



Department of Anthropology and African Studies

Arbeitspapiere / Working Papers

Nr. 92

Konstanze N'Guessan

"This is TZ power! Kenkey can't do this!"

Die performative Aushandlung nationaler Kultur Das National Festival of Arts and Culture in Ghana



The Working Papers are edited by Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität, Forum 6, D-55099 Mainz, Germany.

Tel. +49-6131-3923720; Email: ifeas@uni-mainz.de; http://www.ifeas.uni-mainz.de http://www.ifeas.uni-mainz.de/workingpapers/Arbeitspapiere.html

Geschäftsführende Herausgeberin/ Managing Editor: Eva Spies (espies@uni-mainz.de)

Zusammenfassung

Der vorliegende Artikel beschäftigt sich mit der performativen Aushandlung nationaler Kultur auf dem *National Festival of Arts and Culture*, das 2006 in Wa, Nordwestghana, stattfand. Die Autorin nahm an der Vorbereitung und Planung des Festivals in lokalen staatlichen Kulturinstitutionen teil, und beobachtete die Diskussionen um die Repräsentation einer (imaginierten) spezifischen Kultur des Nordens in scharfer Abgrenzung zu der des als dominant und diskriminierend empfundenen Südens. In diesem Zusammenhang werden Fragen der Authentizität und Authentifizierung, wie sie in der Planung und Rezeption diskutiert wurden, aufgegriffen und mit der Konzeption des Festivals als gleichzeitig einheitsstiftendes Vehikel für nationale Identität und als Austragungsort eines Wettbewerbs der Regionen um Anerkennung und Ressourcen in Verbindung gesetzt. Das Festival, so die Argumentation, ist eine *cultural performance*, die das Wesen einer "Kultur" nicht nur abbildet, sondern auch die Möglichkeit des Wandels und der Subversion birgt. *Performance* meint hier also gleichzeitig die Aufführung und das Skript der Diskurse, die der Aufführung Bedeutung zuschreiben. Diesen doppelten Ansatz verfolgt der Artikel durch die Verknüpfung von Festivalbeobachtungen und Komiteesitzungsmitschriften im Rahmen der Vorbereitung.

Abstract

This article analyzes the performative negotiations on national culture in Ghana during the National Festival of Arts and Culture, which was hosted in Wa in north-western Ghana in 2006. During the festivities as well as during discussions in meetings of the planning and preparation committees, the representation of a specific (imagined) "northerness" as against the perceived dominance and discrimination through the South was a repeatedly expressed concern of the northern organisers. In this context the article explores questions of authenticity and authentification and the supposed conflict between conceptions of the festival as unity-creating vehicle of national identity on the one hand, and the competitive aspect of the festival in the different region's quest for recognition and national resources on the other. The festival is understood as a cultural performance that does not only display a "culture", but is able to carry change and even subversion; at the same time a doing (the performance) and a thing done (the discourse that creates meaning). This double perspective is followed by the methodological linking of festival observation and performance description as well as discourses in the minutes of the planning committees.

Biographische Notiz

Konstanze N'Guessan, M.A. geb. 19.05.1983 in Darmstadt 2003-2008 Studium der Ethnologie und Theaterwissenschaft in Mainz. Die Magisterarbeit befasste sich mit der Bürokratisierung von Kultur durch staatliche Kulturinstitutionen in Nordghana.

"THIS IS TZ POWER! KENKEY CAN'T DO THIS!"

DIE PERFORMATIVE AUSHANDLUNG NATIONALER KULTUR DAS NATIONAL FESTIVAL OF ARTS AND CULTURE IN GHANA

Konstanze N'Guessan



1 Bine-Gruppe aus Lawra, 18.11.06, Foto C. Lentz.

Heute ist die *joint regional celebration* der Greater Accra und Northern Region. Mit meiner Sitznachbarin Amena unterhalte ich mich über die Unterschiede zwischen den Aufführungen der professionellen Tänzer aus Accra und den Jugendgruppen aus der Northern Region. "But the Northern Region, they are challenging them!", sagt sie auf mein Lob des *dance dramas* aus Accra. Die *dangu* Tänze aus der Upper West Region, bei der Frauen die Hüften kraftvoll aneinander schlagen und die den Abschluss des Tages markieren, kommentiert sie mit: "This is TZ power, Kenkey can't do this!". Die

Tänze, die von Gruppen aus Upper West präsentiert werden, zeichnen sich alle durch sehr kraftvolle, dynamische Bewegungen aus. Die meisten Gruppen tanzen mehr oder weniger so wie auch im traditionellen Kontext getanzt wird, d.h. die Musiker (Xylophonisten und Percussionisten) sitzen in der Mitte, die Tänzer bewegen sich im Kreis um die Musiker herum. Es gibt wenige Soloparts oder Paarteile zwischen Männern und Frauen, ein Anführer mit Trillerpfeife diktiert den Richtungs-, Tempo- oder Bewegungswechsel. Zwar integrieren die Gruppen aus Upper West genauso wie die Gruppen aus Südghana moderne Elemente in ihre Tänze (etwa mit Anleihen aus populären Hip Hop Musikvideos). Aber im direkten Vergleich mit den Geschichten erzählenden dance dramas der Teilnehmer aus dem Süden Ghanas stellt Upper West sich in den Augen des Publikums mit solchen Darbietungen als die Region dar, die, wie es Moderator Musah Bepuah formuliert, "pure culture" auf die Bühne bringt. (Bearbeiteter Eintrag aus meinem Feldtagebuch vom 20.11.06.)



2 Die Regionen Ghanas. Quelle: www.ghanatravel.org/images/ghana-regional-map.gif.

Der vorliegende Artikel beschäftigt sich damit, wie nationale Kultur im Rahmen des National Festival of Arts and Culture (NAFAC) 2006 in Wa, im Nordwesten Ghanas, aufgeführt wird. Was diese nationale Kultur ausmacht, die zu erhalten und entwickeln sich ein ausdifferenzierter Apparat staatlicher Kulturinstitutionen in Ghana bemüht, ist Gegenstand intensiver Diskussionen und Aushandlungsprozesse. Unter Aushandlung begreife ich nicht nur verbale Verhandlungen, sondern auch die bürokratischen Routinen der *cultural officers* in der Kulturverwaltung, und

die Aufführung von "Kultur"1 in cultural performances. Letzteres steht im Fokus des Artikels. Die Aufführung von nationaler Kultur folgt in Ghana einem bemerkenswert einheitlichen Format: dem Nebeneinander der verschiedenen lokalen Kulturen, in deren Zusammenspiel sich die Einheit "ghanaischer Kultur" spiegeln soll. Dieses Format ermöglicht die Betonung der Einzigartigkeit lokaler Kulturen, ohne die nationale Einheit zu unterlaufen. Dennoch wurden einige der Aufführungen der Gruppen aus den drei nördlichen Regionen von den Organisatoren und dem Publikum als Abgrenzung von "those people in Accra" gelesen. TZ (Kurzform für tuwon zafi (Hausa)), das Grundnahrungsmittel im Norden Ghanas, ist ein Brei aus Hirse (manchmal gemischt mit Sorghum), wohingegen kenkey (ein Kloß aus fermentiertem Maismehl, der in Bananenblättern gegart wird) in erster Linie in den Regionen an der Küste und im Süden gegessen wird. "TZ Power" konstruiert hier deshalb nicht nur eine Einheit der drei nördlichen Regionen in bewußter Abgrenzung zum Süden sondern referiert auch auf eine direkte Verbindung von Nahrungsmitteln und Kultur. "Diesen Leuten in Accra" sollten sie, die Upper Westeners, nicht die Definitionshoheit über "our culture" überlassen, forderte Michael Bondiyiri, ehemaliger Director of Culture beim Ghana Education Service nach einer Sitzung des National Planning Commitee. Die Kultur, die meine Sitznachbarin Amena mit "kenkey" umschreibt, ist in den Augen einiger Kulturbeamten² von Modernisierung und Globalisierung korrumpiert und verwässert. Pointiert formuliert: Würden die Nordghanaer kenkey (kulturfremdes Essen) essen, wären sie nicht in der Lage kraftvolle und "authentische" Tänze zu tanzen. Mit "our culture" beziehen sich lokale Diskurse auf ein in vorkolonialer Zeit liegendes Original, das von den cultural officers bewahrt und gefördert werden muss. Der Anspruch auf Authentizität, wie er sich in den Kommentaren von Amena oder Musah Bepuah in der eingangs beschriebenen Situation äußert, ist deshalb ein wichtiges Argument in Repräsentationen von "our culture". Ich betrachte also "TZ power" als Metapher für eine besondere Kraft und Authentizität der Kultur Nordghanas im Allgemeinen und Upper Wests im Besonderen.

¹ Ich verwende den Begriff "Kultur" hier so wie er im lokalen Kontext verwandt wurde. Verschiedene Kulturbegriffe koexistieren im internen Diskurs staatlicher Kulturinstitutionen und ziehen unterschiedliche Aktivitäten nach sich. Zum Einen wird Kultur synonym verwendet zu Tradition. Kultur ist in diesem Sinne das bis auf *im-memorial time* zurückverfolgbare Handeln, und Wertesystem einer bestimmten Gruppe, dass es zu bewahren gilt. Kultur wird auch verwendet im Sinne von Kunst und Kunsthandwerk, die durch die staatlichen Kulturoffiziellen gefördert und entwickelt werden sollen. Es existiert aber auch Kultur als "bad cultural practices", wie z.B. die Beschneidung von Mädchen, von denen man sich bewusst abgrenzen kann. Im Folgenden verzichte ich zugunsten des Leseflusses auf Anführungszeichen bei der Verwendung von Kultur als emischen Begriff.

² Angestellte der staatlichen Kulturinstitutionen in Ghana, wie etwa der zehn regionalen Centre for National Culture und ihren Distriktbüros, heißen cultural officers. Kulturbeamter ist eine problematische Übersetzung, da die cultural officers zwar Staatsbedienstete (public servants) sind, der Status aber nicht mit dem eines deutschen Beamten (Unkündbarkeit) zu vergleichen ist. Ich verwende daher im Folgenden den englischen Originalbegriff.

Die Aushandlung von "our culture" manifestiert sich unter anderem in cultural performances im Rahmen nationaler und lokaler Kulturfestivals. Der Begriff cultural performance geht auf Milton Singer und Victor Turner zurück, die cultural performances nicht nur als den Ausdruck des Selbstbilds einer Kultur (Singer) sondern auch als "active agency of change"(Turner 1992: 24) konzeptionalisieren. Meine Forschung legte ausgehend von dieser Annahme den Schwerpunkt auf die bei Singer und Turner vernachlässigten Akteure, die diese cultural performances konzipieren und aufführen. Die Akteure, die im Zentrum dieses Artikels stehen, sind in erster Linie die cultural officers des Centre for National Culture in Wa und seiner Distriktbüros sowie chiefs, lokale Politiker und "Kulturproduzenten" (wie Tanzgruppen, Xylophonspieler, Weber, Korbflechter und Schmiede), sowie das Publikum.

Die Feldforschung, auf der dieser Artikel basiert, fand zwischen September und Dezember 2006 in der Upper West Region in Ghana statt.³ Im Centre for National Culture der Upper West Region in Wa hatte ich als "student on attachment" die Möglichkeit, Einblick in eine der staatlichen Kulturinstitutionen zu nehmen und an der Vorbereitung und Durchführung von NAFAC 2006 in Wa beobachtend teilzunehmen. Auch begleitete ich die *cultural officers* in die Distrikte der Upper West Region. Außerdem besuchte ich die *district cultural officers* von Lawra, Wa Municipal und Tumu in ihren Büros. Der Regional Director of Culture in Wa, Mark Dagbee, ermöglichte mir als "Mitglied"⁴ der Planungskomitees an allen Sitzungen teilzunehmen, die mit NAFAC zu tun hatten.

Planung und Durchführung von NAFAC wurden im Centre for National Culture in Wa koordiniert. Finanziert wurde NAFAC von der National Commission on Culture (NCC), der höchsten Kulturinstitution auf nationaler Ebene mit Sitz in Accra, die zum Zeitpunkt der Forschung den Status eines Kulturministeriums

³ Die Forschung war Teil einer von Frau Prof. Dr. Lentz betreuten Lehrforschung, die in das von der Volkswagen Stiftung geförderte Forschungsprojekt 'States at work: Public Services and Civil Servants in West Africa. Education and Justice in Benin, Ghana, Mali and Niger' unter der Leitung von Prof. Dr. Thomas Bierschenk und Dr. habil. Mahaman Tidjani Alou eingebettet war. Dank für die finanzielle und organisatorische Unterstützung und Betreuung der Forschung gebührt Frau Prof. Dr. Lentz, dem Institut für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, der Volkswagenstiftung, der Erika-Sulzmannstiftung, dem Deutschen Akademischen Auslandsdienst und Dr. Steve Tonah vom Department of Sociology der University of Ghana. Die Forschung wäre nicht denkbar gewesen ohne die Unterstützung der National Commission on Culture (insbesondere Suuribataribim Soyiri), dem Centre for National Culture in Wa (insbesondere Regional Director of Culture Mark Dagbee) der Regional Administration der Upper West Region (insbesondere Hon. Regional Minister George Hickah Benson und seinem Vorgänger Hon. Ambrose Dery), dem Regional House of Chiefs der Upper West Region (insbesondere Acting President of the Regional House of Chiefs Naa Gore II), Ambrose Kokoro und Evelyn Dibaar.

⁴ Ich war dank Dagbees Fürsprache offizielles Mitglied der 11 Planungs- und Vorbereitungskomitees und hatte theoretisch auch Stimmrecht. Wie stark ich an Entscheidungen beteiligt wurde, war allerdings von Komitee zu Komitee unterschiedlich. Ich hielt mich, wenn möglich, so weit es ging zurück und war nur stiller Beobachter.

hatte.⁵ Die Mitglieder der elf NAFAC-Komitees waren hauptsächlich Upper Westeners. Eine Ausnahme war das National Planning Committee, dessen Mitglieder sich aus den Vorsitzenden der einzelnen Unterkomitees, Mitgliedern der Regionalverwaltung und Kulturoffiziellen der National Commission on Culture aus Bolgatanga (Upper East), Sekondi-Takoradi (Western Region, Ausrichter des letzten NAFAC) und Accra zusammensetzte. Diese Aufteilung förderte Spannungen zwischen dem Kulturzentrum in Wa (bzw. den Mitgliedern der Unterkomitees) und der Kulturkommission (bzw. den Mitgliedern des National Planning Committee). Die Mitglieder der Komitees, die die organisatorische und inhaltliche Arbeit vor Ort machten, fühlten sich von den strengen finanziellen Auflagen aus Accra und der inhaltlichen Einmischung der Kulturkommission in "our NAFAC" (Michael Bondiyiri) zunehmend bevormundet. Diese Spannungen bilden den Ausgangspunkt dieser Arbeit, die versucht, die Performanz von "TZ power" im Rahmen NAFACs zu beleuchten.

Zum Konzept der Cultural Performance

Cultural performances sind nach Singer ein spezifisches Genre der Kommunikation mit bestimmten Charakteristika: sie sind zeitlich und örtlich begrenzt und sie folgen einem Programm, das in der Regel im Vorfeld erstellt wurde (vgl. Singer 1955: 27). Cultural performances sind komplexe Kompositionen aus verschiedenen "cultural media" – etwa Gesang, Tanz und Schauspiel (vgl. Singer 1955: 32). Das vielleicht wichtigste Merkmal der cultural performances ist, dass es sich bei ihnen um öffentliche Veranstaltungen handelt (vgl. Bauman 1992: 46), woraus Singer den Schluss zieht, dass cultural performances die Möglichkeit metakultureller Reflexion böten und deshalb geeignet seien, nicht nur das Wesen der Kultur darzustellen, sondern auch kulturellen und sozialen Wandel:

"My Indian friends – and perhaps all peoples – thought of their culture as encapsulated in these discrete performances, which they can exhibit to outsiders as well as to themselves" (Singer 1991: 29).

Im Mai 2006 ernannte die Regierung S. K. Boafo als Minister of State for Chieftaincy and Culture. Bis zum Zeitpunkt meiner Abreise war nicht klar, ob das für die National Commission on Culture die Auflösung bedeutete bzw. welche Aufgabe Prof. G.P. Hagan, der als Vorsitzender der NCC quasi der Kulturminister gewesen war, nach der Ernennung von S.K. Boafo einnehmen würde. Ein Informant im Centre for National Culture in Wa erklärte mir, das Bord of Directors der Kulturkommission habe sich gegen den Willen Hagans selbst aufgelöst und der neue Vorgesetzte der CNCs sei damit Boafo. In Zeitungsinterviews und Stellungnahmen in ghanaischen Zeitungen erklärt Boafo, die National Commission on Culture sei als "culture policy think tank" (Akosah-Sarpong 2005: 4) dem Ministerium untergeordnet. Für den Kultursektor sei die Ernennung des Ministers und die Erschaffung eines Ministeriums ein großer Fortschritt (vgl. Anonym 2007; Akosah-Sarpong 2005; Boakye 2007; Méndez 2007). Für die Kulturkommission, die bis Mai 2006 de facto ministerialen Status hatte, bedeutet das quasi eine Degradierung von einem Kulturpolitik machenden zu einem ausführenden Verwaltungs-Organ.

Cultural performances konstituieren das Selbstbild einer Kultur wie sie sich vor ihren eigenen Mitgliedern und vor Fremden ausstellt (vgl. Fischer-Lichte und Roselt 2001: 247). So verstanden lässt sich Singers Begriff der cultural performance fruchtbar machen für die Aufführungen von Nationalkultur bei öffentlichen Veranstaltungen wie dem National Festival of Arts and Culture. Turner entwickelt Singers Konzept in "The Anthropology of Performance" weiter im Sinne eines Wandel nicht nur abbildenden, sondern aktiv erschaffenden Mediums. Cultural performances seien

"[N]ot simple reflectors or expressions of culture or even of changing culture but [...] active agencies of change, representing the eye by which culture sees itself and the drawing board on which creative actors sketch out what they believe to be more apt or interesting ,designs for living' (Turner 1992: 24).

Kulturfestivals bieten sich im besonderen Maße für eine Arbeit zur kreativen und dynamischen Aushandlung von Kultur an, weil sie sich als Arenen interpretieren lassen, in denen ethnische, lokale und nationale Identitäten, populäre Kultur und Kulturaufführungen staatlicher Gruppen aufeinandertreffen und so zu Orten kultureller Innovation werden (vgl. Lentz 2001: 48). Ich betrachte NAFAC in Anlehnung an Singer und Turner als Komposition verschiedener "cultural media", die eine Reihe sich subtil voneinander unterscheidenden Botschaften produzieren (1992: 23) und deren Zusammenspiel nationale Kultur nicht nur abbildet, sondern aktiv erschafft und aushandelt.

Meine Arbeit unterscheidet sich allerdings methodisch von einer klassischen Feldforschung mit *cultural performances* als Untersuchungseinheit, die dem Ethnologen Einblick in "self-defined cultural traditions and identities" (Singer 1991: 5) gewähren soll, weil große Teile meiner Daten auf die Vorbereitung und Planung von NAFAC und Gespräche über das Festival und seine Bedeutung für die Region zurückgehen. In Kombination mit meinen Festivalbeobachtungen ergibt sich daraus ein zweigliederiges Performance-Konzept, angelehnt an die Definition von Elin Diamond: Performance als gleichzeitig die Aufführung und das Skript der Diskurse, die der Aufführung Bedeutung zuschreiben (vgl. Diamond 1996: 5).

Eine der Schwierigkeiten bei der Übertragung von Performativität/Performanz als Teil eines wissenschaftlichen Diskurses auf die Prozesse der Nationenwerdung liegt nicht nur in der doppelten Wortbedeutung (als Diskurs und im Sinne von Aufführung, die laut Kaschl fruchtbar gemacht werden kann, um Theorie und Empirie miteinander zu verknüpfen (vgl. Kaschl 2003: xvii)), sondern auch darin, dass es sich bei einer Nation um ein sehr großes Kollektiv handelt, welches kaum je in Gänze an der Aushandlung von nationaler Kultur teilnimmt. In Ghana werden viele kulturelle Veranstaltungen wie Beerdigungen von prominenten Persönlichkeiten, Kulturfestivals, Nationaltagsfeierlichkeiten etc. vom staatlichen Fernsehsender GTV live übertragen. Eine Ebene der Analyse ergibt sich daher aus der zunehmenden Medialisierung solcher Veranstaltungen. Die Analyse müsste die Produktion bestimmter Repräsentationen von "our culture" in den Medien als jene Vehikel betrachten, die eine tatsächliche Anwesenheit der Mitglieder der Nation überflüssig macht.

Das National Festival of Arts and Culture

Kwame Nkrumah, der erste Präsident der 1957 unabhängig gewordenen Republik Ghana, gilt gemeinhin als der Begründer staatlich geförderter Nationalkultur (vgl. Hess 2001: 63ff.; Crinson 2001: 239ff). Die Regierung Nkrumah musste - wie auch alle anderen afrikanischen Staaten nach der Unabhängigkeit - einen Weg finden, wie innerhalb kürzester Zeit ein Staat, der aus der ehemaligen Kronkolonie Goldküste, dem Protektorat Ashanti, British-Togoland und den Northern Territories bestand, zu einer funktionierenden Einheit werden konnte. Nkrumah legte die Fundamente für eine Vielzahl staatlicher Kulturinstitutionen. Unter seiner Regierung entstanden das National Museum (1957), das Arts Council of Ghana (1958)6, die Research Library on African Affairs (1961), das Institute of African Studies an der University of Legon (1963) und die angegliederte School of Performing Arts mit dem Ghana Dance Ensemble (1967)7 und der National Theater Company. Ein wichtiges Schlagwort der Kulturpolitik dieser Zeit, das bis in die Gegenwart strahlt, ist "unity in diversity" (vgl. Schramm 2000: 23). Die Nationalkultur solle die Einheit Ghanas in ihrer Unterschiedlichkeit widerspiegeln, nur dann könne die Nation Bestand haben. Ein populäres Format der Inszenierung von Nationalkultur sind Kulturfestivals. Stärker als lokale Festivals⁸ treffen regionale und nationale Kulturfestivals auf eine breite Öffentlichkeit; nicht zuletzt durch die mediale Inszenierung und die Unterstützung durch die kulturpolitischen Institutionen. Die kulturpolitischen Leitlinien, die die National Commission on Culture 2004 veröffentlichte, betonen die historische Verbindung der staatlichen Kulturfestivals mit traditionellen Festivals und Riten:

"Traditionally the ethnic groups of Ghana presented culture through festivals, durbars and rites of passage in which various forms of cultural objects and expressions were used. The nation shall recognise these modes of presentations and support it" (The Cultural Policy of Ghana 2004: 13).

Die Idee hinter nationalen Festivals wie NAFAC ist, dass sich auf diese Weise breitere, nationale Identifikationsmöglichkeiten ergeben, als solche, die sich über ethnische oder regionale Zugehörigkeit definieren (vgl. Lentz 2001: 54). Im Prog-

⁶ Das Arts Council ist die Vorgängerinstitution der National Commission on Culture.

⁷ Nkrumah wurde 1966 gestürzt. 1967 war die offizielle Inauguration des Ghana Dance Ensemble, gegründet wurde es allerdings schon 1962 (vgl. Schramm 2000).

⁸ Beispiele für solche "traditionellen" Festivals in Upper West sind das Kobine-Festival in Lawra und Kakube in Nandom. Heute dienen Verweise auf eine vorkoloniale Vergangenheit und kulturelle Funktion der Festivals aber eher der Legitimierung und dem Anspruch auf Authentizität. Kobine existiert in der heutigen Form etwa seit den 1970er Jahren und geht auf eine Initiative des damaligen *paramount chief* von Lawra, Naa Abaiyfaa Karbo II, zurück. Kakube wurde in der heutigen Form das erste Mal 1989 abgehalten. Kobine und Kakube bieten heute Foren für die Diskussion lokal relevanter Themen mit für die Festivalzeit nach Hause zurückkehrenden Migranten und mit Politikern. Welcher *chief* – als Patron des Festivals – dabei höherrangige Politiker zum *durbar* präsentieren kann wird von der Bevölkerung dabei als Indikator für Einfluss und Legitimation gesehen (zu dieser Thematik vgl. Lentz 2001: 47-72).

rammheft für NAFAC 2006 wird die Gründung des Festivals nach der Unabhängigkeit mit der Notwendigkeit "for a festival which was national in character to bring people of diverse socio-cultural backgrounds together to celebrate Ghanaian Cultural heritage in unison" beschrieben (NAFAC 2006: 18). NAFAC geht anders als traditionelle Kulturfestivals nicht einmal scheinbar auf vorkoloniale Traditionen zurück, sondern wurde von staatlichen Kulturinstitutionen initiiert, um die nationale Einheit zu fördern und um eine Touristenattraktion zu schaffen, die die Wirtschaft des Landes befördern würde. Das ist auch heute noch ein wichtiger Aspekt des Festivals, dem bei der Planung große Prominenz zugestanden wird. Das NAFAC-Motto 2006 "Culture – a vehicle for wealth creation" formuliert die Hoffnung, dass kulturelle Produkte (seien das Tanz oder Korbflechtarbeiten und Xylophone) im Tourismus einen Markt finden und durch professionelle Vermarktung die wirtschaftliche Situation des Landes und einzelner "Kulturproduzenten" verbessern können.

Das erste NAFAC fand 1971 als Teil der zweiten Ghanaischen Internationalen Handelsmesse statt (vgl. NAFAC 2006: 19). Das zweite mal feierte man NAFAC 1976 und traf die Entscheidung, aus der Veranstaltung ein nationales Festival zu machen, das alle zwei Jahre in einer anderen der zehn Regionen Ghanas abgehalten werden sollte (vgl. NAFAC 2006: 20). NAFAC war angelegt als die performative Umsetzung der Politik der "unity in diversity". Alle Regionen Ghanas sollten zusammenkommen und durch kulturelle Darbietungen ihrer Einzigartigkeit die nationale Einheit beschwören und nationale Kultur kreieren.

"Culture - A Vehicle for Wealth Creation" - NAFAC 2006 in Wa

Vom 17. bis 25.11.06 fand mit einem Jahr Verspätung NAFAC 2006 in Wa, der Hauptstadt der Upper West Region, statt. 2005 waren die Feierlichkeiten aufgrund finanzieller Probleme abgesagt worden. Insgesamt stellte die Regierung Ghanas durch die National Commission on Culture ca. eine Milliarde Cedi (das entspricht etwa 100.000 €) für die Ausrichtung des Festivals bereit. Als Festivalgelände diente der Sportplatz der Wa Secondary School außerhalb der Stadt. Das Gelände war offen und aufgrund der trocken-heißen Harmattan-Winde sehr staubig. Auf dem runden Platz in der Mitte fanden alle Aufführungen statt. Die Redner hielten ihre Reden mit einigen Ausnahmen am Rednerpult vor der Tribüne der Ehrengäste. Unter mit Stoff bespannten Gestellen standen die Stühle für die geladenen Gäste. Die Politiker und Ehrengäste saßen erhöht auf einer Tribüne auf gepolsterten Sesseln, rechts von ihnen die Heads of Departments der Regionalverwaltung und die Vertreter der Presse. Das Kamerateam von Ghana Television (GTV) hatte seine Station mittig auf dem Aufführungsplatz plaziert. Links von der erhöhten Tribüne saßen die District Chief Executives und die Mitglieder des National Planning Committee. Gegenüber der Politikertribüne waren die gastgebenden chiefs der Upper West Region und ihre Kollegen aus Upper East und der Central Region. Sie saßen ebenfalls unter einem Zeltdach; zusätzlich wurden sie von mit Stoff bespannten Schirmen, die zu ihren Regalia gehören, vor der Sonne geschützt. Unter dem Zeltdach auf der rechten kurzen Seite des Geländes saßen chiefs aus anderen Regionen und andere Gäste. Auf der offenen Seite gegenüber hielten sich die teilnehmenden Gruppen und andere Besucher des Festivals auf. Hier standen auch der Übertragungswagen von GTV und die Autos, mit denen die Politiker und Ehrengäste eskortiert worden sind.



3 Abgesandter der Regierung, Minister of Railways and Harbours Ameyaw Akumfi, beim Verlesen des Grußworts des Präsidenten, 18.11.06, Foto: NCC.



4 Chiefs aus der Upper West Region, 18.11.06, Foto C. Lentz.

Auf dem weiteren Schulgelände hatten die Organisatoren einen "Cultural Bazar" eingerichtet, wo Händler aus der Upper West Region und aus den anderen Regio-

nen des Landes ihre Waren ausstellten und verkauften. Die meisten Teilnehmer aus Upper West nahmen das erste Mal an einer solchen Veranstaltung teil und wurden von ihren jeweiligen district cultural officers ausgewählt und begleitet. Eine Ausnahme waren die Händler aus Wa-Stadt, die Snacks und Getränke anboten. Die angebotenen Produkte reichten von handgewebten und gefärbten Stoffen und Kleidung sowie Schmuck, Korbflechtarbeiten und Kunsthandwerk über Musikinstrumente und traditionelle Medizin bis hin zu Alltagsgegenständen und Essen.

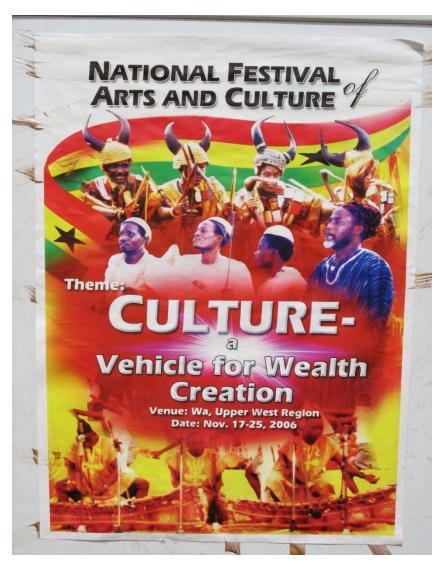
Die Abendveranstaltungen fanden im Stadtzentrum von Wa statt. Das Abendprogramm bot einen Xylophonwettbewerb, der den regionalen Schwerpunkt des NAFAC 2006 in Upper West stärken sollte, einen Theaterabend mit der Abibigromma National Theatre Company, dem Ghana Dance Ensemble und der Akan Concert Party, eine "Creative Contemporary Youth Music and Dance Competition", einen ghanaischen Mode- und Schönheitswettbewerb, einen ghanaischen Film und als Abschluss die "Traditional Music Night". Es gab eine Reihe von thematischen Programmpunkten, die sich mit der Bedeutung von Kultur und Traditionen für die Entwicklung des Landes auseinandersetzten wie etwa das Colloquium on Culture, Gender and Human Rights oder das Forum on Aids and Culture.

Das Herzstück des neuntägigen Festivals waren die "Joint Regional Day Celebrations", bei denen jeweils zwei der zehn Regionen Ghanas gemeinsam die Einzigartigkeit ihrer Kultur feierten. Die Regionalminister bzw. stellvertretende Abgesandte der regionalen Verwaltung der jeweiligen Regionen hielten Reden, in denen nicht nur der kulturelle Reichtum gepriesen wurde, sondern auch Werbung für Investitionen in ihrer Region gemacht wurde. Abgesandte der *chiefs* der Regionen und Kulturgruppen wurden eingeladen "to show what we have and cherish in [our] Region", wie es der Regionalminister der Northern Region, Alhaji Mustapha Idris Ali, in seiner Rede am 20.11.06 ausdrückte. Die Joint Regional Days bildeten den Rahmen für den Wettbewerb der Regionen und die Performanz von "TZ power".

Die einwöchige Veranstaltung lockte Besucher aus ganz Ghana an, wobei die Besucher aus anderen Landesteilen in erster Linie teilnehmende Gruppen und Aussteller, Kulturoffizielle und einige geladene *chiefs* mit Delegationen waren. Die Besucher aus Upper West kamen zu großen Teilen aus Wa und der direkten Umgebung. Besonders die Abendveranstaltungen im Stadtzentrum von Wa zogen junge Besucher an, die das Programm als willkommene Abwechslung sahen. Die Aussteller des Kulturbasars hingegen klagten mir gegenüber darüber, dass nur sehr wenige Besucher ihre Stände besichtigten und ihr Umsatz gering gewesen sei.

"Unity in diversity"

Die National Commission on Culture hat ein Logo, ein Motto und ein Plakat entworfen, mit dem man NAFAC 2006 bewerben will. Das NAFAC-Plakat gibt einen Eindruck davon, wie solche Veranstaltungen helfen sollen, Nationalgefühl und nationalen Zusammenhalt durch einen Kanon nationaler Kultur zu schaffen und zu stärken.



5 Plakat NAFAC 2006 von der National Commission on Culture, Foto: K. N'Guessan.

Die ghanaische Flagge legt sich wie ein Band um die verschiedenen Elemente auf dem Bild und vereint sie. Auch die vorherrschenden Farben rot, gelb und grün entsprechen den ghanaischen Nationalfarben. Der regionale Charakter NAFACs wird durch die xylophonspielenden Männer im unteren Bilddrittel hervorgehoben, weil das Xylophon im Kanon ghanaischer Kultur als ein typisches Instrument des Nordens gilt, wohingegen die Kulturen Südghanas durch Trommeln repräsentiert werden. Die xylophonspielenden Männer repräsentieren gleichzeitig bestimmte Bevölkerungsgruppen Nordwestghanas: die heute hauptsächlich katholischen

Dagaba, Dagara und Lobi⁹. Oberhalb des Mottos sieht man Männer, die nach Art der Muslime in Nordghana gekleidet sind; sie repräsentieren den muslimischen Teil der Bevölkerung Nordwestghanas, wohingegen die Männer im oberen Bilddrittel sich durch die Kleidung und die Kopfbedeckung als Sisala-Jäger darstellen.

Ghanaische Kultur entsteht also nicht durch Gleichmachung oder Verleugnung von kultureller Differenz, sondern durch die Betonung der Einzigartigkeit der verschiedenen Kulturen (im Plakat stehen die drei dominanten ethnischen Gruppen: Dagara, Wala, Sisala sinnbildlich für die kulturelle Vielfalt Upper Wests), die von der ghanaischen Nation (versinnbildlicht durch die Flagge) zusammengehalten werden. Das NAFAC-Plakat, entworfen von der National Commission on Culture, zeigt die offizielle Perspektive auf NAFAC. Im Folgenden werde ich skizzieren, wie die offizielle Perspektive durch diskursive und performative Prozesse während der Vorbereitung und Durchführung von NAFAC durch die lokalen Organisatoren, die teilnehmenden Gruppen und durch die Rezipienten verhandelt und konterkariert wird.

Askew schlägt vor, nicht von "imagined communties" oder "imagined nations" zu sprechen, sondern von "national imaginaries" (Askew 2002: 273). Dadurch wird es möglich, die Idee der vorgestellten Nation als etwas mittlerweile Abgeschlossenes zugunsten multipler, sich überlagernder Vorstellungen von Nation, nationaler Kultur und Zugehörigkeit aufzugeben. Bestimmte Bilder werden etwa durch staatliche Medien und die Diskurse der Kulturbeamten, die mit staatlichem Auftrag bestimmte Elemente von Kultur fördern und andere als nicht förderungswert vernachlässigen, dominiert. Diese aber sind so offen, dass es möglich ist zu ganz unterschiedlichen Deutungen zu kommen. Das Stigma der Primitivität etwa lässt sich, wie ich an einer NAFAC Aufführung zeigen werde, als Garant für Authentizität umdeuten.

Die Performanz von "TZ power" - Der Wettbewerb der Regionen

Der Norden Ghanas und insbesondere Upper West als jüngste, erst 1983 gegründete Region fühlt sich von der Regierung in Accra regelmäßig übergangen und nicht ausreichend repräsentiert.¹⁰ Gerade unter den Beamten, die oft nicht freiwillig in Upper West eingesetzt wer-

⁹ Zur Problematik solcher Bezeichnungen und der Politisierung von Ethnizität vgl. Lentz 1998.

¹⁰ Upper West hat die größte Migrationsrate innerhalb Ghanas, es gibt kaum Industrie und deshalb wenig Arbeit. Laut Ambrose Dery, bis 2007 Regional Minister of Upper West, leben und arbeiten 50% der Bevölkerung Upper Wests nicht in Upper West (Gespräch vom 25.09.06). Die Infrastruktur Upper Wests ist im Vergleich zu anderen Landesteilen schlecht, auch werden in Upper West weniger Kinder eingeschult und weniger Kinder als in allen anderen Landesteilen erreichen höhere Bildungsstufen. Mir geht es hier vor allem um die gefühlte Benachteiligung und die weit verbreitete öffentliche Wahrnehmung der Diskriminierung vieler Nordghanaer durch Südghanaer. Zu den historischen Gründen für diese Unterschiede sowie der Herausbildung eines Regionalismus vgl. Ladouceur (1979) und Saaka (2001).

den, ist ein Gefühl systematischer Benachteiligung weit verbreitet. Dass Wa die letzte Station des ersten Zyklus der NAFAC-Gastgeber war, und auch erst, nachdem sich lokale Politiker dafür eingesetzt hatten, NAFAC in Wa trotz der schlechten Infrastruktur finanzierbar zu machen (Soyiri 27.11.06), wurde unter den Mitgliedern des National Planning Committee nicht nur wahrgenommen, sondern auch ausführlich diskutiert.

Letzte Woche war Prof. Hagan, der Vorsitzende der NCC, in Wa und hat die Befürchtungen vieler hier bestätigt, dass NAFAC in Upper West auf Sparflamme gekocht werden soll, als er das Budget der einzelnen Subcommittees agressiv beschnitt. "They want NAFAC Upper West to be just a brash-over, so that we keep quiet, that we don't say we're neglected!" ist einer der wütenden Kommentare, die ich auf den Fluren des CNC in den kommenden Tagen aufschnappe. Man vermutet, dass das Geld schon für die Jubiläumsausgabe von NAFAC 2007 in Kumasi reserviert wird, "because they think Ashanti culture is more important, it has always been like that." Heute treffen sich die Vorsitzenden der einzelnen Subcommittees und diskutieren, wie sie mit der veränderten finanziellen Situation umgehen sollen. Chris Alalbila¹¹, Redakteur bei der Ghana Broadcasting Corporation drückt seine Befürchtungen aus, wegen der schlechten Infrastruktur keine Live-Übertragungen der Joint Regional Day Celebrations, auf denen die Kultur je zweier Regionen präsentiert werden soll, machen zu können, weil es zu teuer sei, die Bänder jeden Tag nach Accra zu fliegen: "But what I'm saying is - even if it takes us two days to get the story to Accra they should still air it. And the next day they air what comes on two days before. We don't want any discrimination as we had in Sekondi [Austragungsort von NAFAC 2002] where they put the Regional Performances of Ashanti and Accra on air and Upper West and Upper East they did not cover it. I know my people here [Zweigstelle der GBC in Wa], they tend to discriminate us...". Dagbee: "As for that one, don't worry, we have taken care of it. If you want to shoot me, it is likely you will also hit him [zeigt auf den neben ihm sitzenden Deputy Regional Minister Benson]. We have combined Upper East with Western Region and Upper West with Ashanti - so if they want to skip us, they have to skip Ashanti too!" (Bearbeiteter Text aus meinem Feldtagebuch vom 18.10.06).

Die beschriebene Situation aus den NAFAC-Planungssitzungen im Centre for National Culture zeigt, wie die lokalen Organisatoren die Vorgaben der Kulturkommission kreativ umdeuteten und NAFAC, ganz wie es das Motto vorsah, als Vehikel nutzten, der einseitigen Repräsentation ghanaischer Kultur durch den Süden eine spezifische "TZ power" entgegenzusetzen.¹² Einen zentralen Raum nahm

¹¹ Chris Alalbila ist Kassena, aus Upper East, lebt und arbeitet aber seit langer Zeit in Upper West und ist mit einer Frau aus Upper West verheiratet.

¹² In vielen Sprachen Nordghanas ist der Begriff für "Ashanti" synonym mit dem Begriff für "Süden" (vgl. Saaka 2001: 140f). Die größten zentralisierten Staaten des heutigen

dabei die vorhergesehene Live-Übertragung durch das staatliche Fernsehen ein. Die mediale Inszenierung der Joint Regional Days, in denen je zwei Regionen sich vorstellen und ihre Kultur repräsentieren sollen, wurde so zum Gradmesser für die Rolle der gesamten Region und ihrer Bewohner innerhalb der Nation. Die NAFAC Organisatoren aus Upper West hatten bereits in der Planung von NAFAC strategisch ausgetüftelt, die drei nördlichen Regionen (Upper West, Upper East, Northern) mit den drei Regionen mit der am weitesten entwickelten kulturpolitischen Infrastruktur (Ashanti, Greater Accra, Western)¹³ zu kombinieren, um zu verhindern, dass wie in Sekondi-Takoradi, die nördlichen Regionen von der Lifeübertragung ausgeschlossen werden.

Durch das Format der Joint Regional Days sollen die Gemeinsamkeiten und die immanente Einheit in der Unterschiedlichkeit "ghanaischer Kultur" betont werden. Neben dem "display of culture" (Rede Ambrose Dery, 24.11.06) nahmen Reden der Regional Minister und Abgesandter des jeweiligen Regional House of Chiefs einen großen Teil des Programms ein. Diese Reden priesen die kulturelle Einzigartigkeit der jeweiligen Region, stellten ihre Touristenattraktionen vor und warben um Investoren. Die Reden, die der Amtierende Präsident des Regional House of Chiefs der Upper West Region, der Regionalminister der Upper West Region und ihre Kollegen aus der Ashanti Region während des gemeinsamen Joint Regional Day am 24.11.06 hielten, nannten als Grund für den gemeinsamen Tag dann aber einen anderen, als den, den Dagbee in der Konferenz angeführt hatte:

Nordghana (Gonja, Dagomba und Wala) zahlten dem Königreich Ashanti Tribute in Form von Sklaven; dabei handelte es sich zumeist um Männer und Frauen der akephal organisierten Nachbarn (vgl. Ladouceur 1979: 33). In der Folge wurden die Ashanti als Agressoren und Unterdrücker stereotypisiert (vgl. Saaka 2001: 140). Die Politik der Briten im Umgang mit den Northern Territories isolierte den Norden vom Süden Ghanas (vgl. Ladouceur 1979: 58). Auch nach der Unabhängigkeit gelang es Nkrumah nicht, den marginalisierten Norden an der neuen Nation zu beteiligen. Das führte 1954 zur Gründung der Northern Peoples Party, die die Regierung Nkrumah 1957 mit der Ankündigung des Avoidance of Discrimination Bill, der vorsah regional oder "tribalistisch" ausgerichtete Parteien zu verbieten, dazu zwang, mit anderen Oppositionsparteien wie dem National Liberation Movement (Ashanti-Partei) und dem Togoland Congress (Ewe-Partei) zur "United Party" zu verschmelzen (vgl. Ladouceur 1979: 164; Lentz 1998: 421). Der Geist des Regionalismus lebte in Vereinigungen wie der Northern Youth Association (1960er/70er Jahre), der Northern Students Union, der Northern Study Group und regionalen Migrantenverbänden wie der North-West-Union, die eine eigene Region forderte (vgl. Lentz 1998: 575), fort. Zu dieser Thematik vgl. Ladouceur 1979: 218ff.; Bening und Kelly 2007: 186; Lentz 1998: 423, 576ff.

13 Greater Accra hat schon durch den Sitz der National Commission on Culture, das National Theatre, das Ghana Dance Ensemble, das National Symphony Orchestra und ähnliche Institutionen in Accra einen Standortvorteil. Außerdem ist Accra ein Ort, den alle Touristen besuchen. Auch die Western Region mit den Forts in Cape Coast und Elmina zieht Touristen, insbesondere aus der US-amerikanischen Diaspora, an. Die Ashanti Region beherbergt mit dem Cultural Centre in Kumasi das älteste und größte Kulturzentrum des Landes, nach dessen Vorbild alle anderen Centre for national Culture errichtet wurden

nicht die Dominanz Ashantis sollte gebrochen werden, sondern die Professionalität und Erfahrung der Ashanti Region sollte den Upper Westeners als Vorbild dienen für die Entwicklung ihrer kulturellen Infrastruktur und ihrer kulturellen Produkte (Rede Dorimon Naa). In den Diskussionen um die Fernsehübertragung zeigt sich ein anderer Aspekt des Formats: der des Wettbewerbs. 14 Indem man die Performances von Upper West und Ashanti zusammenlegte, löste man nicht nur das Problem der Fernsehübertragung, sondern schuf auch einen Raum für den Wettbewerb der beiden Regionen, von denen der einen eine hegemoniale Position im Bereich staatlicher Kulturarbeit zugeschrieben wurde während die andere sich als "Underdog" inszenierte. Der offizielle Diskurs von "unity in diversity" und der Idee, einen kulturellen Regenbogen ghanaischer Traditionen zu feiern, wurde so konterkariert durch die Bemühungen um Anerkennung und Gleichberechtigung, die die drei nördlichen Regionen konspirativ zusammenschweißte.

Die Kommentare über die Bedeutung von NAFAC für die Region und die Betonung von "TZ power" sind indes nicht misszuverstehen als separatistische Tendenzen, sondern vielmehr als Forderungen nach gleichberechtigter Beteiligung an der Nation.¹⁵ NAFAC wird schon in der Vorbereitungsphase von den verantwortlichen Organisatoren in Upper West als Gelegenheit wahrgenommen, die eigene Kultur stärker in den Fokus der öffentlichen Wahrnehmung zu rücken und ganz konkrete wirtschaftliche Vorteile für die Region zu erarbeiten. Peter Kuusori nannte NAFAC bei einer Werbeveranstaltung ein "income-generating venture". Die Präsenz des staatlichen Fernsehens wurde von den Organisatoren dabei als wichtiges Mittel im Kampf um Repräsentation gesehen. Wie bereits angedeutet waren nur wenige Ghanaer aus den anderen Regionen, die nicht zu den Delegationen der geladenen Gäste gehörten, extra für das Festival angereist. Die Fernsehübertragungen von GTV spielten deshalb eine große Rolle. Im folgenden Abschnitt werde ich zeigen, wie eine der Kulturgruppen die Kamera gezielt in ihre Aufführungen einbezog.

Die Performanz von Authentizität

Joint Regional Day Celebration Volta Region und Eastern Region. Die Upper West Region, die als gastgebende Region an allen Joint Regional Days mit einer Aufführung teilnahm, schickte eine Gruppe aus dem Sisala East Distrikt. Es handelt sich um eine Bayela-Gruppe von traditionellen Jägern. Der Moderator kündigt dem Publikum die Performance als ein "echtes Ritual" an, das sonst speziellen Anlässen vorbehalten sei. Männer in Kleidung, die sie als Jäger kennzeichnet, mit Schutzamulet-

¹⁴ Tanzwettbewerbe sind ein fester Bestandteil lokaler Kulturfestivals wie Kobine und Kakube. Lentz weist darauf hin, dass solche Wettbewerbe in Lawra schon zu Kolonialzeiten von den District Comissioners angeregt wurden (1998: 622).

¹⁵ Lentz zeigt am Beispiel von Herkunftsnarrativen der Dagara in Nordwestghana (1994) oder auch am Beispiel von Kobine in Lawra, wie "ethnische Identitäten" und regionaler Zusammenhalt als politische Ressourcen aktiviert werden, um "a larger share of the national cake" (Lentz 2006: 902) zu fordern.

ten an den *smocks*¹⁶ laufen auf die Politikertribüne zu. Einer von ihnen trägt einen Hund. Dem Hund wird vor laufender GTV-Kamera, die die Männer gezielt in ihre Performance einbeziehen, die Kehle durchgeschnitten und einige der Männer beißen Stücke rohen Fleisches aus seinem Hals und essen es. "They are chopping it!"¹⁷ ist der begeistert-entsetzte Kommentar der Dame neben mir aus der Volta Region. Der Moderator bezeichnet die Performance als "natural". Im Publikum werden Proteste laut. "It is spiritual... not natural!". "This is pure culture!". Einige reagieren auch ablehnend, nennen die Aufführung "primitive" und "barbaric" und "not suitable for this occasion". Andere loben die "Echtheit" und "Unverfälschtheit" der Performance, sie repräsentiere die Tapferkeit der Vorfahren der Upper Westeners (Bearbeiteter Eintrag aus meinem Feldtagebuch vom 23.11.06).



6 Bayela-Gruppe aus dem Sisala East Distrikt, 23.11.06, Foto: K. N'Guessan.

Die Bayela-Gruppe aus Sisala East stach aus den Darstellungen heraus, weil ihre Darbietung sich nicht auf "drumming and dancing" beschränkte und entritualisierte, profanisierte Kultur zeigte, sondern auf einem schmalen Grat zwischen Ri-

¹⁶ Der *smock* ist das traditionelle Oberbekleidungsstück für Männer in Nordghana. Er wird aus Streifen von handgewebtem Stoff zusammengenäht. Je reichhaltiger die Stickereiverzierung ist und je ausladender der *smock*, desto wohlhabender und respektierter sein Träger.

^{17 &}quot;To chop" ist ghanaisches Englisch für "essen".

tual und "showcasing culture" (A. Bondong, 18.11.06) balancierte. Die Performance unterschied sich dadurch wesentlich von den Aufführungen der anderen Regionen; insbesondere der auch hinsichtlich staatlicher Kulturinfrastruktur weiter entwickelten Regionen im Süden wie Ashanti, Central oder Greater Accra, die alle stark ästhetisierte *dance dramas* präsentierten, in denen traditionelle Tänze, wenn überhaupt, nur noch als Zitat auftauchten. Das Essen von Hundefleisch ist häufig Gegenstand der Scherze in den Scherzbeziehungen, wie es sie in Nordwestghana zwischen Dagara und Frafra und Sisala und Kassena gibt, und die stets die "Primitivität" der jeweils anderen aufs Korn nehmen.

Was an der Bayela Performance allerdings das entscheidende Kriterium für Kritik war, war die Frage, welche Aspekte von Kultur dem Format eines nationalen Kulturfestivals angemessen sind und welche nicht. In einer Sitzung des National Planning Committee hatte Mark Dagbee explizit gefordert, auch *cultural performances* zu präsentieren, die nicht nur Tanz, sondern auch "jujumen" – so bezeichnete er traditionelle Heiler – zeigen sollten:

"Demonstration of indigenous power! In Sekondi they sent somebody who boiled stones and served us with yam. If we don't do it, then Volta region will surely come and do it. As for them, they are not ashamed" (Dagbee, 09.10.06).

Auch in seinen Anweisungen an die district cultural officers betonte Dagbee, dass er sich für NAFAC mehr erwarte als bloßes "drumming and dancing": "We are far beyond of what you people see as cultural display, where you just go to some village and ask some people to dance...". Die Performance der Sisala-Jäger ist ein gutes Beispiel dafür wie sich die Gruppen aus Upper West als besonders "authentisch" und ihre Kultur als "unverfälscht" und "echt" (Kommentare aus den Reihen der Pressedelegation, wo ich während der Sisala-Aufführung sitze) inszenieren. Die Authentizität einer Aufführung steht dabei nicht im Widerspruch zu ihrer Inszeniertheit im Rahmen des Kulturfestivals. Im Gegenteil: die Authentizität der Aufführung wird erst durch ihre Inszenierung kreiert (vgl. Köpping und Schnepel 2000: 295f.). Authentizität ist nicht das Wort, das in den Kommentaren verwendet wird. 19 Ich umschreibe mit Authentizität hier Konzeptionen von Kultur, die Kultur als etwas, das auf "immemorial time" zurückdatiert werden kann, sehen. Authen-

¹⁸ Dance dramas sind kurze Tanztheater-Stücke, die einfache Geschichten, häufig zu sozialen Brennpunkthemen wie Teenager-Schwangerschaften oder HIV/Aids erzählen, und Schrittfolgen aus traditionellen Tänzen in die Geschichte einbauen: zum Beispiel wenn ein traditioneller Heiler in der Geschichte auftritt, wird er Schritte aus Heiltänzen in seine Choreographie einbauen.

¹⁹ Ich verwende Authentizität hier als Sammelbegriff für Originalität, Unverfälschtheit und Echtheit und nicht als wissenschaftliches Konzept. "Authentizität" ist als wissenschaftliches Konzept nicht unproblematisch, weil es suggeriert, lokale Phänomene als "unauthentisch" oder "erfunden" entlarven zu können. Für mich ist Authentizität nicht das Kriterium, bestimmte Dinge als "echt" oder "falsch" zu markieren, sondern ist Teil lokaler Diskurse über Nationalkultur, ist eine Frage der Macht. Bruner und Kirshenblatt-Gimblett formulieren die Problematik des Authentizitätskonzept als "less [a question] of authenticity [but] more one of authentication: who has the power to represent whom and to determine which representation is authentic?" (1992: 304).

tizität meint hier Unverfälschtheit und Echtheit, im Einklang mit einer imaginären Vergangenheit und im Einklang mit der Identität einer Gruppe (vgl. Taylor 1997: 20). Die "Verwässerung" ghanaischer Kultur durch äußere Einflüsse ist eines der großen Themen staatlicher Kulturdiskurse. In jedem Interview, in jedem Gespräch wurde ich darauf hingewiesen, dass dies der Grund für die Notwendigkeit staatlicher Kulturbewahrungsprogramme sei:

"Our culture is being disseminated, it has been diluted. Because of outside influence... we are dependant of the developed countries... and because of that ... our people, especially the young ones they are forgetting our customs and traditions so we are trying to preserve those particular ones..." (Naa L. M. Tungbani).

Die Bewahrung der Kultur wird von den *cultural officers* mit der Bewahrung der Identität einer Gruppe verknüpft: "[The] richness of our people lies in our culture and tradition. Therefore we tempt to loose our identity if we do not [value] our culture" warnte Ambrose Dery, Regional Minister der Upper West Region, in seiner Rede auf dem Kobine-Festival in Lawra. Mark Dagbee äußerte ähnliche Befürchtungen: "It will cost us as a nation, because people are drifting and unconsciously before they realize they can't return". Das Feindbild, das Tungbani, Dery und Dagbee in diesen Aussagen konstruieren, ist ein explizit "Fremdes": die neuen kulturellen Vorbilder der Jugend in Europa oder den USA seien Schuld an der Verwässerung der Kultur. Gleichzeitig wird das Einfallstor für diese fremden, schädlichen Einflüsse in den großen Städten und in der Jugendkultur verortet. Die Rede des Präsidenten des Western Region House of Chiefs, vorgetragen von einem Stellvertreter, formuliert einen Appell an staatliche Kulturinstitutionen und traditionelle Kulturhüter, gemeinsam die Jugend von der eigenen Kultur zu überzeugen:

"Our youth [...] are greatly being influenced by foreign culture. They have acquired insatiable taste for foreign music, food and clothes. It behoves on we the custodians of culture to strive to redirect such negative trend by sensitizing our youth on the importance of sticking to our rich cultural heritage. It is our duty to join hands with the Centres for National Culture and all cultural stakeholders to repackage our culture to attract the youth" (Repräsentant des Regional House of Chiefs der Western Region).

Durch die Verortung authentischer Kultur im Dorf, möglichst unberührt von fremdkulturellen Vorwürfen, wird die Sisala-Performance vom Stigma des Primitiven und Barbarischen befreit und statt dessen als besonders authentisch geadelt. Im Authentizitätsanspruch verbirgt sich also weniger ein ästhetisches Kriterium als vielmehr ein politisches, im Sinne einer Politik der Anerkennung der Differenz, und, damit einhergehend, der Identität einer Gruppe (vgl. Taylor 1997: 28). Politik und Kultur sind in Forderungen nach Anerkennung eng miteinander verwoben. Kulturfestivals in Ghana sind aufgrund ihrer engen Verknüpfung von Kultur und Politik, lokaler und nationaler Autorität nicht selten der Austragungsort solcher Forderungen.

"The festivals are not only political arenas; they are also sites for the production and negotiation of local cultural identities: Indeed, these two aspects are closely interwoven. The official publicized face of the festival is cultural, not political. But the production of

the self-conscious locality that makes its voice heard in the national political arena is mediated by the production of a common culture" (Lentz 2001: 64).

Die Performance der Sisala-Jäger wurde aber auch kontrovers diskutiert, weil sie sich nicht uneingeschränkt in die bewahrenswerten "good cultural practices" (Mark Dagbee) einordnen ließ. Fast alle *cultural officers* betonten mir gegenüber die Notwendigkeit, Kultur zu formen, "modify" (Balloh, DCO Tumu), "shape" (Na-Ile, DCO Wa-Municipal) oder "fine-tune" (Tungbani, Deputy Director of Culture), um Kultur wirtschaftlich nutzbar zu machen, so dass ihre Produkte "vehicles for wealth creation" werden könnten. Die Forderung nach Authentizität wies etwa Suuribataribim Soyiri mit der Begründung zurück, Kultur sei eben dynamisch und wäre immer schon den jeweiligen Bedürfnissen der Menschen angepasst worden: "So it is just no sense to say you have the original one…then we never go to the moon". Auch A. S. K. Balloh, der *district cultural officer*, der die Sisala-Gruppe als Repräsentanten seines Distrikts zu NAFAC gebracht hatte, sagte in einem späteren Interview, für zukünftige Veranstaltungen müsse er die Performance der Gruppe modifizieren:

"Maybe for future I will see how I can stop them from eating raw animals…because many people were saying it is too barbaric…so I can see how I can modify it…" (District Cultural Officer A. S. K. Balloh, 10.12.06).

Auf eine gewisse Weise konterkariert die Sisala Performance den offiziellen Ansatz der staatlichen Kulturinstitutionen, nachdem im Rahmen NAFACs zwar die Kultur der Nation präsentiert werden soll, aber was Teil der Kultur ist relativ starren Auswahlmechanismen unterworfen ist. Die Auswahlkriterien werden zum Teil durch das Format selbst bedingt (die Choreographierung für eine "Bühne" schließt bestimmte Elemente von Kultur aus), zum Teil von den dominanten Kulturdiskursen vorgegeben.

Das Label authentisch legitimiert die Darstellung von Kultur als weit in die Geschichte zurückgehend und im Einklang mit einer (imaginierten) Vergangenheit stehend, wie das etwa Gellners Frage nach dem echten oder erfundenen "Nabel" einer Nation zeigt (vgl. Gellner 1999: 159ff). Dieser Strategie bedient sich auch der Nationalismus, wenn etwa bestimmte Tänze als Spiegel des Nationalgeists konstruiert werden, um den Anspruch der Nation als identitätsstiftendes Kollektiv zu legitimieren. Die Performance der Sisala-Jäger und der Authentizitätsdiskurs der *cultural officer* und NAFAC-Gäste bieten in diesem Sinne zwei Lesarten an: als Argument in Konflikten um die Macht der Repräsentationen "ghanaischer Kultur" und die Rolle des Nordens für die Nation, sowie durch die Aufnahme in das NA-FAC-Programm als Teil des Kanons "ghanaischer Kultur" und als verkörperter Nationalgeist. Die Sisala-Performance wirkt also je nach Perspektive des Rezipienten auf die dominanten Repräsentationen der Nation stabilisierend oder unterlaufend.

Elin Diamonds Definition von Performance als gleichzeitig "a doing" und "a thing done" (1996: 1) hilft, diese inhärenten Widersprüche einzuordnen. Performance birgt die Möglichkeit der Subversion wie auch der Bestätigung und Wiederholung dominanter Diskurse. Dadurch ist es möglich, die Ambivalenz und Relationalität in den Blick zu nehmen, die für Performanz von Nationalkultur cha-

rakteristisch sind. Nicht eine einzige und absolute "imagined nation" existiert, sondern viele, sich überlagernde "national imagineries" (Askew 2002: 273), die einander widersprechen können und die bei Gelegenheiten wie NAFAC performativ ausgehandelt werden. Die Ambivalenz und die Unbestimmtheit von NAFAC als *cultural performance* drückt sich in den unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten aus, durch die NAFAC gleichzeitig als Einheit stiftendes Nationalfestival und als Forum für die Performanz regionaler Selbstsicherheit dienen kann. Gerade das macht Singer und Turner zufolgen die Wirksamkeit von *cultural performances* aus. NAFAC ist eine "hall of mirrors" (Turner 1992: 24), die dafür sorgt, dass ihre Bedeutung sich erst im Zusammenspiel von Script, Akteuren und Zuschauern in einem bestimmten Moment sozialer Gruppenprozesse (vgl. Turner 1992: 24) erschließt.

Die Betonung von "TZ power" ist dabei nur eine populäre Deutungsmöglichkeit. Nicht nur die Nordghanaer selbst greifen auf diesen Diskurs zurück; als konstituierendes Anderes war und ist die - tatsächliche oder vorgestellte - charakteristische Spezifität des Nordens und seiner Bewohner auch für Südghanaer von Bedeutung und wird politisch mobilisiert (vgl. Bening und Kelly 2007: 181). Autoren wie Ladouceur (1979), Nugent (1999), Lentz (1998; 2000) und Bening und Kelly (2007) beschreiben aus der Perspektive von Parteipolitik und Diskursen über Zugehörigkeit und Loyalitäten die Bedeutung des Gegensatzes Norden vs. Süden als eine Möglichkeit der Selbstzuschreibung. Ethnische, regionale, religiöse und kulturelle Kategorien der Selbstzuschreibung sind relational verhandelbar (vgl. Lentz 1998: 644ff.; Lentz und Budniok 2007: 28). Durch die Betrachtung von NAFAC als cultural performance wird deutlich, wie diese multiplen Möglichkeiten der Positionierung performativ ausgehandelt werden. Die Polysemie von cultural performances, so argumentiert Turner, "makes of these genres flexible and nuanced instruments capable of carrying and communicating many messages at once, even of subverting on one level what it appears to be 'saying' on another" (1992: 24). Wie die Arbeiten von Kaschl (2003), Goldstein (1998) oder Conquergood (1991) zeigen, sind es gerade marginalisierte Gruppen, die diese Ambivalenz und Offenheit von cultural performances als Foren nutzen, um Gegendiskurse und widersprüchliche Interpretationen der dominanten Repräsentationen auszutauschen und auszuhandeln (vgl. Fraser 1990: 67).

"The way he discriminates us we won't vote for him again!"

Der Präsident der Republik Ghana, John Agyekum Kufuor, erschien weder wie angekündigt zur Eröffnung noch zu irgendeinem anderen Programmpunkt und schickte auch seinen Vizeminister, Aliu Mahama (aus der Northern Region), nicht, sondern ließ sich vom Minister of Railways and Harbours, Ameyaw Akumfi, und vom Oppositionsführer des Parlaments, Alban Bagbin, einem Anwalt aus Nadowli, Upper West, vertreten. Viele Upper Westeners im Publikum und die Mitglieder des National Planning Committee empfanden dies als Affront und als Beweis für den ewig schwelenden Verdacht, dass der Präsident (und mit ihm der Süden Ghanas im Allgemeinen) sich nicht für Upper West interessiert. "The way he discriminates us, we won't vote for him again", kommentierte Evelyn Dibaar, die für eine

lokale Radiostation arbeitet, die Abwesenheit des Präsidenten, wobei sie zweierlei übersah: Erstens, dass Kufuor bereits die zweite Amtszeit regiert, also keine persönlichen Wahlverluste mehr fürchten muss, und zweitens, dass Kufuors NPP in Upper West kaum überhaupt je eine Stimme gewinnen konnte.²⁰ Gerade diese Tatsache ließ bei anderen Besuchern des Festivals den Verdacht aufkommen, Kufuor bestrafe mit seiner Abwesenheit die Upper Westeners für ihr Wahlverhalten.

Während der NAFAC-Vorbereitungen wurde unter den vielen ehrenamtlich engagierten Mitgliedern des National Planning Committee und der verschiedenen subcommittees oft gezielt an den Regionalstolz appelliert. NAFAC in Wa sei die Gelegenheit "to show those people in Accra" (Kommentar beim Conveners Meeting, 09.11.06) was die Region kulturell zu bieten habe. Die Werbung für NAFAC in Upper West bei Händlern und potentiellen Besuchern referiert immer wieder auf den Präsidenten, der kommen wird, und auf die nationale Bedeutung des Festivals, durch das die Wirtschaft Upper Wests profitieren wird. "We're bringing honour to the Region, we're bringing people, we're pushing the economy!" wirbt Prof. Hagan, der Vorsitzende der NCC, für die Unterstützung NAFACs (09.10.06) Um Wa für den Präsidentenbesuch aufzuhübschen, plante man die Errichtung eines Amphitheaters als Austragungsorts für NAFAC. Als dies an der Finanzierung scheiterte, hoffte man wenigstens, einigen der Veranstaltungsorte, etwa dem Wa Community Centre oder dem Adonis Cinema, einen frischen Anstrich geben zu können oder einige der Straßen auszubessern. Das NAFAC-Motto "Culture – a vehicle for wealth creation" ist wörtlich wirtschaftlich gemeint. Bei einem Treffen mit der foodsellers association in Wa am 02.11.06, wo man für aktive Teilnahme an NAFAC werben will, nennt Peter Kuusori NAFAC ein "income-generating venture". Die Enttäuschung über die Abwesenheit des Präsidenten ist groß. Auch die Regionalminister aus Südghana schickten alle nur Stellvertreter. Lediglich die Regionalminister der Northern Region, Upper East Region, Brong Ahafo Region und Volta Region erschienen zur Eröffnungsfeier bzw. zu ihrem jeweiligen Joint Regional Day. "It is a shame that some ministers of state failed to attend NAFAC under the pretext of pressure of work or very busy schedules" wird Hagan in der Ghanaian Times vom 29.11.06 zitiert und kritisiert dieses Verhalten als "[running] counter and contrary to the spirit and letter of nationalism which NAFAC seeks to inculcate in Ghanaians to enhance speedy growth, progress and development" (George P. Hagan, Ghanaian Times, 29.11.06).

Die Diskussionen um die Abwesenheit des Präsidenten und Politiker aus Südghana sind exemplarisch für viele weitere Bereiche neben den *cultural performances*, die "TZ power" inszenieren und die hier nicht ausgeführt werden konnten: Einladungspolitik und *dress code*, Sitzordnung und Protokoll des *durbars* und ande-

²⁰ Bei den nationalen Wahlen 2000 gewann die NPP (New Patriotic Party) keinen einzigen Sitz in Upper West. Bis auf den Sissala Distrikt gingen alle Sitze an Kufuors Kontrahenten Jerry Rawlings und seine NDC (National Democratic Congress). 2004 gewann Kufuor nur in Wa East (vgl. Bening/Kelly 2007: 203). Kufuors NPP ist in den Augen vieler Upper Westeners eine "Ashanti-Partei" (vgl. Budniok/Lentz 2007: 10). Die NDC hingegen steht im Ruf, diejenige Partei zu sein, die sich stärker für die Entwicklung der von anderen Regierungen vernachlässigten Regionen einsetzt, und nutzt dies auch gezielt als Wahlkampfstrategie (vgl. Nugent 1999: 297-303, 307f, Nugent 2001: 410ff).

rer Veranstaltungen und die Reden der Ehrengäste, Politiker und *chiefs* sind einige davon. Abschließend bleibt festzuhalten, dass trotz aller Kontroversen und den Versuchen, eine vermeintliche Aschanti-Dominanz zu durchbrechen, die Integrität der Nation wohl von keinem meiner Informanten und keinem der beteiligten Organisatoren ernsthaft angezweifelt wird. "Unity in diversity" ist, wie Lentz und Budniok anmerken, mehr als ein offizieller Slogan; es ist eine "widely shared conviction" (2007: 28). "A Ghanaian is a Ghanaian! We are all the same. We all identify as Ghanaians first of all before we count the differences" ist der Schlusssatz eines Gesprächs mit Nuhu Mahama, Regional Director der Wa-Zweigstelle der Ghana Private Roads and Transports Union, das geprägt war von Aussagen über die Arroganz und Dominanz des Süden Ghanas. Er vermutete, dass die Regierung in Wirklichkeit schon das Geld für die "Golden Jubilee"-Ausgabe NAFACs 2007 in Kumasi sparen und Wa mit einer Miniversion des Festivals abspeisen würde. Objekt der Kontroversen ist offensichtlich nicht die Nation selbst oder deren Grenzen, sondern die Frage, wie "unity in diversity" aussehen soll.

Literatur

Anonym (2006): "Ministers slammed for no show". *Ghanaian Times*, 29.11.06. Online:

http://www.soulhouronline.com/Soulhour/newsdetails.asp?id=2691&cat_id=1 (03.06.08).

Anonym (2007): "Boafo is Substantive Minister for Chieftaincy and Culture Ministry". Online: http://www.ghanafacts.com/06022007st 0003.html (04.05.08).

Akosah-Sarpong, Kofi (2005): "Chieftaincy Affairs and Ghana's Development". Online:

http://www.ghanaweb.com/GhanaHomePage/features/artikel.php?ID=89442 (03.06.08).

Askew, Kelly (2002): *Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania.* Chicago: Univ. of Chicago Press.

Bauman, Richard (Hg.) (1992): Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-Centred Handbook. Oxford, Oxford University Press

Bening, Raymond und Bob Kelly (2007): "Ideology, Regionalism, Self-Interest and Tradition: An Investigation into Contemporary Politics in Northern Ghana". Africa, 77 (2): 180-206.

Boakye, Cytnthia (2007): "Chiefs are better off now than before – S. K. Boafo". The Statesman Online, 14.04.2007. Online:

http://www.thestatesmanonline.com/pages/news_detail.php?section=1&newsid =3118 (03.06.08).

Bruner, Edward und Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1992): "Tourism". In: Bauman, Richard (Hg.): Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-Centred Handbook. Oxford, Oxford University Press: 300-307

Conquergood, Dwight (1991): "Rethinking Ethnography: Towards a Critical

- Cultural Politics". Communication Monographs 58: 179-194.
- Crinson, Mark (2001): "Nation-building, Collecting and the Politics of Display. The National Museum, Ghana". *Journal of the History of Collection*, 13 (2): 231-250.
- Diamond, Elin (Hg.) (1996): *Performance and Cultural Politics*. London, New York, Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika und Jens Roselt (2001): "Attraktion des Augenblicks Aufführung, Performance, Performativ und Performativität". *Paragrana*, 10 (1): 237-253.
- Fraser, Nancy (1990): "Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy". *Social Text* 25/26: 56-80.
- Forster, Peter (1994): "Culture, Nationalism and the Invention of Tradition in Malawi". *The Journal of Modern African Studies* 32: (3): 477-497.
- Foster, Robert (1991): "Making National Cultures in the Global Ecumene". *Annual Review of Anthropology* 20: 235-260.
- Gellner, Ernest (1983): *Nations and Nationalism*. Ithaca, Cornell University Press. Goldstein, Daniel (1998): "Performing National Culture in a Bolivian Migrant Community". *Ethnology*, 37 (2): 117-132.
- Hess, Janet (2001): "Exhibiting Ghana: Display, Documentary, and "National" Art in the Nkrumah Era". *African Studies Review*, 44 (1): 59-77.
- Hobsbawm, Eric und Terence Ranger (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge
- Kaschl, Elke (2003): *Dance and Authenticity in Israel and Palestine. Performing the Nation.* Social, Economic and Political Studies of the Middle East and Asia, 89, Brill: Leiden und Boston.
- Köpping, Klaus-Peter und Burkhard Schnepel (2000): "Die Umkehrung des Blicks. Zur Akkomodierung von 'Inauthentischem' in festlichen Inszenierungen in Japan und Indien". In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Theatralität, 1, Francke: Tübingen.
- Ladouceur, Paul André (1979): *Chiefs and Politicians: The Politics of Regionalism in Northern Ghana*. Legon History Series, Longman: London und New York.
- Lentz, Carola (1994): "A Dagara Rebellion against Dagomba Rule? Contested Stories of Origin in North-Western Ghana". *The Journal of African History*, 35 (3): 457-492.
- Lentz, Carola (1998): Die Konstruktion von Ethnizität: eine politische Geschichte Nordwest Ghanas, 1870-1990. Köppe, Köln.
- Lentz, Carola (2001): "Local Culture in the National Arena: The Politics of Cultural Festivals in Ghana". *African Studies Review*, 44 (3): 47-72.
- Lentz, Carola (2006): "Decentralization, the State and Conflicts over Local Boundaries in Northern Ghana". *Development and Change* 37 (4): 901-919.
- Lentz, Carola und Jan Budniok (2007): *Ghana*@50 *Celebrating the Nation. An Eyewittness Account from Accra.* (Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 83) Online: http://www.ifeas.uni-mainz.de/workingpapers/AP83.pdf (03.06.08).
- Méndez, Carlos (2007): "Interview with Sampson Boafo. Minister of Chieftaincy and Culture". Online: http://www.winne.com/dninterview.php?intervid=2097 (03.06.08).
- National Commission on Culture (2006): National Festival of Arts and Culture. Cul-

- ture A Vehicle for Wealth Creation. GPC Assembly Press, Accra.
- Nugent, Paul (1999): "Living in the past: Urban, Rural and Ethnic Themes in the 1992 and 1996 Elections in Ghana". *The Journal of Modern African Studies* 37 (2): 287-319.
- Nugent, Paul (2001): "Winners, Losers and also Rans: Money, Moral Authority and Voting Patterns in the Ghana 2000 Election". *African Affairs* 100: 405-428.
- Saaka, Yakubu (Hg.) (2001): Regionalism and Public Policy in Northern Ghana. Lang, New York.
- Schramm, Katharina (2000): Dancing the Nation. Ghanaische Kulturpolitik im Spannungsfeld zwischen Nation und globaler Herausforderung. Spektrum, 74, LIT: Hamburg.
- Singer, Milton (1955): "The Cultural Pattern of Indian Civilization". *The Far Eastern Quarterly* 15 (1): 22-36.
- Singer, Milton (1991): Semiotics of Cities, Selves, and Cultures. Explorations in Semiotic Anthropology. Mouton de Gruyter: New York.
- Taylor, Charles und Amy Gutman (Hrsg.) (1997): Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung. Fischer, Frankfurt am Main.
- Turner, Victor (1992): *The Anthropology of Performance*. 2. Aufl. PAJ Publications: New York.