende Rolle für seine Außendarstellung: Das Festival dient dazu, das Theater, das in viele Einzelakteure aufgespalten ist, als einen homogenen Repräsentationsort nationaler Kultur zu kommunizieren. Aus der Parzellierung von Visionen und künstlerischen Konzepten wächst auf dem *Septemberfest* wenigstens punktuell ein Ganzes – das *National Theatre of Ghana*. Darüber hinaus ist es eine Maßnahme, um sich im Kalender nationaler, landesweiter Kulturereignisse einen festen Platz zu sichern und sich neuen Zielgruppen – vor allem Touristen und Sponsoren – zu öffnen.

Gemessen an dem geringen Etat hat das Theatermanagement neben dem *Septemberfest* eine beeindruckende Vielfalt regelmäßiger Programme etabliert, denen sich die nächsten Kapitel widmen.

151 „We have already arranged with Fredina-Tours so that regularly tourists will come through Fredina-Tours to the NT for events.“ (PRESSEKONFERENZ/AMARTEIFIO 1998 I:1)

3. STRATEGIEN FÜR DIE ZUKUNFT

3.1 Marketing und Programmpolitik

Eine klassische Analyse des Marketing-Managements am *NT* müsste – der Vollständigkeit halber – folgende Marketinginstrumente untersuchen:

- Produkt- bzw. Programmpolitik
- Distributionspolitik
- Kommunikationspolitik
- Preispolitik¹⁵²

Dem müsste eine Potential-, eine Nachfrage- und eine Umfeldanalyse vorausgehen und außerdem noch ein Controlling folgen, das den Erfolg der Marketingstrategien evaluiert. Aufgrund der knapp bemessenen Forschungsdauer kann dies nicht geleistet werden. Darüber hinaus entzieht sich das *NT* aufgrund der restriktiven Rahmenbedingungen – zum Beispiel gibt es keine Marketing-Abteilung, die PR-Abteilung ist unterbesetzt – einer ‚klassischen‘ Marketinganalyse.¹⁵³ Ich beschränke mich in meiner Untersuchung deshalb auf richtungsweisende Strategien der Produkt- bzw. Programmpolitik und auf Aspekte der Kommunikationspolitik. Anschließend skizziere ich die Bemühungen des Theaters in den Bereichen Sponsoring und Fundraising sowie Fortschritte beim Aufbau wichtiger Netzwerke und internationaler Kooperationen.

Insgesamt hat das derzeitige *NT*-Management seit Mitte/Ende 1994 neun regelmäßige Programme bzw. Programmsparten ins Leben gerufen, wovon alleine sechs als Bildungs- bzw. Kinder- und Jugendprogramme zu bezeichnen sind. Die anderen drei fallen in die Kategorie der Unterhaltungsprogramme: *Concert Parties*, das *Septemberfest* und die schon erwähnten *African Art Series*. Diese Veranstaltungen fokussieren die Präsentation zeitgenössischer ghanaisch-afrikanischer Künste – Tanz, Musik, Theater und Literatur. Dazu kommen noch Kunstausstellungen. Das *African Youth Orchestra* und die *Ghana Dance Factory* sind in dem Sinne keine Veranstaltungsprogramme, sondern Aktivi-

152 Vgl. hierzu HEINRICHS 1993:153-189. Ein guten Überblick zum Thema Theatermanagement in der BRD bieten darüber hinaus WAIDELICH 1991 und ALLMAN 1997.

153 Das Theater selbst verfügt weder über die Finanz- noch die Personalressourcen, um solch umfangreiche Analysen durchzuführen. Deshalb konnte ich nicht mit entsprechenden Primärquellen bzw. Informationen (wie etwa Besucherstatistiken, -befragungen, Pressespiegel und einer vollständigen Sammlung von Werbepublikationen, Programmstatistiken etc.) versorgt werden.

täten zur Nachwuchsförderung. Die Ensembles nehmen lediglich an den etablierten Programmen teil.

Das Programm soll in seiner Gesamtheit den Reichtum nationaler Kulturvielfalt einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen und so die nationale Einheit stärken. Das *NT* wird nicht als reiner Unterhaltungs- und Aufführungsort konzipiert, sondern ist zugleich Bildungs-, Erziehungs- und Aufklärungsort – insofern es eher den Charakter eines Kulturzentrums als das eines klassischen Theaters.

Zielgruppe sind vorrangig Kinder- und Jugendliche. Da sie durch das Medium Fernsehen verstärkt westlichen Einflüssen ausgesetzt sind, will man ihnen den kulturellen Reichtum Afrikas als Alternative vermitteln. Folgende Botschaft soll die gesamte ghanaische Bevölkerung erreichen: Das Neue und das Fremde sind Elemente, die nicht ausgeblendet werden dürfen, jedoch nur dann eine Bereicherung sein können, wenn sie in einem ‚gesunden‘ Maß in das Eigene integriert werden.

„(...) We try to do as much for children to see. (...) Now the world is smaller, and many of this kids are watching television and what they see is definitely not their culture. It is very western culture and stuff. (...) What we try them to do is to take some of the west and add it to their own. And make their own a little richer (...), to see that within the nation itself there are so many things that they could take and enrich it with what they see in the TV. *So that most of our programming is really what we call edutainment [Hervorhebung V.M.].* Educating people about their culture across the nation, educating people as to when you take somebody elses culture to see your culture first and see it as enriching your culture rather than leaving your culture and taking somebody else’s one completely.“ (AMARTEIFIO 1998 I:3)

Daß nicht vorrangig *Entertainment*, sondern *Edutainment* die Programmpolitik des Theaters bestimmt, ist eine Weichenstellung, die sehr stark von der Person des Theaterdirektors ausgegangen ist. Dr. Komla AMOAKU ist von Hause aus Kunstpädagoge, der in verschiedenen Bildungsgremien hinsichtlich der Frage beratend tätig ist, wie mittels Kunst Lehrstoff vermittelt und Aufklärung erfolgreich durchgeführt werden kann. Anregung und Expertise in diesem Fachgebiet erhielt er während eines langen Studienaufenthalts in den USA.

3.1.1 Edutainment für Jung und Alt

An dieser Stelle sollen zunächst die Veranstaltungen bzw. Aktivitäten dargestellt werden, die sich meiner Auffassung nach als Kinder- und Jugendprogramme bzw. Bil-

dungsprogramme kategorisieren lassen. Der Akzent liegt hier wie gesagt auf *Edutainment* und nicht auf *Entertainment*¹⁵⁴:

- *Arts Institute for Teachers* (Weiterbildungsworkshop für Lehrer);
- *Theatre Programmes for Schools* (Theateraufführungen für Schulen am NT oder in den Schulen selbst);
- *Our Day* (ein Semesterabschlußfest für Schüler in Accra);
- *Fun-World* (*Edutainment Show for the whole family*);
- *Kiddafest* (*The Accra International Children's Art Festival*);
- *Direct Consumer Contact* (DCC) (Gesundheitsaufklärung in Dörfern und Gemeinden).

Das *Arts Institute for Teachers* wurde 1996 ins Leben gerufen, nachdem Mitarbeiter an einer Weiterbildung in den USA teilgenommen hatten, die von einem Institut gleichen Namens durchgeführt wurde. Einmal im Monat wird seitdem ein Workshop für Lehrer abgehalten, in dem es darum geht, wie Kunst – Tanz, Musik, Literatur, Malen etc. – der Lehrstoffvermittlung – ob in Mathematik, Englisch, Geschichte etc. – dienlich sein kann.

„I think one of the impressive things we have seen is a video that we actually got from Columbia College (USA) where one teacher used ballet to teach the children how water comes about. So one of the kids were one element and the other another element, then all come together and they become water. This is what this Art Institute is all about. Because children rather learn through what they see.“ (AMARTEIFIO 1998 I:8)¹⁵⁵

154 Im Gegensatz zur Programmdirektorin Amarteifio halte ich nicht alle Programme des NT für *Edutainment*. Ich fasse nur solche Programme unter diesen Begriff, die sich an Kinder- und Jugendliche wenden bzw. bei denen es sich um Bildungs- und Aufklärungsaktivitäten handelt. *Septemberfest*, *African Art Series* und *Concert Parties* mögen zwar eine erzieherische Komponente haben – im Sinne von *Unity and Diversity* oder *African Personality* –, aber diese ordne ich der Kategorie ‚Unterhaltung‘ zu.

155 Da der Theaterdirektor nicht für ein Interview zur Verfügung stand, um mir konkreter diesen pädagogischen Ansatz zu erläutern, kann ich meiner Beschreibung keine inhaltliche Analyse folgen lassen. Hinweise erhielt ich von einem Mitarbeiter des Hauses der Kulturen der Welt, Berlin, der für Kinder- und Jugendprogramme verantwortlich ist: „Dieser Ansatz nennt sich Konstruktivistische Pädagogik. Im Kern beinhaltet diese, daß die Schule ein Ort sein sollte, Erfahrungen zu sammeln und selbst Lösungen zu erarbeiten, anstatt Lehrstoff nur aufzunehmen. Kunst bietet den Freiraum, sinnlich die Welt zu verstehen.“ (Peter WINKELS, Telefoninterview vom 20.10.1999)

Die Dozenten kommen von Universitäten und Fachhochschulen (Accra, Cape Coast, Kumasi oder Winneba) oder von anderen staatlichen Bildungsinstitutionen. Von Zeit zu Zeit stehen die künstlerischen Leiter am NT oder der Theaterdirektor selbst als Dozenten zur Verfügung. Als Gäste bei den Workshops konnte man auch schon Experten aus Südafrika, England und den USA gewinnen. Organisiert wird dieses Institut (sowie andere Bildungsprogramme) von Alice Sawyer, die das *Department of Education* leitet und direkt dem Theaterdirektor untersteht. Die Abteilung arbeitet mit dem *Ghana Educational Service*¹⁵⁶ und Prof. Nketias privatem *International Centre of African Music and Dance* zusammen. Das Theater finanziert diese Weiterbildung selbst.¹⁵⁷ Das Sponsoring seitens *Coca Cola* ist nur geringfügig: Das Unternehmen stellt lediglich Getränke für die rund 300 Teilnehmer zur Verfügung.

Das *Arts Institute for Teachers* wird erfolgreich als regelmäßige Aktivität angeboten. Nächstes Ziel ist es, nicht nur Lehrer aus Accra zu erreichen, sondern ein ‚reisendes‘ Institut finanzieren zu können, das landesweit Workshops abhalten kann. Das Konzept ‚Lernen mit Kunst‘ soll so weit entwickelt werden, daß es offiziell in das Curriculum für Schulen aufgenommen wird – als erster Schritt in diese Richtung soll eine Modellschule gewonnen werden, in der die im Workshop erarbeiteten pädagogischen Instrumente angewendet werden können. Der Gedanke eines internationalen Kulturaustauschprogramms, das Lehrern aus Ghana die Möglichkeit eröffnet, ähnlich aktive Schulen und Institute im Ausland zu besuchen und ausländische Lehrer ans NT einzuladen ist noch Zukunftsmusik. (Vgl. SAWYER 1998 I:4 und 10)

Auf dieser Basis – ‚Lernen mit Kunst‘ – begründete das Theater, ebenfalls in Kooperation mit dem *Ghana Educational Service* und finanziert aus eigenen Mitteln, ein weiteres Programm für Schüler/rinnen der Mittelstufe und Oberstufe: das *Theatre Programme for Schools*. Freie Theatergruppen aus Accra – vornehmlich Studenten der *School for Perfor-*

156 Eine dem Bildungsministerium unterstellte Institution, die für die Entwicklung von Lehrplänen und Reformen des Schulsystems verantwortlich ist.

157 Die Teilnahme für die Lehrer ist frei. Es gibt den Versuch, einen monatlichen Beitrag von rund 50 Pfennig zu erheben, der jedoch noch nicht konsequent eingezogen wird. Alice Sawyer konnte mir kein Budget nennen (auf meine Frage, wie hoch das Budget von 1997 war, antwortete sie lediglich, es käme von der Finanzabteilung), zählt aber auf, welche Kosten entstehen: „The theatre finances this programme. We give money out as honorarium to the resource persons, pay the photographers who will cover and then produce stationery as well for the workshops, handouts and the photocopying inhouse, the advertisement on radio.“ (SAWYER 1998 I:3) AMARTEIFIO (1998 I:9) nannte mir auch keine Zahl, erwähnte nur, daß man in Zukunft verstärkt versuchen werde, für das *Arts Institute for Teachers* finanzkräftige Sponsoren zu finden.

ming Arts – adaptieren ausgewählten Lehrstoff von Schulbüchern für die Bühne und führen ihn für Schüler im Theater auf:

„The aim of coming out with that particular programme is: we have english literature in schools and set books for every year, so we take a book that the kids are learning in the school and the actors act it out for them. So you will see that just before the exams time a lot of children come here with their books. And then a chief examiner of english sits in and then after the drama the children will ask him questions, he answers, then he also has questions and the students answer. It is like a workshop.“ (SAWYER 1998 I:7)

Jeden letzten Freitag im Monat werden darüber hinaus Stücke afrikanischer Dramatiker gezeigt, die nach der Aufführung im Forum diskutiert werden. Der Eintritt für die Schüler beträgt für diese Veranstaltung nicht mehr als 1 DM, die begleitenden Lehrer müssen nichts bezahlen. Wie im Falle des *Arts Institutes for Teachers* sponsert *Coca Cola* Erfrischungsgetränke.

Auch die 1997 ins Leben gerufene Veranstaltung *Our Day* spricht Schüler aller Altersgruppen an. Mit *Our Day* feiern die Eleven den letzten Tag des Schuljahres im Dezember. Das *NT* hat mit dieser Veranstaltung allen Schulen die Möglichkeit geboten, ihre Schüler an einem Ort zum Feiern zusammenzubringen. Normalerweise fand *Our Day* an den Schulen selbst statt:

„This time [ab 1997; V.M] we planned instead them going to their schools, they should come to the theatre. For 2.500 cedis [ca. 2,- DM; V.M.] they get food, drinks and then enjoy themselves. Whow! We had lots of lots of children here. And it is cheaper for the parents, because on a day like this the parents normally have to cook special food and that is expensive.“ (ebd. I:8)

Im Gegensatz zu oben beschriebenen Aktivitäten sollen mit den Veranstaltungen *Fun-World* und *Kiddafest* nicht nur Kinder- und Jugendliche, sondern die ganze Familie angesprochen werden. So wird zum Beispiel für *Fun-World* mit dem Motto *Edutainment Show for the whole family* geworben. Die Kinder werden einmal im Monat¹⁵⁸ dazu aufgefordert, ihre Talente in Tanz, Theater, Musik oder Lyrik unter Beweis zu stellen. Interessierte können sich anmelden, werden registriert und stellen auf der Bühne ihr Können unter

158 Bis Ende 1997 fand *Fun-World* alle 14 Tage statt. Da jedoch der Hauptsponsor, die Eis-Firma *Fan-Milk*, seine finanzielle Unterstützung stark reduziert hat, mußte das Programm eingeschränkt werden.

Beweis, aber nur die Besten werden ausgewählt. Nach einem Tag angeleiteter Proben führen die Kinder und Jugendlichen immer sonntags und vor Publikum – vom Fernsehen übertragen! – im großen Auditorium ihre neuesten ‚Produktionen‘ auf. *Fun-World* ist auch als Nachwuchsförderung konzipiert. Hat tatsächlich ein Jugendtalent hier seine Karriere begonnen, wirkt sich dies positiv auf das Image des *NT* aus:

„Fun-World is about the discovery of new talents. Students come here having an idea (...). Maybe they come and sing, but before they go on stage finally they have got a certain kind of training, the rehearsals, they are molded and broomed. Some of them produce cassettes, albums. They are doing well and become professionals. So when they are interviewed they always mention that they started from Fun-World.“ (ebd. I:5)

Kiddafest (International Children's Arts Festival) ist das aufwendigste und größte Event für Kinder und Jugendliche, das das *NT* seit 1994 etabliert hat. Es findet jährlich, immer Ende Dezember, an fünf Tagen statt. Dafür werden alle räumlichen Kapazitäten des *NT* und zusätzlich das Gelände des in naher Nachbarschaft gelegenen großen *Children's Park* genutzt. Das Programm beinhaltet Tanz-, Theater-, Puppenspiel- und Musikaufführungen, Konzerte und Ausstellungen sowie thematische Workshops. Unterstützt wird das *Kiddafest* von zahlreichen Sponsoren aus der Privatwirtschaft und internationalen Institutionen wie zum Beispiel dem *Goethe Institut*, dem *British Council* oder der *UNICEF*. Verantwortlich zeichnen sich auch staatliche Stellen wie die *NCC*, der *Ghana Education Service*, das *Centre for Natural Culture* u.a.m. Auf einem kleinen Programmplakat von 1996 zählte ich alleine 30 Sponsoren- und Unterstützer-Credits.

Es ist ein Festival, daß sich nicht auf Accra beschränkt, sondern an dem Kinder- und Jugendgruppen aus allen 10 Regionen des Landes teilnehmen. Die Philosophie von *Kiddafest* wird wie folgt von *NT*-Direktor Amoako in einem Grußwort formuliert:

„Kiddafest is about sharing. Kiddafest is about learning. Kiddafest is about interacting with people from diverse backgrounds in order to broaden your mind. (...) Share whatever you have and have fun doing so.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1997a)

Das *Kiddafest* soll zum einen unterhalten, transportiert zum anderen aber auch nationale Botschaften. Es dient ganz offensichtlich der Vermittlung der *Unity in Diversity* und hat insofern eine Sinnstiftungs- und Bildungsfunktion.

Im Rahmen des *Kiddafest* findet auch ein Wettbewerb für die schönsten Kinderspielzeuge statt: *Basic Technology (Toy-Making) Competition*. Jugendliche helfen jüngeren Kindern, ihr eigenes Spielzeug zu entwickeln und zu basteln.¹⁵⁹ Ziel ist es, „to help Ghanaian children develop their talent in toy-making as an effective tool in developing cognitive and kinesthetic skills of these children.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:17)

Mit diesen Programmen, die unter den Begriff des *Edutainment* gefaßt werden, erfüllt das NT aber nicht nur einen nationalen Auftrag.¹⁶⁰ Es bemüht sich damit auch, sein zukünftiges Publikum heranzuziehen und an sich zu binden. Dies ist kluge Voraussicht, denn die Hälfte der rund 17 Millionen Ghanaer ist unter 15 Jahre alt¹⁶¹ – und bislang sind Ghanaer keine begeisterten Theatergänger. Man geht davon aus, daß es schwierig ist und bleibt, Erwachsene für eine moderne Theaterkultur zu interessieren. Aber die junge Generation kann animiert und begeistert werden, sie ist noch ‚formbar‘:

„We have to develop audiences, (...) one of the reasons we have so many childrens programmes (...) is that we feel that when the kids get to know that it is enjoyable to go to the theatre, they will always come to the theatre. Because this concept of theatre is foreign, when you do things like a theatre piece you won't get many adults to come, except you show a Concert Party, (...) a music show. (...) But we want to get people to understand that it is nice, is good to go to a theatre.“ (AMARTEIFIO 1998 I:19)

Alice SAWYER ist der Meinung, daß mit dem NT nun ein Kulturort zur Verfügung steht, der dem Städter – nicht nur den Kindern und Jugendlichen – eine attraktive Wahlmöglichkeit bietet, wo er einen Teil seiner Freizeit mit der Familie verbringen will:

„Like some years ago on the weekend or even during the week, the public only had the discos, the churches, sport and funerals, then maybe drinking places as the way of spending time or relaxation or enjoying themselves. But

159 Im Rahmen der *Toy Competition* wurde die längste Lego-Kette gebaut, was dem NT einen Eintrag in das Guinness Buch der Rekorde einbrachte! Vgl. THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:4.

160 Eine besondere Funktion erfüllt das Programm *Direct Consumer Contact (DCC)*: Es handelt sich um Gesundheitsaufklärung in ländlichen Gebieten durch Darstellende Künste. Hier kooperiert das NT, gesponsert von einem privaten Unternehmen (Hygieneartikel-Hersteller!), mit dem Gesundheitsministerium. Das NT organisiert den Besuch von Theatergruppen in Dörfern, wo die Bevölkerung mittels Sketchen in Hygiene, Ernährung etc. unterwiesen wird (vgl. THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:17.).

161 Die letzte Bevölkerungserhebung fand 1994 statt. Vgl. MORTIMER 1994:Online im Internet.

ever since the theatre was put up and ever since we started running programmes, now we have another section of the public who enjoy coming to the theatre to watch what is going on.“ (SAWYER 1998 I:5)

Diese bislang vorgestellten *Edutainment*-Programme des NT sprechen gezielt Kinder und Jugendliche an. Erwachsene sind – wie oben angedeutet – schwieriger zu gewinnen. Eine Möglichkeit hat das Management mit den *Concert Parties* geschaffen. Diese locken auch breitere Kreise der Erwachsenen ins Theater. *Concert Parties* füllen 1500 Plätze des Auditoriums. Sie sind das Zugpferd des Entertainments am NT.

3.1.2 It's leisure time: Die Wiederbelebung der Concert-Party

Die *Concert Parties* finden zwei bis drei Mal im Monat statt. Zusätzlich veranstaltet das NT den jährlichen Wettbewerb mit Preisverleihung für die besten Gruppen: *Who is Who in Concert Party*. Die *Concert Party* ist ein in den 20er Jahren im urbanen Kontext entstandenes Musiktheater mit revuemäßiger Dramaturgie, das auch nach kurzer Zeit unter der Landbevölkerung sehr beliebt war. Es erfreut sich ausgesprochener Popularität, denn es fügt Musik, Tanz, Songs, Dialogszenen und Slapsticknummern variabel zusammen. Darüber hinaus animieren Entertainer und andere Bühnenakteure das Publikum. Musik hat seit der Entstehung dieses Genres stets einen großen Raum eingenommen, meist wird vor den Dialogszenen stundenlang Musik gespielt, aber keine traditionelle, sondern eine, die afrikanische Musizierweisen mit den jeweils wechselnden Moden nord- und südamerikanischen Pop sowie mit Jazz mischt. Als Instrumente werden u.a. Saxophon, elektrische Gitarre und Synthesizer verwendet. Charakteristisch für die *Concert Party* ist, daß die Hauptfiguren auf der Bühne aktiv mit den Zuschauern kommunizieren, das Publikum kommentiert mit lauten Zurufen die Darstellung positiv oder negativ.

Die Inhalte der Stücke sind seit dem Aufkommen der *Concert Party* in Westafrika hauptsächlich gesellschaftsrelevante und aktuelle Themen, die im Laufe einer Vorstellung zur Sprache gebracht werden. Diese können sein: Familienkonflikte, Randgruppenproblematik, Alkoholismus, Drogenkonsum, Prostitution, Armut, Wertewandel etc. Die Inszenierung entsteht in ständiger Improvisation der Mitwirkenden, durch Ausprobieren, Verwerfen und Entwickeln von Haltungen.¹⁶²

162 Zur Entstehung und Weiterentwicklung der *Concert Parties* vgl. FIEBACH 1986:244-285

Wie bereits im Exkurs über das *Drama Studio* beschrieben, hatte dieses Genre stets den Charakter eines populäre Massentheaters. In den Interviews erfuhr ich jedoch, daß die Produktion von *Concert Parties* ab den 80er Jahren stagnierte bzw. sogar stark zurückging. Als ein Grund für die rückläufige Entwicklung der *Concert Parties* nennt die Programmdirektorin des NT, daß es in diesem Genre keine neuen künstlerischen Impulse mehr gegeben habe. Seit der Wiederbelebung der *Concert Party* am NT entstehe aber wieder ein neuer Markt für Künstler:

„One of the reasons why it died off is that it was not evolving. The basis of Concert Party is that it takes up actual issues. And it got to the point where the people had moved forward, but Concert Party not moved. When we started working on it, people are actually being payed to do what they have to do, so they can sit down and actually research for the issues [aktuelle Themen verarbeiten; V.M.] and do it so that the thing started picking up again. That was a main problem, the evolution.“ (AMARTEIFIO 1998 I:6)

Ihr Kollege fügt hinzu, daß das städtische Publikum ab den 80er Jahren sein Interesse an *Concert Parties* verlor und stattdessen sich lieber in Discos, Tanzclubs und Pop-Konzerten amüsierte. Die sinkende Nachfrage führte dazu, daß sich immer weniger Künstler und Autoren dem wenig lukrativen *Concert-Party*-Genre widmeten. Seitdem das NT der *Concert Party* wieder ein Forum bietet, steige die Nachfrage, und auch Künstler seien wieder stärker animiert, *Concert Parties* zu produzieren (vgl. ARMAH 1998 I:5f.).

Die Wiederbelebung dieser auch als *stand-up Comedy* bezeichneten Unterhaltungsform am NT führte zur Etablierung einer regelrechten *Concert Party*-Prominenz. Diese Stars touren nicht nur innerhalb Ghanas, sondern reisen auch nach Deutschland, Kanada, in die USA, um dort vorwiegend ghanaische Communities zu unterhalten. Am liebsten sähe es AMARTEIFIO nun, wenn die *Concert Party* zunehmend eine internationale Fangemeinde eroberte (vgl. AMARTEIFIO 1998 I:7).

Der neue Publikumszulauf wird damit begründet, daß *Concert Parties* inzwischen wieder „respectable“ seien. Noch vor kurzem haftete diesem Genre ein ‚ländliches‘ Image¹⁶³ an, städtisches gebildetes Publikum rümpfte darüber die Nase:

„For a long time there were people who would never come here to watch Concert Party. Because for them Concert Party was still a thing for the vil-

163 Obwohl dieses Genres im urbanen Kontext entstanden war. ‚Ländlich‘ muß hier mit ‚niveaulos‘ gleichgesetzt werden.

lages. But now that is also changing. People coming are also educated.“
(AMARTEIFIO 1998 I:7)

Die Entwicklung, die dieses Programm genommen hat, ist ein Beispiel dafür, daß das Theater durchaus Möglichkeiten hat, durch strategisches Marketing Genres im ganzen Land und in Übersee populär zu machen und städtisches Publikum anzuziehen. Anfangs, so wurde mir berichtet, hatte die Anzahl der Schauspieler die des Publikums übertroffen:

„Maybe there were two people in the audience, the rest was cast.“ (ebd. I:6)

Schließlich gewann das Theater den führenden Fernsehsender *Ghana Broadcasting Corporation (GBC)* als Medienpartner, die *Concert Parties* wurden landesweit übertragen, und das *NT* verzeichnete daraufhin einen respektablen Besucherzuwachs. Die vormals nur im *Folks Place* (Freilichtbühne mit 400 Plätzen) aufgeführten *Concert Parties* wurden ins Auditorium verlegt:

„When GBC started working with us and putting it on the screen, then people started coming slowly, slowly. By the time we had to move to our main auditorium because of the rainy season (...) we realized that more than 1500 people were coming (...) and we could not go back into the small place [der *Folks Place*; V.M.], where we started (...) this Concert Party.“ (ebd. I:6)

Daß diese Form der *stand-up Comedy* so erfolgreich und populär ist, läßt sich folgendermaßen erklären:

- „The emotions are simple“: Die Handlung ist leicht nachvollziehbar und wenig psychologisch tiefgründig. Es ist eine Komödie mit ernstem Hintergrund, die Gefühle anspricht.
- „People can relate to it“: Sie verwendet nicht die englische Sprache, sondern lokale Sprachen (wie Ga, Akan etc.) und unkomplizierte Dialoge. Sie greift aktuelle soziale Themen und Probleme auf, das Dargestellte steht in engem Bezug zur realen Lebenswelt des Publikums, die Zuschauer können partizipieren (vgl. ebd. I:5).

Dies verweist auch darauf, daß die schon von Efua Sutherland bedachten Voraussetzungen für ein die Massen mobilisierendes Theater in Ghana nach wie vor berücksichtigt werden müssen (vgl. hierzu Teil II, Kapitel 1.2).

Mit der erneuten Etablierung dieses Genres hat das *NT* einen Weg gefunden, erwachsenes Publikum zu gewinnen, das ansonsten wahrscheinlich keinen Theaterbesuch unternehmen würde. *Concert Parties* bieten einmal in der Woche ein ganztägiges Unterhaltungsprogramm für die ganze Familie. Mit *Concert Parties* verschafft sich das *NT* eine große Publicity – nach wie vor überträgt *GBC* das Programm am darauffolgenden Freitag –, ein Stammpublikum und nicht unerhebliche Einnahmen.

Yaw ASARE kritisiert allerdings, daß die am *NT* gezeigten *Concert Parties* ‚degeneriert‘ seien – sie knüpften nicht an die ursprüngliche Tradition der *Concert Party* an:

„For instance we take the Concert Party. People are critical of that. The real Concert Party, its value, it's not what is happening now, because it has been promoting something.“ (ASARE 1998 I:17)

Vielleicht spielt ASARE mit „promoting something“ darauf an, daß inhaltliche Botschaften bei *Concert Parties* einst stärker im Vordergrund standen. In welchem Maße sich *Concert Parties* im *NT* tatsächlich von einer „real Concert Party“ unterscheiden, bedürfte einer näheren Untersuchung. Hinweise auf Veränderungen gibt FIEBACH. Zum Beispiel waren früher die *Masters of Ceremony* geschminkt wie Clowns, traten in weißen Anzügen ganz nach der Entertainer-Mode im Nordamerika der 20er und 30er Jahre auf. Diese Tradition wird heute kaum noch aufrechterhalten. Musikeinlagen nahmen früher sicherlich auch einen breiten Raum ein, mittlerweile bestehen *Concert Parties* zur Hälfte aus Musikeinlagen (vgl. FIEBACH 1986:244ff.).

Trotz seiner kritischen Bewertung sieht ASARE in der Etablierung der *Concert Party* einen wohlüberlegten Schachzug der Theaterleitung. Denn Kunst braucht Geld:

„But of course even art can make the use of money, because it does need money. The theatre has done very well in that kind of programming.“ (ebd. I:17)

Die Veranstaltungen werden von einem Hauptsponsor, der *Level Brothers Gb. Ltd.* finanziell unterstützt. Diese Firma stellt vor allem Hygiene- und Kosmetikartikel für den

täglichen Bedarf her, darunter auch die in Ghana weit verbreitete Kernseife *Key-Soap*. Deshalb wird die *Concert Party* immer als die *Key-Soap Concert Party* angekündigt.

In Zukunft soll das Merchandising von Videokassetten eine zusätzliche Einnahmequelle schaffen. Bislang werden die Aufnahmen der *Concert Parties* als Raubkopien¹⁶⁴ verkauft, es blüht ein reger Handel damit in die USA, nach England und Deutschland, wo die größten ghanaischen Communities existieren. Dort erzielen Aufnahmen von *Concert Parties* Preise zwischen 15 und 30 DM. Das Problem ist jedoch, daß das Theater bislang über keine eigenen Studios und Kopiermöglichkeiten verfügt, um im großen Stil Videobänder selbst herzustellen, sie anschließend zu verkaufen und so den Absatz der Kassetten zu kontrollieren (vgl. AMARTEIFIO 1998 I:19).

Dieses regelmäßige Schwerpunktprogramm ist bislang das einzige, das unter die Rubrik der reinen Unterhaltung fällt. Es ist ein Programm, das nicht nur mit großem Erfolg imageträchtig vermarktet wird (über die Medienpartnerschaft mit *GBC*) und ein großes Publikum anzieht, sondern das auch profitorientiert produziert wird (durch das Sponsoring von *Key-Soap*). Zwar wird in den Interviews die soziale Funktion dieses Genres betont, der Grund für das Engagement des Theaters im Bereich der *Concert Parties* ist aber ein marktstrategischer und nicht unbedingt ein kulturpolitischer.¹⁶⁵

Im Gegensatz dazu setzt man mit der jüngsten, erst 1998 begonnenen Programminitiative, den *African Arts Series*, wieder den Akzent auf die Bewahrung und Entwicklung der nationalen Kultur. Dieses Spartenprogramm hat eher einen bildungsbürgerlichen Einschlag.

„The African Art Series shall give a certain measure of prominence to Ghanaian Playwrights, Composers and Choreographers. The National Theatre instituted a programme where selected works in Music, Dance & Drama are performed to the Public.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:18).

1998 fanden ferner die *African Composer Series* statt, für 1999 war beabsichtigt, Choreographen in den *African Dance Series* vorzustellen, im Jahr 2000 sollten Autoren in den *African Writers Series* präsentiert werden. Das Konzept trägt dezidiert der kulturellen und

164 Dadurch, daß *GBC* die Shows regelmäßig überträgt, ist es ein Leichtes, sie privat aufzunehmen.

165 Natürlich sind *Concert Parties* als ein genuiner Bestandteil ghanaischer Kultur anzusehen. Sie sind in Ghana entstanden und haben sich von dort aus in ganz West-Afrika verbreitet, wenn auch erst nach der kolonialen Ära. An dieser Stelle soll nur betont werden, daß es sich nicht um *Edutainment* handelt.

ethnischen Heterogenität Ghanas Rechnung. Das Theater bemüht sich, aus allen Regionen Künstler am *NT* – und so eine kulturelle ‚Ausgewogenheit‘ – zu präsentieren, entsprechend der gesetzlich verankerten Aufgabe des *NT*, „to develop and promote a strongly integrated national culture.“ (ebd.:1)

„You know, Ghana is made up of a number of tribes, a number of ethnic groups, who have their own unique culture, traditions and belief systems. But as a nation who has one destiny and one purpose there is a need to harmonize this various ethnic, belief and traditional systems, towards achievement of a national objective. With this programme we bring people from various cultures within Ghana on stage. If we have a choreographer series, we make sure that we have choreographies from the various regions, when we have the drama series the same.“ (ARMAH 1998 I:2)

Ob solche Programme ähnlich populär und (finanziell) erfolgreich werden wie die *Concert Parties*, wird erst die Zukunft zeigen können. Bei der Beschreibung des *National Symphony Orchestra* wurde darauf hingewiesen, daß die *African Composer Series* vermochten, die Besucherzahlen zu steigern. Diese Programmstrategie beginnt also möglicherweise zu greifen.¹⁶⁶

Erwähnenswert sind auch die Anstrengungen des Theaters, Netzwerke mit internationalen Kooperationspartnern zu schaffen, um so dem Oberziel näherzukommen, bis zum Jahre 2000 ein Theater mit Weltstandards zu sein. Diese Partner beteiligen sich organisatorisch und finanziell an Kulturaustauschprogrammen und verschaffen den Projekte und Ensembles des *NT* Auftrittsmöglichkeiten im Ausland. Als erfolgreiche und imageverstärkende Kooperationen werden im *NT*-Bericht aufgezählt:

„The National Theatre initiated a number of collaborative and Exchange Programmes with reputable Arts Institutions and Networks in Germany, Britain, America, Japan, Denmark and South Africa. It also received immense support from funding agencies such as Unicef, Unesco, the USIS, British Council, Goethe Institut and other Arts oriented Embassies in Ghana. The collaborative ventures gave a broader meaning to the Theatre’s image as an international venue and a catalyst for inter cultural understanding.“ (THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:20)

166 Über den finanziellen Erfolg der einzelnen Programm(sparten) können keine Aussagen gemacht werden. Hierzu wären Besucherstatistiken sowie Informationen zur Kostenrechnung notwendig.

Aus diesen Worten wird ersichtlich, daß es nicht die Absicht des Theaters ist, sich in der nationalen Kultur einzuigeln. Vielmehr suchen die Verantwortlichen den Kulturdialog mit Ländern aller Kontinente. Darüber hinaus möchte sich das Theater als eine Bühne positionieren, deren technischer und personeller Standard internationalen Ansprüchen gerecht wird.¹⁶⁷

3.4 Kultur- und Bildungsbotschafter: Das National Theatre hat zwei Ämter

Die Analyse der Marketingstrategien mit Fokus auf die Programmpolitik hat folgendes ergeben:

Trotz unzureichenden Etats schafft es das *NT*, das Haus regelmäßig zu bespielen. Etabliert wurden neben Kunstausstellungen zwei jährliche Festivals, das *Septemberfest* und das *Kiddafest*, sowie die *Concert Parties* und die neue Veranstaltungsreihe *African Arts Series*. Darüber hinaus engagiert sich das Theater in vielfältigen Bildungs- und Aufklärungsprogrammen für Schüler und Lehrer, für Stadtbezirke und Dörfer. Mit Ausnahme des *Kiddafest* bringen diese *Edutainment*-Programme keinen Gewinn. Daß diese dennoch solch breiten Raum einnehmen und in sie entsprechend umfangreiche personelle und finanzielle Ressourcen binden, ist eine Strategie für die Zukunft: Mit ihnen sollen die *NT*-Besucher von morgen gewonnen werden. Das Engagement für die junge Generation verstärkt außerdem – über die Berichterstattung in den Medien – das Image des *NT* positiv in der Öffentlichkeit, insbesondere bei den Eltern.

Mit seiner Programm- bzw. Produktpalette bemüht sich das Theater um unterschiedliche Zielgruppen: Nicht nur Kinder und Jugendliche werden bedient, sondern auch Erwachsene aus allen Schichten der Bevölkerung. Die *Concert Party* hat sich von seinem ‚ländlichen‘, primitiven Image befreien können und zieht gebildetes Publikum wie auch den einfachen Bürger aus der Stadt an. Mit dem *Septemberfest* soll das bislang noch fehlende ausländische Publikum ans Theater geholt werden. Mit der Unterstützung der

167 An dieser Stelle sei in Kürze erwähnt, daß das Theater seine multifunktionale Infrastruktur so oft als irgend möglich zur Vermietung. Leider muß ich auch hier auf die fehlenden Quellen zum Theaterbudget verweisen: Zu entsprechenden Einnahmen gibt es keine genauen Zahlen, so daß sich nicht feststellen läßt, zu welchem Anteil diese zum Theaterbudget beitragen. Lediglich ein Hinweis: Nach einem kurzen Erdbeben in Accra wies das Theater Risse in tragenden Wänden auf und hatte darauf hin eine negative Presse erfahren. Die Vermietungen gingen drastisch zurück. Ziel ist es, diese mit einer konzentrierten Werbeaktion wieder zu steigern. (Vgl. THE NATIONAL THEATRE OF GHANA 1998a:5). Siehe hierzu auch Teil II, Kapitel 1.4.

Fremdenverkehrsbranche sollen in Zukunft aber auch noch andere Programmschwerpunkte zur Touristenattraktion gemacht werden. Aus diesem Grund sollen alle Veranstaltungen internationalen Standards genügen und inhaltlich wie künstlerisch nicht nur Einheimische, sondern Menschen aus aller Welt ansprechen. Langfristig gesehen ist dies der Versuch, dem Theater die Rolle eines die nationale Wirtschaft fördernden kulturellen Standortfaktors zu verleihen. Kultur wird zunehmend auch als Ware entdeckt. Zusammenfassend läßt sich sagen: Das Theater versucht mit unterschiedlichen Strategien sowohl seine finanzielle Position als auch seinen (kultur)politischen Status zu verbessern. Fundraising, Sponsoring und Merchandising werden zunehmend als wichtige Instrumente erkannt und eingesetzt. Bislang verhindern jedoch restriktive Rahmenbedingungen und personelle Engpässe die konsequente und professionelle Umsetzung vieler (erwünschter) Marketing-Strategien. Allerdings zeigen sich durchaus schon Erfolge im Sponsoring und in der Kooperation mit externen Partnern, d.h. mit staatlichen und privaten Institutionen aus dem Inland und Ausland. Im Sponsoring hat sich folgende Strategie durchgesetzt: Um Partner zu binden, wird jedes Programm nur durch einen einzigen Sponsor unterstützt: *Fun-World* durch *Fan-Milk*, *Concert-Party* durch *Key-Soap*, *Theatre Programm for Schools* und *Arts Institute for Teachers* durch *Coca Cola*. Dies birgt jedoch für die einzelnen Programme ein hohes Risiko: Wenn der jeweilige Sponsor abspringt, stehen sie sofort ‚auf der Kippe‘. Bei landesweiten Events wie dem *Septemberfest* und dem *Kiddafest* ist es dem Theater hingegen gelungen, ein breites Spektrum an Sponsoren und Unterstützern zu finden, die jährlich diese Veranstaltung absichern. Medienpartnerschaften und eine gezielte Öffentlichkeitsarbeit werden als unerläßliche Marketinginstrumente angesehen, mit deren Einsatz sich das NT als ein urbaner Veranstaltungsort für Kultur von nationaler und internationaler Bedeutung darstellen kann. Mit seiner ausgeprägten Schwerpunktsetzung auf Bildungsprogramme verschafft sich das Theater über seine nationalen (Kultur-)Aufgaben hinaus ein Plus an politischem Gewicht: Angesichts der unzureichenden finanziellen Kulturförderung sind die *Edu-tainment*-Aktivitäten eine zukunftssichernde Strategie, die darauf zielt, sich zunehmend als Bildungs- und nicht nur als Kulturbotschafter zu positionieren. Damit gewinnt die Theaterleitung die Unterstützung von politisch Verantwortlichen über die NCC hinaus – zum Beispiel vom Bildungs-¹⁶⁸, Familien- und Sozialministerium.

168 Ghana widmet der Bildung ca. 4% des Bruttosozialprodukts, der Kultur weniger als 1% (Stand 1994). Vgl. MORTIMER 1994: Online im Internet.

**SCHLUßBETRACHTUNG:
MIT BLICK ZURÜCK IN DIE ZUKUNFT**

Das *NT* bewegt sich seit seiner Eröffnung zwischen verschiedenen Polen kultureller Arbeit. Es wahrt in seinem künstlerischen Profil die Kontinuität zu den Idealen und Zielsetzungen des *Theatre Movement*, öffnet sich aber aktiv zeitgenössischen Einflüssen und setzt in seiner Arbeit neue Akzente: Das Spektrum reicht von der Präsentation der in Ghana verwurzelten kulturellen Vielfalt bis hin zu Projekten künstlerischer Auseinandersetzung mit fremden Kulturen. Dabei werden am *NT* unterschiedliche Formen der Darstellenden Künste entwickelt und aufgeführt, die zwischen *Entertainment* und *Edutainment*, Tradition und Avantgarde sowie Populär- und Bildungskultur oszillieren. Es geht nicht nur um die bloße Erhaltung und Verbreitung des traditionellen Kulturerbes; vielmehr herrscht ein Konsens darüber, daß gerade ein kreativer (und damit verändernder) Umgang mit Traditionen notwendig sei als Voraussetzung für Fortschritt und Entwicklung, ohne die eine jede Kultur stagnieren und untergehen müsse. Mit seinem Standort in der kosmopolitischen Hauptstadt Accra, die sich nach den Plänen der *Vision 2020* einem wichtigen nationalen und internationalen Finanzzentrum entwickeln soll, kann und will sich das *NT* nicht primär an regionalen Traditionen orientieren, sondern ist urban und international ausgerichtet.

Die Befunde des ersten Teils der Arbeit, in dem historische und (kultur)politische Hintergründe der Dekolonisierung und Nationenbildung in Ghana untersucht wurden, bilden einen Schlüssel zum Verständnis der Geisteshaltung der Theaterakteure in der Gegenwart. Denn die von Nkrumah entwickelten ideellen Grundlagen der Dekolonisierung bilden auch vier Jahrzehnte später noch das normative Gerüst künstlerischen und kulturellen Schaffens: *African Personality*, *Unity in Diversity* und *Panafrikanism* sind hier nach wie vor relevante Bezugspunkte. Allerdings werden diese Ideologien heute umgedeutet, neu interpretiert und der Gegenwart angepaßt:

Am *NT* arbeitet eine neue Generation von Künstlern, für die ‚traditionelle‘, ‚einheimische‘ Werte und internationale Entwicklungen und Einflüsse gleichermaßen bedeutsam sind. Diese Künstler haben das Selbstbewußtsein, mit ihrem Schaffen einen Beitrag zur Weltkultur zu leisten. Die Aufnahme westlicher oder globaler Kulturelemente wird von ihnen nicht als Unterwerfung, sondern als Bereicherung der eigenen Gegenwartskultur verstanden. Mit ihren spezifischen Mitteln erschaffen sie eine eigene Authentizität, die auf den experimentellen Umgang aller ihnen zur Verfügung stehenden künstlerischen Formen und deren Synthese setzt. ‚Authentizität‘ bedeutet hier vor allem, daß ein Bezug zur gesellschaftlichen Gegenwartsrealität Ghanas hergestellt wird. Man greift nicht einfach auf exotische Bilder eines sogenannten ‚echten‘ und ‚traditionellen‘ Afrika zu-

rück, sondern verarbeitet mit künstlerischen Mitteln die aktuelle afrikanische Wirklichkeit. Die hier angesprochenen Akteure schaffen mit ihrer Arbeit eine neue Dimension afrikanischer Kultur. Ihr Ansinnen ist es nicht mehr vorrangig, eine standardisierte Nationalkultur zu entwickeln, im Vordergrund steht für sie die Entwicklung zeitgenössischer und innovativer, aber gleichwohl gesellschaftlich relevanter Kunst. So entstehen neue ästhetische Ausdrucksformen, die nicht mehr das kollektive Kulturgut einer ganzen Nation repräsentieren sollen, sondern die Signatur ihrer Erschaffer tragen und in einem von der unmittelbaren Alltagspraxis abgelösten Kontext professionell erarbeitet werden.

Eine ähnliche inhaltliche Position vertreten auch die Mitarbeiter des Theatermanagements. Die gesetzlich verankerte partikularisierte Organisationsstruktur verhindert bislang jedoch die konsequente Kommunikation von gemeinsamen Zielen und eines gemeinsamen künstlerischen Profils. Die gegenwärtige Situation läßt es kaum zu, eine Corporate Identity als *NT* zu entwickeln. Das Management ist vielmehr gezwungen, den Auf- und Ausbau von Programmen überwiegend ohne die künstlerisch erfolgreichen nationalen Ensembles zu bewerkstelligen. Andererseits hat die *NT*-Leitung auch den Vorteil dieses Konstrukts erkannt, nämlich die Möglichkeit einer flexiblen Steuerung künstlerischer Ressourcen durch zeitlich begrenzte Kooperationen mit unterschiedlichen *Artists in Residence*. Diese bieten dem *NT* einerseits die Chance, sich immer wieder neue künstlerische Impulse zu verschaffen, andererseits sich als Talentförderer zu profilieren.

Von Beginn an hatte das *NT* unter einer chronischen Unterfinanzierung zu leiden. Darüber hinaus ist es seit beinahe fünf Jahren mit der Herausforderung konfrontiert, als profitabel wirtschaftende Kulturinstitution zu agieren. Dennoch konnte gezeigt werden, daß das Theatermanagement – vor die Situation gestellt, das Theater aus eigener Kraft am Leben erhalten zu müssen – Eigeninitiative gezeigt und positive Impulse bekommen hat. Die Verantwortlichen sind dazu übergegangen, ökonomischen Pragmatismus an den Tag zu legen und alternative Finanzierungsmodelle zu finden. Um zu überleben, kann man sich nicht mehr nur auf große nationale Aufgaben berufen, sondern muß profitorientiert agieren. Kultur und das Theater werden als Ware – wenn möglich – gewinnbringend vermarktet. Sponsoringpartnerschaften werden vorurteilsfrei akzeptiert und forciert. Berührungsängste, die in der Bundesrepublik hinsichtlich der Kooperation mit Wirtschaftsunternehmen als Förderern von Kultur zum Teil nach wie vor bestehen, können am *NT* nicht festgestellt werden. Angesichts der Notlage des

NT hält man sich mit Überlegungen zur ‚Reinhaltung‘ der Kultur von ökonomischen Faktoren nicht auf. Es besteht nicht die Befürchtung, Kultur oder das *NT* selbst könnten hierdurch ‚entweiht‘ werden. Es gilt vielmehr als unverzichtbare Überlebensstrategie, mit Fremdvermietungen – an Veranstalter von Schönheitswettbewerben, an Unternehmensgruppen für ein Jahrestreffen etc. – das *NT*-Budget aufzustocken. All dies birgt durchaus die Gefahr, im Spannungsfeld zwischen Kommerzialisierung, Realisierung staatlich zugeschriebener Ziele und eigenen künstlerischen Ansprüchen zerrieben zu werden. Ein Zitat von Yaw ASARE, künstlerischer Leiter der *National Drama Company*, illustriert, daß profitorientierte Strategien zwar ein Überleben garantieren, aber nicht unbedingt zur Kulturförderung beitragen:

„The only thing for me is that – apart from the Kiddafest and the Septemberfest – the theatre has been forced to dissipate a lot more energy also for catering, for non-theatrical events. Understandably, because that is where the money also has to come from. Now all are thinking that, if they did not have the need, because of money, to do all those things, then all that big effort could have come to the promotion of the theatre, it would have been all the better for the art.“ (ASARE 1998 I:18)

Die Analyse des *NT* läßt die vorläufige Annahme zu, daß die vom Theatermanagement entwickelten Problemlösungs- und Marketingstrategien erste, ausbaufähige Erfolge zeigten. Jedoch erst die Zukunft wird zeigen, inwieweit es dem *NT* gelingen kann, die Balance zwischen inhaltlichen Ansprüchen und Markterfordernissen zu halten. Will sich das *NT* als ein Ort zeitgenössischer Kunst, als ein Theater mit Weltstandard etablieren, muß es weiterhin seine Experimentierfreudigkeit und Innovationsfähigkeit bewahren, um Dialoge zu entfachen. Sollte das *NT* aus finanziellen Notwendigkeiten heraus mehr und mehr dazu übergehen, leichtverdauliche und massenwirksame Events zu produzieren und für Touristen ‚typisch traditionell-afrikanische‘ Attraktionen präsentieren, wäre dies ein Rückschritt. Dies wäre auch der Fall, wenn es durch allzu häufige Fremdvermietungen zu einem Übergewicht theaterfremder Aktivitäten käme, die dem Kulturverständnis des Hauses nicht entsprechen.

Für das *NT* bleibt auch in Zukunft vor allem eine Herausforderung bestehen: Publikum zu gewinnen. Denn im allgemeinen sind einer breiten Entwicklung der Darstellenden Künste in Ghana unter diesem Gesichtspunkt noch enge Grenzen gesetzt. Professionelle, zeitgenössische Bühnenaufführungen spielen im kulturellen Gesamtfeld und für das Freizeitverhalten der meisten Bevölkerungsgruppen nur eine marginale Rolle (vgl.

FIEBACH 1986:359ff.). Das *NT* versucht zwar, vor allem durch seine *Edutainment*-Programme, eine neue (junge) Generation von Theaterbesuchern heranzuziehen, hat aber wenig Einfluß auf die allgemeine wirtschaftliche Lage und damit auf die Einkommenssituation der Menschen: Für Kulturdarbietungen zu zahlen, erscheint vor dem Hintergrund, daß ein Ghanaer durchschnittlich zwischen 60 und 100 DM monatlich verdient, als ein Luxus, den sich nur wenige leisten können.

Am Beispiel des *National Theatre of Ghana* konnte schließlich auch nachgewiesen werden, über welche schwache Position die staatlich eingesetzte ‚Kulturmanagerin‘, die *National Commission on Culture*, verfügt. Da, wo ihr Eingreifen notwendig gewesen wäre – im Falle des Konflikts zwischen Theaterleitung und *Resident Companies* – ist sie nicht als Vermittlerin aufgetreten. Auch andere Problemfelder, die für das *NT* eine Bedrohung darstellen, werden von ihr nicht in angemessener Art und Weise angegangen. Kulturpolitik schafft – wie schon zu Nkrumahs Zeiten – im besten Falle die allgemeinen ideellen und infrastrukturellen Grundlagen für Kulturarbeit, deren inhaltliche und praktische Ausgestaltung hängt dagegen fast vollständig von der Eigeninitiative einzelner Protagonisten ab. Insofern kann man sagen, daß heutzutage das *Theatre Movement* wichtige Impulse in erster Linie durch das Engagement einzelner Künstler(gruppen) und des *NT*-Managements und nicht so sehr durch staatliche Akteure erhält.

LITERATUR

Primärquellen

- **Materialien zur Kulturpolitik in Ghana:**

ARHIN, Kwame (1992): Welcome Adress by Professor Kwame Arhin, Director, Institute of African Studies. In: UNIVERSITY OF GHANA (1992), S. 1-4

GHANA NATIONAL THEATRE LAW, P.N.D.C.L. 259, (1991)

GHANA TOURIST BOARD (ed.) (o.D.): Ghana. A Special Africa – A Different Africa; Werbebroschüre

GHANA TOURIST BOARD (ed.) (o.D.): Ghana; Werbebroschüre

GRANT, Mary (1992): Keynote Adress by PNDC Member for Education, Dr. Mary Grant. In: UNIVERSITY OF GHANA (1992), S. 8-11

NATIONAL COMMISSION ON CULTURE LAW, P.N.D.C.L. 238, (1990)

THE CULTURAL POLICY OF GHANA (1989); hektographiertes Manuskript

THE NATIONAL COMMISSION ON CULTURE (1992): „National Festival of Arts and Culture 1992“, 21st-30th August, Accra“; Programmbroschüre

THE NATIONAL COMMISSION ON CULTURE (1995): Report on the Second Pan-African Historical Theatre Festival (Panafest '94)

THE NATIONAL COMMISSION ON CULTURE (1998): The Cultural Policy of Ghana

UNIVERSITY OF GHANA (ed.) (1992): 30th Anniversary Celebration. African Studies: The Vision and the Reality. Open Day of The Institute of African Studies and The School of Performing Arts. Accra/Legon

- **Publikationen des National Theatre of Ghana**

THE NATIONAL DANCE COMPANY (1997): The National Dance Company. Online im Internet: <http://www.internetghana.com/nationaltheatre/dance.html> (Stand: 12. November 1998)

THE NATIONAL DANCE COMPANY (1998): Sal-Yeda (The Fate of Man) – A New Dance Production; Faltblatt zum *Septemberfest* 1998

THE NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA (1997): Special Night with Michael Leslie (a renowned German Pianist), August 17, 1997; Werbeflyer

THE NATIONAL THEATRE OF GHANA (o. D.a): Press 1993-1994; Pressespiegel

THE NATIONAL THEATRE OF GHANA (o. D.b): 6seitiges Faltblatt mit Informationen zum Theater für potentielle Gastveranstalter

THE NATIONAL THEATRE OF GHANA (1996): The Fun World (The Greatest Live Show by Children), June 30, 1996; Werbeflyer

THE NATIONAL THEATRE OF GHANA (1997a): Programme of Events Kiddafest '97; Faltblatt

THE NATIONAL THEATRE OF GHANA (1997b): Programme of Events July-September 1997; Faltblatt

THE NATIONAL THEATRE OF GHANA (1997c): Theatre Programme for Schools, March 21, 1997; Werbeflyer

THE NATIONAL THEATRE OF GHANA (1998a): National Theatre in Retrospect (An Overview of the First Four Operational Years) 1994-1997. Accra

THE NATIONAL THEATRE OF GHANA (1998b): Schedule of Events. April/May/September 1998; Faltblatt

THE NATIONAL THEATRE OF GHANA (1998c): Presseerklärung vom 2.9.1998 zum *Septemberfest*

Sekundärquellen

ABDULAI, David (1992): Rawlings 'Wins' Ghana's Presidential Elections: Establishing a New Constitutional Order. In: Africa Today 39 (4), S. 66-71

ADE AJAYI, J.F. (1961): The Place of African History and Culture in the Process of Nation-Building in Africa South of the Sahara. In: The Journal of Negro Education 30 (3), S. 206-213

ADINKU, William Ofori (1994): African Dance Education in Ghana. Accra

ALLMANN, Uwe (1997): Innovatives Theatermanagement. Eine Fallstudie. Wiesbaden

ANDERSON, Benedict (1983): Imagined Communities – Reflections on the Origins and Spread of Nationalism. London

ANYIDOHO, K. (1992): Culture and the Human Factor in African Development, Manuskript zum „Colloquium on 1982-92: A Decade of Cultural Resurgence“ (zum National Festival of Arts and Culture 1992)

APPIAH, K. A. (1992): Altered States. In: ders.: My Father's House. New York/Oxford, S. 158-172

ARHIN, Kwame (1993): The Life and Work of Kwame Nkrumah. Papers of a Symposium organized by the Institute of African Studies, University of Ghana, Legon. New Jersey

AYITTEY, George (1997): Lost and Doomed at 40. In: Ghanaian Times, 6th of March 1997, page 2

AYUK, Ojong (1979): Building a National Culture. In: Présence Africaine, Nr. 112, S. 126-136

BARBER, Karen (1987): Popular Arts in Africa. In: African Studies Review 30 (3), S. 42-60

BECHERER, Svenja (1998): Von Asante Cultural Centre zum Centre for National Culture: eine Ortsbeschreibung. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Institut für Ethnologie, Freie Universität Berlin

- BEYME, Klaus von (1998): Kulturpolitik und nationale Identität: Studien zur Kulturpolitik zwischen staatlicher Steuerung und gesellschaftlicher Autonomie. Opladen/Wiesbaden
- BOCK, Phillip K. (ed.) (1970): Culture shock. A reader in modern cultural anthropology. New York
- BRETTON, Henry L. (1966): The Rise and Fall of Kwame Nkrumah: A Study of Personal Rule in Africa. New York
- BROUGHTON, Simon/ELLINGHAM, Mark/MUDDYMAN, David/TRILLO, Richard (eds.) (1994): World Music – The Rough Guide. London
- BRUNER, Edward M. (1996): Tourism in Ghana: The Representation of Slavery and the Return of the Black Diaspora. In: *American Anthropologist* 98 (2), S. 290-304
- BUELL, Frederick (1994Ä): National Culture and the New Global System. Baltimore/London
- BURGESS, Robert G. (ed.) (1982): Field Research: A Sourcebook an Field Manual. London/Boston/Sydney
- CHERNOFF, John Miller (1979): African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Idioms. Chicago/London
- CLIFFORD, James (1988): On Collecting Art and Culture. In: ders.: The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art. Cambridge, Mass./London, S. 215-251
- COLEMAN, James S. (1975): Tradition and Nationalism in Tropical Africa. In: WILSON, Martin (ed.): New States in the modern world. Cambridge, Mass.
- DEKU, A.K. (1967): Formal Inauguration of the Ghana Dance Ensemble. In: *Drum* (Nigeria edition), August 1967, S. 3-5
- DEVEREUX, G. (1973): Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften. München
- DIAGNE, P. (1979): African Renaissance and Cultural Issues. In: UNESCO (ed.): Introduction to African Culture: General Aspects. Paris, S. 125-184
- FANON, Frantz (1985): Schwarze Haut, weiße Maske. Frankfurt am Main
- FANON, Frantz (1967): Die Verdammten dieser Erde. Frankfurt am Main
- FEATHERSTONE, Mike (ed.) (1990): Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity. London/New York
- FEATHERSTONE, Mike (1995): Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity. London/Thousand Oaks/New Delhi
- FIEBACH, Joachim (1986): Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika. Berlin
- FISCHER, Hans (1980): Zur Theorie von Feldforschung. In: SCHMIED-KOWARZIK, W./STAGL, J. (Hg.): Grundfragen der Ethnologie. Beiträge zur gegenwärtigen Theoriediskussion. Berlin
- FOX, Richard G. (1990): Nationalist Ideologies and the Production of National Cultures. Washington
- GEERTZ, Clifford (1973a): The Interpretation of Cultures. Selected Essays. New York

- GEERTZ, Clifford (1973b): Ideology as a Cultural System. In: ders.(1973a), S. 193-233
- GEERTZ, Clifford (1983): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main
- GELLNER, E. (1991): Nationalismus und Moderne. Berlin
- GHANA GOVERNMENT (ed.) (1990): Unity Is Strength: Selected Speeches of Flt. Lt. Jerry John Rawlings, Chairman of PNDC, 1st January-31th December, 1989. Accra
- GOETZE, D. (1976): Eliten, Institutionenbildung und Partizipation: Die Organisation von Politik. In: ders.: Entwicklungssoziologie. München, S. 147-167
- GREVERUS, Ina-Maria (1978): Kultur und Alltagswelt: eine Einführung in anthropologische Fragestellungen. München
- GRÖMPING, Reinhard; SEEBERG, Karl-Martin (Hg.) (1990): Ghana – Die Zeiten ändern sich. Wirtschaftliche Abhängigkeit und Selbsthilfe. Berlin
- GYEKYE, Kwame (1994): The Intellectual in the Development of National Culture. In: Ghana in the Year 2000. Proceedings of the Ghana Academy of Arts and Sciences, Vol. XXIX. Accra
- GYEKYE, Kwame (1996): African Cultural Values: An Introduction. Philadelphia/Accra
- HAGAN, George P. (1978): Culture and Development. Unveröffentlichtes Manuskript, Arts Council of Ghana, Accra
- HAGAN, George P. (1993): Nkrumah's Cultural Policy. In: ARHIN (1993), S. 3-26
- HAUS DER KULTUREN DER WELT (1999): Faltblätter zu den Veranstaltungsreihen „Netzwerke der Modernen“ und „Entwürfe 2000 – Kulturen im Dialog: Tradition und Moderne“. Berlin
- HEINRICHS, Werner (1993): Einführung in das Kulturmanagement. Darmstadt
- HOPF, C./WEINGARTEN, E. (Hg.) (1979): Qualitative Sozialforschung. Stuttgart
- HUGGER, Paul (1989): Alltagskultur und Kulturpolitik. In: LIPP, Wolfgang (Hg.): Kulturpolitik. Standorte, Innensichten, Entwürfe. Schriften zur Soziologie, Bd. 11. Berlin
- JEGGLE, Utz (1982): Geheimnisse der Feldforschung. In: NIXDORFF, H./TAUSCHILD, T. (Hg.): Europäische Ethnologie. Berlin
- JEGGLE, Utz (Hg.) (1984): Feldforschung: Qualitative Methoden der Kulturanalyse. Tübingen
- JULY, Robert W. (1987): An African Voice. The Role of the Humanities in African Independence. Durham
- KI-ZERBO, Joseph (1992): Die Geschichte Afrikas. Wuppertal
- LENTZ, Carola (1992): Quantitative und Qualitative Erhebungsverfahren im fremdkulturellen Kontext. In: REICHERT, C./SCHEUCH, E.K./SEIBEL, H.D. (Hg.): Empirische Sozialforschung über Entwicklungsländer. Methoden, Probleme, Praxisbezug. Köln, S. 317-339
- LENTZ, Carola (1994): Staatlich verordneter „self-help spirit“ versus lokale „self-reliance“: Regionale Kulturfestivals in Ghana als politische Arenen. In: BOLLIG, Michael/KLEES, Frank (Hg.): Überlebenstrategien in Afrika. Köln, S. 293-315

- LÖFGREN, Orvar (1993): The Nationalization of Culture. In: *Ethnologia Europea* XIX, S. 5-24
- LYSTAD, Robert (1958): *The Ashanti*. New Brunswick
- MINISTRY OF EDUCATION AND CULTURE (1975): *Cultural policy in Ghana. A study prepared by the Cultural Division of the Ministry of Education and Culture, Accra. Unesco Series, Paris*
- MINISTRY OF TOURISM, Ghana (1996): *National Tourism Development Plan for Ghana 1996-2010*. Accra
- MÖRATH, Verena (1992): *Yirdem – Wir sind eine Familie. Die Familie bei den Dagara: Wandel und Beständigkeit*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Institut für Ethnologie, Freie Universität Berlin
- MORTIMER, Louis R. (ed.) (1994): *Ghana. A case study*. Online im Internet: <http://www.lcwb2.locgov/frd/cs/ghtoc.html> (Stand 9.11.99)
- N'DIAYE, Papa G. (1981): *Cultural Development in Africa: Evolution, Experiences and Prospects*. In: UNESCO PRESS (ed.): *Cultural development – some regional experiences*. Paris
- NIEHAUS, Ulla (1991): *Rolle und Selbstverständnis des Ethnologen/der Ethnologin und die besondere Problematik der Feldforschung. Eine vergleichende Studie über zwei Feldforschungsgruppen*. Unveröffentlichtes Manuskript, Institut für Ethnologie, Freie Universität Berlin
- NKETIA, Kwabena J.H. (1976): *Cultural Development and the Arts*. Unveröffentlichtes Manuskript, Institute of African Studies, University of Ghana, Legon
- NKETIA, Kwabena J.H. (1977): *Guidelines for Action Programmes of the Arts Council*. Unveröffentlichtes Manuskript, Institute of African Studies, University of Ghana, Legon
- NKETIA, Kwabena J.H. (1991): *Music and Cultural Policy in Contemporary Africa*. In: BAUMANN, M.P. (ed.): *The Dialogue of Cultures (=Intercultural Music Studies)*. Wilhelmshaven
- NKETIA, Kwabena J.H. (1998): *Progress Report 1997*. International Centre for African Music and Dance, Accra
- NKRUMAH, Kwame (1957): *The Autobiography of Kwame Nkrumah*. London
- NKRUMAH, Kwame (1963a): *Africa must Unite*. London
- NKRUMAH, Kwame (1963b): *The African Genius. Speech Delivered at the Opening of the Institute of African Studies on 25th October, 1963*. Legon
- o.V. (1992): *The National Theatre Complex*. In: *Daily Graphic*, Tuesday, December 29th, S. 5
- o.V. (1994): *National Theatre sets up educational programme unit*. In: *Ghanain Times*, Friday, September 23, 1994
- OMARI, Peter T. (1970): *Kwame Nkrumah: Anatomy of an African Dictatorship*. New York
- OPOKU, Albert M.; BELL, Willis (1965): *African Dances. A Ghanaian Profile*. Legon

- OWOSU, Maxwell (1970): *Uses and Abuses of Political Power: A Case Study of Continuity and Change in the Politics of Ghana*. Chicago
- OWUSU-FIANKO, Doreen (1998/1999): *Tourism in Ghana*. In: *Times*, December 1998/January 1999, S. 64
- RAWLINGS, Jerry J. (1998/1999a): *Challenging times ahead*. In: *Times*, December 1998/January 1999, S. 38f.
- RAWLINGS, Jerry J. (1998/1999b): *A vision for the millennium*. In: *Times*, December 1998/January 1999, S. 40f.
- ROTHSCHILD, Donald (ed.) (1991): *Ghana: The Political Economy of Recovery*. Boulder, Colorado
- SCHILDKROUT, E. (1996): *The Ideology of Regionalism in Ghana*. In: SHACK, W./SKINNER, E. (eds.): *Strangers in African Society*. Berkeley
- SCHRAMM, Katharina (1997): „Dancing the Nation.“ *Ghanaische Kulturpolitik im Spannungsfeld zwischen Nation und globaler Herausforderung am Beispiel des Ghana Dance Ensembles*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Institut für Ethnologie, Freie Universität Berlin
- SMITH, A.D. (1986): *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford
- SMITH, A.D. (1991): *National Identity*. London
- SMITH, A.D. (1992.): *Introduction: Ethnicity and Nationalism*. In: ders. (ed.): *Ethnicity and Nationalism. International Studies in Sociology and Social Anthropology*, Vol. LX. Leiden/New York/Köln, S. 1-4
- SPRADLEY, James P. (1979): *The Ethnographic Interview*. New York
- SPRADLEY, James P. (1980): *The Participant Observation*. New York
- UCHENDU, Victor C. (1977): *The Challenge of Cultural Tradition in Sub-Saharan Africa*. In: *Annals of the American Academy of Political and Social Sciences* 432, S. 70-79
- WAIDELICH, Jürgen-Dieter (1991): *Theatermanagement/Theaterorganisation. Geschichte, Grundprobleme, Tendenzen. Teil I: Problemaufriß und Geschichte des Theatermanagements bis zur Gegenwart*. Hagen
- WILK, Richard R. (1993): *Beauty and the Feast: Official and Visceral Nationalism in Belize*. In: *Ethnos* 58 (III-IV), S. 294-316
- WILKS, Ivor (1975): *Asante in the Nineteenth Century: The Structure and Evolution of a Political Order*. London
- WILLIAMS, E. (1984): *Nkrumahism as an Ideological Embodiment of Leftist Thought within the African World*. In: *Journal of Black Studies* 15 (1), S. 117-134
- ZEITLIN, Arnold (1963): *Ghana's Young Theatre*. In: *Theatre Arts* 47 (11), S. 65-67, 71