

Arbeitspapiere / Working Papers

Nr. 98

Konstanze N'Guessan

**Die Bürokratisierung von Kultur
Ein staatliches Kulturzentrum in Nordghana**

2009



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: Die vorliegende Magisterarbeit beschäftigt sich mit der Produktivität bürokratischer Routinen am Centre for National Culture in Wa, Nordwestghana. Staat, Nation und nationale Kultur sind keine fest umgrenzten Entitäten, sondern entstehen in einem andauernden Prozess der Aushandlung und Bedeutungszuschreibung und in der permanenten Reproduzierung ihrer Grenzen und Kategorien. Bürokratische Routinen und administrativen Prozesse werden als jene Praktiken betrachtet, die Kultur nationalisieren. Die Arbeit geht der Frage nach, wie sich die stete Reproduktion der räumlichen Verortung des Staats durch bürokratische Routinen auf die Grenzen von Kultur und die Kategorien, in denen Kultur gedacht wird, auswirkt. Das wichtigste Schlagwort ghanaischer Kulturpolitik ist „unity in diversity“. Einer Vielzahl „lokaler Kulturen“ soll ihr rechtmäßiger Platz im nationalen Potpourri eingeräumt werden, aber die gewünschte Vielfalt darf keine politische Sprengkraft entwickeln. Die zentrale Aufgabe staatlicher Kulturinstitutionen in Ghana ist daher, die „rohe Kultur“ (die im Dorf verortet wird), zu choreographieren. Die Verwaltungspraxis der Kulturbeamten unterstellt die Einheit lokaler Kulturgrenzen (wo auch immer man die ziehen würde) mit den politisch-administrativen Grenzen, nach denen die Kulturinstitutionen organisiert sind, und trägt auf diese Weise zur Naturalisierung staatlicher Kulturgrenzen bei.

Abstract: This thesis explores of the making of national culture through bureaucratic routines in the Centre for National Culture in Wa, north-western Ghana. State, nation and culture are not to be seen as fixed and discrete entities, but are being made in a process of negotiation, meaning-making and in the constant reproduction of their boundaries and categories. Bureaucratic routines and administrative processes are analyzed as practices objectifying and nationalizing culture. It is asked how the reproduction of the spatial location of the state through bureaucratic routines influences the boundaries and categories that create culture. “Unity in diversity” is the central theme around which cultural policy in Ghana is organized. A variety of “local cultures” is to be represented in the national canon, whereas political exploitation of this heterogeneity has to be avoided. State cultural officers play a central role in shaping and choreographing “rough culture” (that is located in the village) to become part of the national canon. The administrative practices of the cultural officers assume the correspondence of the boundaries of local cultures (wherever they may be drawn) and the politico-administrative boundaries of state cultural institutions. Thereby bureaucratic routines contribute to the naturalization of the cultural officers’ boundaries and categories.

Die Autorin:

Konstanze N’Guessan, M.A.
2003-2008 Studium der Ethnologie und Theaterwissenschaft in Mainz.

Email: nguessan.konstanze@yahoo.de

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	iii
Abbildungsverzeichnis	iv
Einleitung	1
1 „Who has to take the lead, who has to report?“	
Staatliche Kulturinstitutionen in Ghana als bürokratische Organisationen ...	12
1.1 Aufbau und Hierarchie staatlicher Kulturinstitutionen	13
1.2 Das Centre for National Culture in Wa	18
1.3 Die Angestellten des Centre for National Culture in Wa.....	24
1.4 Die Materialisierung der Hierarchie in den Korrespondenzakten	29
1.5 Die Festival-Komitee-Sitzungen und die Ritualisierung bürokratischer Handlungen	32
1.6 Zusammenfassung: Die Naturalisierung staatlicher Kulturgrenzen	38
2 „We are serving as a cultural library“	
Das Centre for National Culture als Kulturarchiv	40
2.1 Die Weitergabe traditionellen Wissens in der <i>smock</i> Werkstatt	44
2.2 Kulturbewahrung durch Videodokumentation.....	51
2.3 Die Verwaltung von Kultur durch Verschriftlichung und Projekte	58
2.4 Zusammenfassung: Die Produktion von Kultur durch Praktiken der Archivierung	67
3 „How to behave on stage“	
Der <i>cultural officer</i> als Kulturexperte	69
3.1 Der <i>district cultural officer</i> als Vermittler	70
3.2 Der <i>cultural officer</i> als Choreograph	80
3.3 Der <i>cultural officer</i> als Herr der Listen	87
3.4 Zusammenfassung: Der <i>cultural officer</i> als Kulturexperte und die Produktion von Traditionalität.....	94

Schluss: Bürokratisierung als produktives Phänomen	96
Personenüberblick	100
Tabelle Kulturministerien Ghana	101
Bibliographische Nachweise	102

Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen und Siglen

AC – Arts Council

A.O.B. – Any Other Business (Verschiedenes)

APRM – African Peer Review Mechanism

CNC – Centre for National Culture

CPP – Conventions People’s Party

CULTURE – The Cultural Policy of Ghana

DA – District Assembly

DCE – District Chief Executive

DCO – District Cultural Office/ District Cultural Officer

DICUFEST – District Cultural Festival

GBC – Ghana Broadcasting Corporation

GES – Ghana Education Service

GNCC – Ghana National Chamber of Commerce

GTV – Ghana Television

NAFAC – National Festival on Arts and Culture

NCC – National Commission on Culture

NCWD – National Council on Women and Development

NDC – National Democratic Congress

NEPAD – New Partnership for Africa’s Development

NPP – New Patriotic Party

PNDC – Provisional National Defence Council

RECUFEST – Regional Cultural Festival

SEDA – Swedish Export Development Agency

UNESCO – United Nations Educational Scientific and Cultural Organization

UWR – Upper West Region

VERFASSUNG – The 1992 Constitution of the Republic of Ghana

Abbildungsverzeichnis

Alle Bilder ohne gesonderten Nachweis sind von der Verfasserin.

- Abb. 1: Aufbau der staatlichen Kulturinstitutionen.
- Abb. 2: Der erste Stock des Verwaltungsgebäudes mit den Büros der Leitung und der Verwaltungsangestellten.
- Abb. 3: Mark Dagbee, Regional Director of Culture der Upper West Region bei einer Rede während NAFAC, Foto: NCC.
- Abb. 4: Naa L. M. Tungbani in repräsentativer Kleidung während der Eröffnungsveranstaltung von NAFAC am 18.11.06, Foto: C. Lentz.
- Abb. 5: Die Buchhalter Francis Kaaba (rechts) und Gilbert Guba in ihrem Büro mit Technical Officer Meredith Gandaa (stehend), 04.12.06.
- Abb. 6: Plakat der Webervereinigung Wa auf NAFAC, Foto: C. Lentz.
- Abb. 7: Ein Verkaufstand mit *smocks* eines Webers aus Wa auf dem NAFAC Kulturbasar, 20.11.06.
- Abb. 8: Skizze des *outdooring* des Ombo Naa auf dem Platz vor dem Palast.
- Abb. 9: Kameramänner während NAFAC, 22.11.06.
- Abb. 10: Der District Cultural Officer Lawra, Peter Kuusori, mit einer seiner Tanzgruppen auf dem Nandomer Kulturfestival Kakube, 26.11.06.
- Abb. 11: Bayela-Gruppe aus dem Sisala East Distrikt beim Joint Regional Day, 23.11.06.
- Abb. 12: District Cultural Officer Richard Na-Ile mit Listen und einer seiner Mitarbeiter mit Kamera während des Auftritts einer Tanzgruppe aus dem Wa Municipal District bei NAFAC, 21.11.06.

Einleitung

18. Oktober 2006, Konferenzraum des Centre for National Culture in Wa. Die Vorsitzenden der einzelnen Planungskomitees für das National Festival of Arts and Culture (NAFAC) trafen sich zu einer gemeinsamen Sitzung. Schließlich sollte schon in einem Monat der große *durbar of chiefs*¹ stattfinden, mit dem NAFAC 2006 in Wa eröffnet werden würde. Den Vorsitz der Sitzung hatte Mark Dagbee, Direktor des Centre for National Culture (CNC) der Upper West Region. Das Gespräch drehte sich um die Voraussetzungen, die die Kulturgruppen erfüllen müssten, die eingeladen werden, um die „Kultur Nordwestghanas“ in ihrer Einzigartigkeit zu repräsentieren. Naa L. M. Tungbani, stellvertretender Chef des CNC, schlug vor, man solle keine Tanzgruppen vor dem Präsidenten der Republik Ghana, den man für die Eröffnungsfeierlichkeiten erwartete, auftreten lassen „who will disgrace us by being barefooted“. „But this is how they do it. This is our culture!“, widersprach Dagbee. Als daraufhin die anwesenden Frauen zu klagen begannen, die Ashanti würden ihre Frauen schließlich auch nicht barfuß tanzen lassen, erwiderte Chris Alabila, Reporter der Ghana Broadcasting Corporation: „You should not let this feminist thing enter the culture! You are breaking the culture!“ (Bearbeiteter Ausschnitt aus meinem Feldtagebuch vom 18.10.06).

„This is our culture!“ ist das Argument, mit dem bestimmte Praktiken und Objekte in den administrativen Förderungs- und Bewahrungsapparat der staatlichen Kulturinstitutionen aufgenommen werden. „This is our culture!“ begründet, ob Frauen auf nationalen Kulturfestivals barfuß tanzen sollen, ob die Korbflechterarbeiten bestimmter Gruppen zu Kulturbasaren eingeladen werden, welcher Xylophonspieler aus welchem Dorf den Distrikt bei regionalen und nationalen Wettbewerben vertritt und ob Mädchen beschnitten werden dürfen oder nicht. Was dieses „our culture“ ist, das zu erhalten und entwickeln sich ein ausdifferenzierter Apparat staatlicher Kulturinstitutionen in Ghana bemüht, ist Gegenstand intensiver Diskussionen und Aushandlungsprozesse. Aushandlung meint hier nicht nur verbale Verhandlungen, wie die eingangs zitierte Diskussion über unbeschuhte Damenfüße, sondern auch die Produktion von Dokumenten in staatlichen Kulturinstitutionen, die den Inhalt und die Beschaffenheit von ghana-

¹ Der *durbar of chiefs* ist heute Teil fast aller Kulturfestivals des offiziellen Festivalkalenders Ghanas. Der *durbar* ist eine koloniale Erfindung, die die Briten aus der Kronkolonie Indien nach Ghana importierten. *Durbar* bezeichnet eine Versammlung von traditionellen Autoritäten, die sich in ihren Regalia der Bevölkerung präsentieren, um ihre Macht und ihre Präsenz zu demonstrieren. Er wird als Gelegenheit genutzt, sich der Loyalität der Bevölkerung zu versichern, gleichzeitig müssen sich die Herrschenden der Bevölkerung stellen und sich ihrer Sorgen annehmen. In Ghana ist der *durbar* auch in Gegenden ohne vorkoloniale *chieftaincy* Tradition ein übliches Format der *cultural performance* (vgl. Gilbert 1994: 106ff und Lentz 2001: 48ff).

ischen Kulturprodukten vorschreiben und die Choreographierung von Kultur durch die *cultural officers*.

Der zentrale Leitsatz ghanaischer Kulturpolitik seit der Unabhängigkeit ist „unity in diversity“. Ghanaische Nationalkultur soll nicht etwa bereits vorhandene „lokale Kulturen“ ersetzen oder eine von ihnen zur dominanten Nationalkultur erklären, sondern „lokale Kulturen“ durch staatliche Institutionen fördern und die Unterschiede nicht als etwas Trennendes, sondern als etwas Bereicherndes porträtieren. Deutlich wird die Umsetzung dieser Politik im Format des National Festival of Arts and Culture (NAFAC), das die „Kulturen“ der vielen verschiedenen Regionen Ghanas in einem bunten Neben- und Miteinander inszeniert. Die Grenzen dieser „lokalen Kulturen“ verlaufen nicht etwa entlang „traditioneller“² (etwa nach den Grenzen von Königs- oder Häuptlingstümmern) oder ethnischer Grenzen (wo auch immer die gezogen würden), sondern entlang der modernen politischen Grenzziehung in Regionen und Distrikte. Auch die staatlichen Kulturinstitutionen sind nach dieser modernen politischen Grenzziehung organisiert; die Grenzen derjenigen, die gemeinhin als traditionelle Kulturhüter (etwa *chiefs*, *tendanas*, Jägerbünde) angesehen werden, verlaufen nach anderen vorkolonialen und kolonialen traditionellen³ Grenzen (etwa die *paramouncies* der *chiefs*). Die Kulturgrenzen der staatlichen Akteure unterscheiden sich deshalb von denen der nichtstaatlichen Autoritäten. „Ghanaische Kultur“ setzt sich zusammen aus den Kulturen der zehn Regionen, diese wiederum aus den Kulturen ihrer Distrikte. Dass die Kultur eines Distrikts auch die Vielfalt seiner Bevölke-

² Kennzeichnungen wie „traditionell“ oder „modern“ werden von den *cultural officers*, *chiefs*, lokalen Politikern und Intellektuellen benutzt, um bestimmte Aspekte der Gesellschaft als tief in der Vergangenheit wurzelnd zu markieren und dadurch zu legitimieren. Ich bin mir bewusst, dass solche Zuschreibungen nicht zwingend historisch verbürgt sind. Phrasen wie „Traditionelle Kulturhüter“ werden in meiner Arbeit als emische Begriffe verwendet. Das gleiche gilt für Begriffe wie „authentisch“ oder „indigen“. Im Folgenden verzichte ich deshalb auf die Verwendung von Anführungszeichen bei der Verwendung dieser Begriffe, um eine paternalistische Distanzierung zu vermeiden und den Lesefluss nicht zu unterbrechen.

³ Die Grenzen der *paramouncies* der *chiefs* werden in Nordgwesthana, in Abgrenzung zu den politischen Grenzen, als traditionelle Grenzen betrachtet, auch in jenen Gebieten, wo *chieftaincy* eine Form der Herrschaft ist, die erst in der Kolonialzeit aus einer Mischung von Missverständnissen, Kommunikationsproblemen und Kalkül entstanden ist. Das britische System der *indirect rule* beruhte auf der Einbindung lokaler Autoritäten, um die Kolonie zu verwalten und Steuern zu erheben. In segmentären Gesellschaften stellte das die britische Kolonialverwaltung vor enorme Schwierigkeiten; deshalb entstanden neue Häuptlingstümmern. Traditionelle Formen der Macht, wie bei den Dagara etwa die Erdherren (*tengan-sob*, *tindana*, *tendana* oder *tendaba*), verloren an Bedeutung (zur sozialen Organisation bei den Dagara vgl. Goody 1957: 79, 86-87; Lentz 1998: 45-61; zur Ethnifizierung von Zugehörigkeit und der Schaffung von Häuptlingstümmern vgl. Lentz 1997: 150-156).

rung repräsentiert, liegt in der Verantwortung der *cultural officers*⁴, die entscheiden, welche Gruppen aus welchen Dörfern ihren Distrikt bei regionalen und nationalen Kulturwettbewerben vertreten und welche Korbflechter oder *kente*⁵ Weber sie fördern.

Die bürokratischen Routinen der Angestellten, die in den Aufbau staatlicher Kulturinstitutionen eingebunden sind, sind Bedingungsfaktoren für die Aushandlung von nationaler Kultur. Daraus ergeben sich Fragen danach, welche Aspekte „lokaler Kultur“ in den Kanon „ghanaischer Kultur“ aufgenommen werden und dadurch staatliche Förderung erhalten, welche als nicht authentisch oder gar als bedrohlich für die nationale Einheit und die Weiterentwicklung der Nation abgelehnt und bekämpft werden. In meiner Arbeit gehe ich darum der Frage nach, welche administrativen Prozesse die Kultur auf dem Weg vom Dorf, wo Kultur in den Diskursen der Kulturoffiziellen verortet wird, in die Listen der staatlichen Kulturarchive, in die Ausstellungen des Nationalmuseums, in die Schulbücher, in das Repertoire des Ghana Dance Ensembles und der Kulturgruppen der regionalen Centres for National Culture oder in das Pantheon nationaler Symbole (tausendfach reproduziert etwa in den *merchandise*-Produkten der „Ghana@50“-Festlichkeiten) durchläuft?

Kultur als Aushandlungsprozess

Ich unterscheide in meiner Arbeit zwischen zwei unterschiedlichen Ebenen des Kulturbegriffs; den emischen Kulturkonzepten und einem wissenschaftlichen Kulturkonzept. „Our culture“ und die Präsentationen von nationaler Kultur während NAFAC sind Ausdruck lokaler Kulturkonzepte. 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 *imemorial time* zurückverfolgbare Handeln und Wertesystem einer bestimmten Gruppe, das 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.

⁴ 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 zu vergleichen ist. Ich verwende daher im Folgenden den englischen Originalbegriff in Kursivschrift, wenn es sich um die Bezeichnung eines beliebigen Kulturoffiziellen handelt, und ohne Kursivschrift, falls es sich um einen Titel handelt.

⁵ Kente ist ein traditionell gewebter Stoff verschiedener Akan-Gruppen.

Schmucknarben oder die Beschneidung von Mädchen, von denen sich ein gebildeter Ghanaer bewusst abgrenzen kann. Von diesen lokalen Kulturkonzepten unterscheidet sich mein Verständnis von Kultur. Kultur ist für mich keine analytische Kategorie. Ich begreife Kultur ähnlich wie andere Arbeiten zur Produktion von Nationalkultur nicht als gegebene Entität, sondern als einen Prozess des Aushandelns von Bedeutungen, Produkt und Produzent von sozialem und politischen Wandel (vgl. Appadurai 1981, Forster 1994, Foster, 1991, Handler 1985 und 1988, Löfgren, 1989, Wimmer 2005, Wright 1998).

Einige Arbeiten thematisieren die Performanz von Nationalkultur (vgl. etwa Askew 2002, Connerton 1989, Goldstein 1998, Hellman 2003, Kaschl 2003) oder nehmen die Zurschaustellung von Nationalkultur in Museen und an Orten der Erinnerung nationaler Geschichte, etwa den europäischen Forts an der Küste Ghanas in den Blick (vgl. etwa Bruner 1996, Crinson 2001, Gaugue 1997, Hess 2001). Ich lege in dieser Arbeit den Schwerpunkt auf die administrativen Aushandlungsprozesse von „ghanaischer Kultur“. Nur das, was sich in den Mustern der Archivierung und Performanz von Kultur der Kulturinstitutionen fassen lässt und nicht von anderen Kulturhütern beansprucht wird, kann Teil des nationalen Kulturarchivs werden. Allerdings interessieren mich die Aushandlungsprozesse zwischen staatlichen Kulturbeamten, traditionellen Autoritäten und den Produzenten und Konsumenten von Kultur nicht im Sinne eines Übergangs von einem relativ stabilen Zustand in einen anderen, wie Wimmer vorschlägt, sondern im Sinne einer permanenten Aushandlung.⁶ Die Kreation von Nationalkultur ist kein einmaliger Akt einer Gruppe von Nationalisten oder Kulturpolitikern, sondern ein Ringen zwischen Akteuren mit widersprüchlichen Vorstellungen von Bildern der Nation (vgl. Foster 1991: 239). Die beiden unterschiedlichen Aspekte des Kulturbegriffs verknüpfen sich in meiner Arbeit also in der Analyse von nationaler Kultur, wie sie von den *cultural officers* produziert wird, als Aushandlungsprozess. Ein Beispiel: Durch die Entscheidung eines *cultural officer*, die Webarbeiten eines Mannes aus dem Wa West District zum Kulturbasar des National Festival of Arts of Culture einzuladen, werden dessen Stoffe zu einem Aspekt von „our culture“, werden in den Kanon nationaler Kultur aufgenommen.

Meine Arbeit soll den Blick auf die Prozesse der Selektion und der Verankerung neuer Elemente von „our culture“ im nationalen Kanon lenken, durch die, wie Foster formuliert, „competing agents simultaneously construct idealized images

⁶ Wimmers Aushandlungsbegriff ist auf einer abstrakteren Ebene angesiedelt, als die Aushandlungsprozesse der *cultural officers*, die ich in den Blick nehme.

of the nation [...] and press local political claims“ (1991: 239). In den Augen der *cultural officers* erfordern Globalisierung, Migration und die Folgen der globalen Vernetzung von Menschen aus allen Teilen der Welt stets aufs Neue die Beschäftigung mit der Frage, was „our culture“ ausmacht und wie sie angemessen präsentiert wird. „Culture is dynamic“ war eine der häufigsten Antworten auf meine provokativen Fragen nach den modernen Formaten der Kulturpräsentation und wie diese im Einklang mit Forderungen nach der Bewahrung traditioneller Kultur stünden. An den lokalen Diskursen über die Dynamik von Kultur wird deutlich, wie sehr die staatliche Präsentation nationaler Kultur stetigem Wandel und Aushandlung unterworfen ist.

Nation und Nationalkultur

Die Kultur einer Nation wird immer auf einer imaginierten kollektiven Vergangenheit aufgebaut. Die Frage ob Nationen einen „Nabel“, das heißt eine sichtbare und aktivierbare Verbindung zu ihrer (imaginierten) Herkunft aufweisen können, war für Ernest Gellner die Kernfrage der Nationenforschung. Staaten oder Gruppen mit „Nabel“ fiel die Nationenbildung Gellner zufolge wesentlich leichter als solchen, die ihren Nabel erst erfinden mussten. Den postkolonialen Nationen Afrikas dient als Nabel die Verortung in der vorkolonialen Vergangenheit. Die Vorstellung von der Nation, die die geistige und kulturelle Basis des Nationalstaats bilde und gewissermaßen schon immer als „Volksgeist“ im Volk schlummere und nur noch erweckt werden müsse, ist seit Herders Konzeption der Einzigartigkeit von Kulturen weit verbreitet und wird von nationalistischen Bewegungen aufgegriffen.⁷ Die neuere Nationalismusforschung dreht die Entwicklungsreihe Nation – Nationalismus – Nationalstaat um und formuliert eine konstruktivistische Perspektive (vgl. Hobsbawm 1996: 21, Gellner 1991: 86). In dieser Perspektive sind alle Nationen Willensnationen (vgl. Bierschenk 2003: 2); die Nationalkultur ist eines der Vehikel, mit denen die Idee der Nation alle Mitglieder durchdringen und nationale Identität als natürlich markieren soll. Staatliche Institutionen und die Bürokratisierung der Herrschaft sind wichtige Faktoren dieses Prozesses.

Aber die Vergangenheit, auf der die Agenten der Nationalisierung ihre Nation aufbauen, ist keine unendlich modellierbare symbolische Ressource sondern strittig und diskutierbar (vgl. Appadurai 1981: 201). Was als Teil der Nation Ein-

⁷ Die europäische Ethnologie entsteht, wie Löfgren anmerkt, in Zusammenhang mit der Nationalstaatsbildung in Europa als aktive Kraft im Prozess des „salvaging and assembling [of] ‚national‘ folk cultures“ (Löfgren 1989: 5).

gang findet in den Kanon nationaler Kultur, nationalen Erbes und nationaler Geschichte unterliegt Prozessen der Selektion, Kategorisierung, Standardisierung und Objektivierung (vgl. Löfgren 1989: 12, Handler 1988: 16). Staatliche Kulturoffizielle sind zentrale Akteure im Prozess der Produktion einer „correct, authorized and timeless version of folk life“ (Löfgren 1989: 12). Ebenso interessant wie die Frage, welche Aspekte der lokalen Kultur „nationalisiert“ (Löfgren 1989) werden, ist die Frage, welche Aspekte (mehr oder weniger bewusst) ausgeklammert, ignoriert oder als nicht bewahrenswert bekämpft werden bzw. welche Aspekte sich den Prozessen der Objektivierung und den Mustern der Standardisierung sperren. Nicht zuletzt stehen hinter den Entscheidungen, was „our culture“ ist und durch staatliche Kulturarbeit gefördert wird, Diskurse über Zugehörigkeit. So finden sich lokale politische Konflikte über die Grenzziehungen der Distrikte in Diskussionen über die Verwaltung von Kulturgütern wieder. Dokumente des Archivs der Centres for National Culture sowie Kulturausstellungen spiegeln den Umgang mit Repräsentationen des Vergangenen und des kulturellen Erbes. Ein Beispiel dafür sind die einen großen Aspekt staatlicher Kulturarbeit ausmachenden Aufklärungskampagnen gegen weibliche Beschneidung oder gegen *tribal marks*, die im Einklang mit globalen Entwicklungsdiskursen⁸ stehen und auf lokaler Ebene von Kulturbeamten, traditionellen Autoritäten und lokalen Intellektuellen ausgehandelt werden.

Kelly Askew schlägt vor, nicht von „imagined communities“ oder „imagined nations“ zu sprechen, sondern von „national imaginaries“ (2002: 273). Dadurch wird es möglich, die Idee der vorgestellten Nation als etwas mittlerweile Abgeschlossenes zugunsten multipler, sich überlagernder Vorstellungen von Nation, Nationalkultur und Zugehörigkeit aufzugeben. Bestimmte Bilder werden etwa von den staatlichen Medien und den Diskursen der Kulturbeamten dominiert. Trotzdem gibt es Möglichkeiten sich den dominanten Diskursen zu entziehen, oder Einfluss auf sie auszuüben. Das scheint mir auch für meine Arbeit eine lohnenswerte terminologische Wende zu sein. Es geht mir bei der Untersuchung der Prozesse der Imagination und der Aushandlung von nationaler Kultur nicht um die Dekonstruktion dieser Phänomene als „erfunden“. Das Konzept der „national imaginaries“ gesteht den Akteuren Spielraum für widersprüchliche Interpre-

⁸ Die UNESCO veröffentlichte 1995 den Bericht „Our Creative Diversity“, der einen „code of global ethics“ (Wright 1998: 13) vorschlug, nach dessen Maßstäben alle Länder in der Lage sein sollten, zwischen „cultures“ mit „tolerant values“ und solchen, die „repulsive“ seien, zu unterscheiden (UNESCO 1995: 54). Erstere sollten gefördert und bewahrt werden, letztere bekämpft. Die Beschneidung von Mädchen ist ein klarer Fall einer „abstoßenden“ kulturellen Praktik.

tationen zu. „Ghanaianess“ ist eine populäre Möglichkeit der Selbstpositionierung in Ghana, sie ist aber nicht die einzig mögliche. Neben der Nation bieten auch auf Territorialität, Verwandtschaft oder Religion basierende Gemeinsamkeiten die Möglichkeit der Zuordnung und Differenzbildung. Nationale Kultur, so das Argument dieser Arbeit, ist nicht einfach da, sondern muss gemacht werden. Sie baut auf den verschiedenen „lokalen Kulturen“ auf: Region und Distrikte, Religion, Verwandtschaft und Ethnizität sind die Bausteine, aus denen kreative Akteure Kultur „nationalisieren“. Das Ziel dieser Arbeit ist es, die „Nationalisierung von Kultur“ (Löfgren 1989) durch staatliche Kulturinstitutionen in Ghana aufzuzeigen.

Der Staat als Akteur?

Meine Arbeit basiert auf einer Feldforschung in Nordwestghana von September bis Dezember 2006. Sie war eines von zehn studentischen Projekten im Rahmen einer von Prof. Dr. Carola Lentz betreuten Lehrforschung des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. Meine Forschung im Centre for National Culture in Wa war aber nicht nur Teil der Lehrforschung, sondern auch eingebettet in das Forschungsprojekt „States at Work: Public Services and Civil Servants in West Africa. Education and Justice in Benin, Ghana, Mali and Niger“. Schon der Titel des Forschungsprojekts lässt die Problematik erahnen, die Forschungen über „den Staat“ mit sich bringen. Der Staat entsteht erst durch die Akteure, die den Staat im alltäglichen Leben repräsentieren: die staatlichen Angestellten (vgl. Gupta 1995: 376). Diese wiederum bringen ihre eigenen Vorstellungen mit und sind nicht als bloße ausführenden Organe einer abstrakten Idee „Staat“ zu sehen. Gerald Britan und Ronald Cohen liefern mit ihrem Sammelband zur Organisationsforschung aus ethnologischer Perspektive einen hilfreichen Überblick über die Besonderheit ethnologischer Forschungen über Bürokratien und staatliche Organisationen, die genau diesen akteurszentrierte Blick verfolgen:

„An anthropology of formal organizations must both widen and sharpen this [Max Webers] structural-functional focus. It must consider two related domains of social action that go far beyond mere formal rules: the informal social system and the relations between an organization and its environment“ (Britan, Gerald und Ronald Cohen 1980: 14).

Ohne mich auf die problematische Unterscheidung zwischen formellen und informellen Strukturen einzulassen⁹, möchte ich mich prinzipiell an der Maxime der Betrachtung der Dynamiken und der Beziehungen orientieren, auch wenn ich aufgrund meines Fokus auf die inneren Strukturen der Institution wenig Material über externe Sichtweisen auf die Kulturinstitutionen habe.

Der Staat interessiert in der vorliegenden Arbeit nicht als Struktur, sondern in seiner Reproduzierung durch die bürokratischen Routinen der Staatsangestellten auf der untersten Ebene der Amtshierarchie (vgl. Gupta 1995: 376). Diese Angestellten, zu denen ich die meisten *cultural officers* in Upper West, mit Ausnahme der leitenden Offiziellen im Centre for National Culture der Upper West Region zähle, betrachte ich in Anlehnung an Michael Lipsky (1980) als „street-level bureaucrats“. Ich gehe in meiner Arbeit der Frage nach, wie sich die ständige Reproduktion der räumlichen Verortung des Staats durch die bürokratischen Routinen der „street-level bureaucrats“ auf die Grenzen von Kultur und die Kategorien, in denen Kultur gedacht wird, auswirken. Die Routinen der „street-level bureaucrats“ bauen Lipsky zufolge stark auf Vereinfachung, Formalisierung und Standardisierung (vgl. Lipsky 1980: 59). Unter Bürokratisierung fasse ich all jene bürokratischen Routinen der *cultural officers*, die zu der Konstruktion von nationaler Kultur führen. Mit Lipsky definiere ich Routinen und Vereinfachungen bzw. Standardisierungen wie folgt:

„Routines are the regularized or habitual patterns by which tasks are performed. Simplifications are symbolic constructs in terms of which decisions about potentially complex phenomena are made, utilizing a smaller set of cues than those presented by the phenomena. Routines are behavioral patterns of response; simplifications are mental patterns of ordering data with which routines may or may not be associated“ (Lipsky 1980: 225).

Bürokratisierung bezeichnet häufig die exzessive Herrschaft der Verwaltung, die Verwaltung um ihrer selbst Willen (vgl. Merton et. al. 1964: 11; 364; 396-418). Ich denke Bürokratie/ Bürokratisierung in Anlehnung an Weber hier nicht restriktiv,

⁹ Mouzelis beschreibt die Problematik der Dichotomie formell vs. informell in den funktionalistischen Ansätzen der Organisationsforschung mit der Schwierigkeit für den Forscher in einer konkreten Situation zwischen formellen Handlungen und informellen Handlungen zu unterscheiden, weil die beiden Aspekte des Handelns eng miteinander verwoben sind. Das macht die Dichotomie formell vs. informell für Analysen auf einer Mikroebene, wie der meinen, eher unbrauchbar (Mouzelis, 1975: 70f).

sondern produktiv, im Sinne einer an Rationalität und Formalität orientierten Herrschaft (vgl. Weber 1956: 122-130)¹⁰.

Max Weber unterscheidet Formen der Herrschaft durch verschiedene Strategien der Legitimierung. Die Bürokratie, das heißt die Herrschaftsform der Verwaltung, legitimiert sich Weber zufolge in erster Linie durch den rationalen Charakter ihrer Herrschaftspraktiken, in Webers Worten durch den „Glauben an die Legalität gesetzter Ordnungen und des Anweisungsrechts der durch sie zur Ausübung der Herrschaft Berufenen“ (Weber 1956: 124). Diese zur Herrschaft berufenen sind in der Bürokratie die Beamten. Ihren Status als Herrscher legitimieren sie durch einen regelgebundenen Amtsbetrieb, durch ihre Zuständigkeit, die auf Kompetenz und Fachwissen aufbaut, durch die Amtshierarchie und die institutionalisierte Kontrolle durch Vorgesetzte und Untergebene, durch das Prinzip der Trennung von Amt und Privatem und durch das Prinzip der „Aktenmäßigkeit der Verwaltung“, d.h. dass alle Anordnungen und Entscheidungen schriftlich fixiert und somit nachvollziehbar sind (vgl. Weber 1956 125f.). Bürokratie ist Weber zufolge die „Herrschaft kraft Wissen“, d.h. sie bezieht ihre Legitimität aus dem Wissen der Beamten (vgl. Weber 1956: 129). Weber unterscheidet zwischen zwei Arten von Wissen, die für die Legitimität bürokratischer Herrschaft von Bedeutung sind: „Fachwissen“ und „Dienstwissen“. Angewandt auf mein Forschungsfeld umfasst das Fachwissen die in der Berufsausbildung und durch Erfahrung erlernten Fähigkeiten der *cultural officers* als Tänzer, Musiker, Choreographen und Lehrer. Das Dienstwissen hingegen ist ihr Wissen um die Kriterien der Bewahrung „guter Kultur“ oder Kriterien für „authentische Tänze“, die einen Tanzwettbewerb gewinnen können, und das Wissen um den Weg der Kultur in das Repertoire nationaler Repräsentationen.

Die Bürokratie kreiert laut Weber einen bestimmten Typus Mensch: den Experten (vgl. Mouzelis 1975: 19)¹¹. Die *cultural officers* zogen ihre Legitimität vor sich selbst und vor anderen in erster Linie aus ihrem Status als Staatsdiener und aus ihrem fachlichen Wissen, das sie in ihren Augen zu „Kulturexperten“ machte. Wo dieses Fachwissen aufgrund der großen Bandbreite des abzudeckenden

¹⁰ Webers Bürokratiedefinition skizziert explizit einen Idealtypus. Mir geht es aber im folgenden nicht darum, diesen Idealtypus mit einer zwangsweise ungenügenden „Wirklichkeit“ zu kontrastieren, sondern ich wähle Weber als Grundlage, um die bürokratiekritischen Positionen von anderen Klassikern der Bürokratietheorie, wie etwa von Marx oder Michels, zu umgehen. Marx sieht in der Bürokratie keine eigene soziale Klasse, sondern eine spezifische soziale Gruppe, die der dominanten Klasse als Instrument der Machterhaltung dient (vgl. Mouzelis 1975: 8-9).

¹¹ Zum Zusammenhang zwischen Persönlichkeit und bürokratischer Struktur vgl. Merton 1964: 361-371.

Spektrums nicht mehr gewährleistet werden konnte, wurde das „Dienstwissen“, also das Wissen um die bürokratischen Abläufe zur Legitimierung herangezogen. Bürokratische Routinen und Standardisierungen sind für mich Ausprägungen des Weberschen „Dienstwissens“, deshalb sind sowohl Lipsky (1980) als auch Weber (1956) konzeptionell für meine Arbeit von Bedeutung.

Aufbau der Arbeit

Kapitel 1 behandelt die Frage, wie durch die Hierarchie der staatlichen Kulturinstitutionen und bürokratische Routinen staatliche Kulturgrenzen naturalisiert werden. Ferguson und Gupta stellen in „States of Imagination“ fest, dass die Metaphorik, mit der Staat gedacht wird, gerade deshalb so stark ist, weil sie „embedded in the everyday practices of state institutions“ sei. Also etwa durch die Routinen der Staatsdiener und der staatlichen Institutionen, die räumliche und skalare Hierarchien produzieren (2002: 984). Diese räumliche Verortung des Staats möchte ich in Kapitel 1 mit dem Aufbau der Kulturinstitutionen und anhand eines am Raum orientierten Portraits des CNC-UW/R verdeutlichen. Bürokratische Routinen wie die NAFAC-Komiteesitzungen tragen neben der Festigung der Hierarchie auch zur Naturalisierung der staatlichen Kulturkategorien bei.

Kapitel 2 beschäftigt sich mit der Frage nach der Objektivierung und Standardisierung von Kultur durch verschiedene Praktiken der Archivierung. Anhand der Vertextung von Kultur durch Projekte, der Videodokumentationen, die das CNC herstellt, und der Kulturwerkstätten werde ich zeigen, wie die Bemühungen um Kulturbewahrung „ghanaische Kultur“ produzieren. Der weite Zuständigkeitsbereich der *cultural officers*, die Kultur als „the way of life of our people“ definieren, zwingt die *cultural officers* auf bürokratische Routinen zurückzugreifen und standardisierte Kategorien anzuwenden.

Die Routinen der *district cultural officers* als Vermittler zwischen der Kultur im Dorf und den Akten im CNC stehen im Zentrum von Kapitel 3. Bevor Praktiken und Objekte zu einem Aspekt nationaler Kultur werden können, müssen sie von den *cultural officers* nicht nur – wie in Kapitel 2 beschrieben – erfasst und katalogisiert werden, sondern auch bearbeitet. Die Choreographierung von Kultur und die Klassifizierung von „good culture“ und „bad culture“ sind ein zentraler Aspekt der Arbeit der *district cultural officers*. In Kapitel 3 soll es auch darum gehen, wie die bürokratischen Routinen den *cultural officers* zur Legitimierung dienen

und wie lokale Kulturkonzepte und Kulturpolitik auf der niedrigsten Ebene instrumentalisiert werden.

1 „Who has to take the lead, who has to report?“ – Staatliche Kulturinstitutionen in Ghana als bürokratische Organisationen

„All regions automatically had regional cultural centres to take charge of the diversified cultural nature of each region... to assist in formulating policy and recommending for implementation. We took part in formulating policy; we also took part in implementation. We were part of the monitoring process and evaluation. We assisted to further decentralisation to the districts who are on the ground. We formulate policies here, pass it on, and full implementation is done at the district. Then we do the evaluation together. We call the district officer, then he presents his report. After that we advise... what should have been done, that has not been done. Also at that evaluation stage we tell them what is our next direction and the way we expect them to implement the next policy. Then as they go back they do it. Then once in a while we move to the ground like this weekend I'll be moving to the ground to Lawra¹². I'll be there for two, three days to find out what is happening. Still, the officer will have to come and report in written or verbal. We receive reports verbal or document“.

Anhand dieser Passage aus einem Interview mit dem Regional Director of Culture der Upper West Region Mark Dagbee lassen sich drei Aspekte der Arbeit der staatlichen Kulturinstitutionen in Ghana aufzeigen, die für die Betrachtung der Verwaltung von Kultur ausschlaggebend sind: die Hierarchie, die Standardisierung der Kommunikation und die Ritualisierung bürokratischer Handlungen. Kulturarbeit besteht in Dagbees Beschreibung im Wesentlichen aus der Formulierung kulturpolitischer Leitlinien, dem Rat bei der Umsetzung dieser Zielvorgaben in Projekte, deren Evaluierung und dem Verfassen von Berichten. Dagbee verwendete zur Beschreibung der Arbeit seines Zentrums Formulierungen, die sowohl die Vertikalität der Hierarchie betonten („We formulate policies here, pass it on, and full implementation is done at the district“) als auch die Einschließung („once in a while we move to the ground“ oder „we were part of the monitoring process“). Ferguson und Gupta zufolge gehen Metaphern der Einschließung

¹² Das Interview findet in der Woche vor Kobine statt. Kobine ist ein Kulturfestival in Lawra, das im Zusammenhang mit dem Agrarzyklus steht. Es findet jedes Jahr im Oktober statt. ZU KObine vergleiche Lentz 2001.

ßung und Vertikalität auf die alltäglichen Praktiken staatlicher Institutionen zurück:

„The force of metaphors of verticality and encompassment results both from the fact that they are embedded in the everyday practices of state institutions and from the fact that the routine operation of state institutions *produces* spatial and scalar hierarchies“ (2002: 984, Hervorhebung im Original).

Zu diesen alltäglichen Praktiken gehört etwa die Ritualisierung bürokratischer Routinen bei Sitzungen, Personalversammlungen und Besprechungen ebenso wie die Materialisierung der Hierarchie in der Raum- und Ressourcennutzung. Ein anderer Aspekt der Arbeit staatlicher Kulturinstitutionen, den Dagbee anspricht, ist die Produktion von Text in Form von Berichten, Notizen, Protokollen und Aktionsplänen. Da beide Ausprägungen der Bürokratisierung von Kultur eng mit dem hierarchischen Aufbau staatlicher Kulturinstitutionen verknüpft sind, werde ich in diesem Kapitel den Blick vom Kulturministerium über die nationale Kulturkommission und die regionalen Kulturzentren auf das CNC in Wa lenken. Anhand der NAFAC Komiteesitzungen möchte ich die Aushandlungsprozesse aufzeigen, die staatliche Kulturgrenzen naturalisieren und nationale Kultur produzieren.

1.1 Aufbau und Hierarchie der staatlichen Kulturinstitutionen in Ghana

Der staatliche Apparat der Kulturinstitutionen in Ghana ist pyramidenförmig organisiert. An der Spitze stand zum Zeitpunkt meiner Forschung die National Commission on Culture (NCC) als zentrales Organ der Kulturverwaltung und Schaltstelle für die Koordination der Aktivitäten der regionalen Kulturinstitutionen.¹³ Im Mai 2006 ernannte die Regierung Sampson K. Boafo zum Minister of State for Chieftaincy and Culture. Bis Ende 2006 war nicht klar, ob das für die National Commission on Culture die Auflösung bedeutete bzw. welche Aufgabe Prof. George P. Hagan, der als Vorsitzender der NCC quasi der Kulturminister gewesen war, nach der Ernennung Boafos, einnehmen würde. Abbildung 1 zeigt den schematischen Aufbau der staatlichen Kulturinstitutionen in Ghana mit dem Ministerium an der Spitze und den Kulturproduzenten im Dorf an der Basis.¹⁴

¹³ Die Vorgängerorganisation der NCC war das Arts Council of Ghana, mit Sitz in Accra und Zweigstellen in den Regionen, die dem Direktor des Arts Council zuarbeiteten. Dagbee zufolge gab es zu diesem Zeitpunkt kaum Autonomie in den Regionen und strukturschwache Regionen wurden wenig gefördert. Vergleiche dazu die Tabelle im Anhang, Seite 101.

¹⁴ Die Verortung von Kultur im Dorf durch die *cultural officers* thematisiere ich in Kapitel 3.

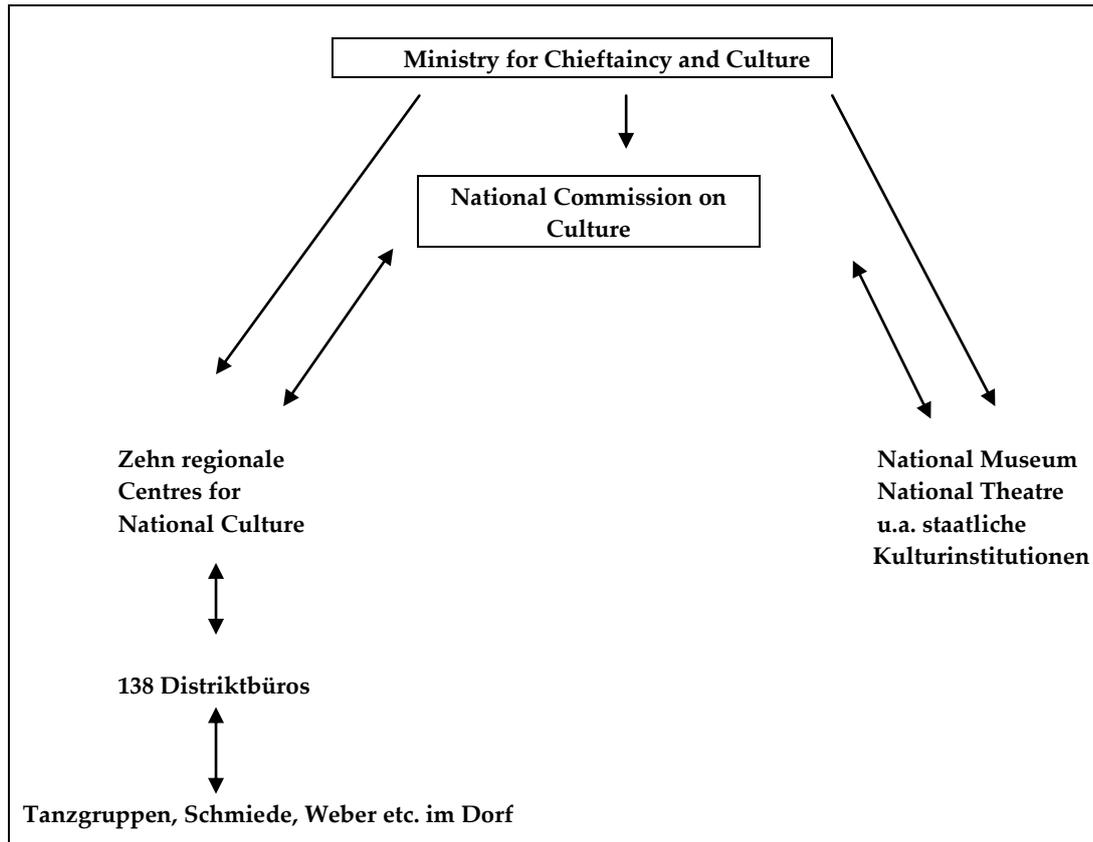


Abbildung 1: Aufbau der staatlichen Kulturinstitutionen.

Die National Commission on Culture wurde 1990 eingesetzt, um die Kulturarbeit in Ghana zentral zu koordinieren und gleichzeitig den Regionen mehr Autonomie zuzugestehen. An der Spitze der NCC stand ein 16-köpfiger Vorstandsausschuss unter dem Vorsitz von Hagan. Der Vorstand setzte sich zum größten Teil aus Kulturoffiziellen, Universitätsdozenten und traditionellen Autoritäten zusammen. Die von der NCC herausgegebene Schrift „The Cultural Policy of Ghana“ portraitiert die NCC als zentralen Ort der Koordinierung der Arbeit der ihr untergeordneten Organisationen (vgl. CULTURE 2004: 9).¹⁵ Bewahrung und Konservierung, Entwicklung und Förderung und Präsentation von Kultur sind die zentralen Modi der Umsetzung der Kulturpolitik, die aber nicht auf der Ebene der NCC geschieht. Die NCC finanziert und unterstützt vielmehr ihre Unterorganisationen bei der Umsetzung und gibt eigene Projekte zur Bewahrung und Entwicklung von Kultur in Auftrag, wie etwa wissenschaftliche Forschungen durch Akademiker. Zu diesen Organisationen, die sich unter die National Commission on Culture bzw. jetzt das Ministry of Chieftaincy and Culture gliedern, gehören die zehn Centres for National Culture, das Ghana Museums and Mo-

¹⁵ Für eine Auflistung aller der NCC unterstellten Organisationen vgl. National Commission of Culture 2006.

numents Board¹⁶, das Bureau of Ghanaian Languages¹⁷, des W.E.B du Bois Centre, das National Folklore Board, das National Theatre, das Ghana Dance Ensemble, das National Symphony Orchestra, die Pan-African Writers Association und andere staatliche Kultureinrichtungen. Die Finanzierung der einzelnen Einrichtungen wird zum Zeitpunkt meiner Forschung von der NCC gesteuert, wenn ihnen auch eine gewisse Autonomie bei der tatsächlichen Verteilung der Gelder in der Region zugestanden wird.¹⁸ Die Centres for National Culture definiert Nelson Kofi Akatey, der Public Relations Officer der NCC, als „the implementing agencies of the Commission“ (2006: 1).

Bis zur Gründung der National Commission on Culture 1990 war die staatliche Kulturpolitik wechselnden Ministerien zugeordnet (vgl. Tabelle im Anhang). Während in den Jahren zwischen 1970 und 1990 der Kultursektor in erster Linie mit den Bereichen Bildung, Jugend und Sport gemeinsam betreut wurde, kann man in der Umstrukturierung 2006 einen Paradigmenwechsel erkennen. Erstmals seit der Unabhängigkeit bekommt die Institution der *chieftaincy* einen ständigen Vertreter im Parlament und damit ein Sprachrohr, das nicht nur – wie das bis dato für die *chiefs* zuständige Chieftaincy Secretariat – Empfehlungen aussprechen kann. Gleichzeitig bestätigt die Schaffung des Ministeriums auf offizieller Ebene die in der Praxis längst selbstverständliche Kooperation staatlicher Kulturoffizieller mit lokalen *chiefs*, die gemeinhin als „custodians of our culture“ gelten. Die Ernennung Boafos als Minister for Chieftaincy and Culture wertet die *chiefs* als politische Akteure auf. Der amtierende Präsident des Regional House of Chiefs der Upper West Region, Dorimon Naa Gore II¹⁹, begrüßte im Gespräch mit mir das neue Ministerium:

¹⁶ Das Ghana Museums and Monuments Board unterhält das National Museum in Accra und betreibt regionale Zweigstellen unter anderem in Bolgatanga und Ho bzw. regionale Verwaltungseinheiten in den regionalen Hauptstädten, die für die materiellen Kulturgüter der Region zuständig sind (in der Upper West Region z.B. den Verteidigungswall zum Schutz vor Sklavenjägern in Gwollu).

¹⁷ Das Bureau of Ghanaian Languages beschäftigt sich mit der Bewahrung und Förderung lokaler Sprachen, betreibt Sprachforschung und gibt Publikationen in lokalen Sprachen heraus.

¹⁸ Allerdings scheint sich die tatsächliche Zuteilung von Geldern nach den in der Region vorhandenen Strukturen zu richten. So wurde in vielen Gesprächen während der Vorbereitung von NAFAC 2006 in Wa deutlich, dass die Upper Westler das Gefühl hatten, ihre Region würde gegenüber z.B. der Ashanti Region, mit einer reichen Infrastruktur im Bereich Kultur und Tourismus, vernachlässigt.

¹⁹ Eigentlich ist der Gwollu Kuoro der Präsident des Regional House of Chiefs der Upper West Region, konnte diese Aufgabe aber zum Zeitpunkt meiner Forschung aufgrund gesundheitlicher Probleme nicht wahrnehmen, weshalb sein Stellvertreter, Dorimon Naa Gore II, seine Aufgaben übernahm.

„There is now a minister for chieftaincy and culture. So now [...] there is a link between us and government. We can always send our grievances to government through the minister so he can talk for us. We did not have that linkage before and a lot of things went bad“.

Boafo selbst erläuterte die Umstrukturierung staatlicher Kulturarbeit in Ghana in einem Interview mit der Notwendigkeit „for our chiefs to be given prominence in the development agenda of the country“ (Méndez 2007: 1). Dies habe der African Peer Review Mechanism der Afrikanischen Union angeregt, dem sich die Regierung Kufuor 2004/ 2005 unterzogen hatte.²⁰

„The ministry was given its present name because it was primarily created for our chiefs who are mostly the custodian of our culture and traditions. Traditionally, they are considered as our military and spiritual leaders, and the culture. All of these are embodied in the ministry. You cannot create a ministry for the chiefs and leave out the culture which is the heartbeat of the people“ (Minister for Chieftaincy and Culture Sampson K. Boafo, zitiert nach Mendez 2007: 1f).

Auch von Seiten der Kulturoffiziellen in Upper West wurde die Ernennung des Ministers gutgeheißen, weil sie eine politische Aufwertung ihres Zuständigkeitsbereichs, der Bewahrung und Förderung von Kultur, bedeute, von der man sich im Centre for National Culture und in den Distriktbüros insbesondere größere Budgets erhoffte.²¹

Suuribataribim Soyiri, Vorstandsmitglied der NCC für Upper West, antwortete auf meine Fragen, ob es einen Konflikt über Zuständigkeiten zwischen dem Ministerium und der NCC sowie zwischen Boafo und Hagan gebe, weil der Minister nicht zu den NAFAC-Feierlichkeiten in Wa erschienen war:

„He [Hagan] is a chairman, but it is equal to a minister's position. Now there is a real minister. If two ministers come in, who has to take the lead, who has to report? ... There are two captains steering... For three years now we [Mit-

²⁰ Der African Peer Review Mechanism (APRM) ist ein freiwilliges Kontrollverfahren zur Überprüfung der Regierungsführung der Afrikanischen Union. Es ist Teil der New Partnership for Africa's Development (NEPAD). Ghana unterzog sich als eines der ersten Länder freiwillig der Kontrolle der APRM-Beobachter. 2005 veröffentlichte der Vorstand des APRM unter der Leitung der Vorsitzenden Marie-Angelique Savane und dem Leiter der Untersuchungskommission Ghana, Chris Stals, einen 282 Seiten umfassenden Bericht.

²¹ Unter den Mitarbeitern des CNC in Wa kann die geradezu euphorische Stimmung nach den Gerüchten über die Auflösung des Board of Directors und die Degradierung Hagens aber auch auf das konfliktreiche Verhältnis zwischen Hagan und Dagbee zurückzuführen sein und das Gefühl der permanenten Einmischung der NCC in die Angelegenheiten des CNC während der NAFAC-Vorbereitungen.

glieder des NCC Vorstands] always speak and ask that we should have a full minister. But the chairman said, without him being a minister he can go and decide things quickly. If he was to be a minister, decisions will always have to go through cabinet and it will delay, but we the board members voted several times in favour of a minister and now the decision of the board has been upheld”.

Soyiris Aussage weist einerseits auf das grundlegende Problem zwischen dem Ministerium und der Commission hin, das darin besteht, dass die Rolle des „captain“ nicht geklärt ist. Um in Soyiris Bildsprache zu bleiben: zwei Kapitäne am Steuer könnten den Frachter zum Sinken bringen. Ein zentraler Aspekt bürokratischer Institutionen ist ungeklärt: „who takes the lead and who has to report?“ Welche Abteilung bzw. welche Institution die höhergestellt ist, ist deshalb wichtig, weil sie ihren untergeordneten Institutionen gegenüber Kontrolle ausüben kann und die untergeordneten Organisationen im Umkehrschluss rechenschaftspflichtig sind. Das ist Weber zufolge ein zentrales Element bürokratischer Herrschaft (vgl. Weber 1956: 125). Ist diese Frage nicht geklärt, drohen Interessenkonflikte die Legitimität der Bürokratie, die sich auf Rationalität beruft, zu beschädigen. Interessant ist darüber hinaus der Grund, den Hagan, in Soyiris Darstellung, gegen ein Ministerium anführte: Hagan argumentierte, als Vorsitzender mit ministerialem Status könne er Entscheidungen unter Umgehung der politischen Plänkel des Kabinetts schneller, sprich unbürokratischer fällen. Hagan begründete sein Beharren auf der Kommission als höchster Institution also aus einer bürokratie- und politikkritischen Perspektive, während Soyiri zufolge die Vorstandsmitglieder den Vorteil eines Ministers in dessen höheren Status sahen und in der direkten Verbindung zur Regierung.

Kurze Zeit nach dem Interview mit Soyiri teilte mir Mark Dagbee mit, der Vorstand 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 erklärte Boafo die National Commission on Culture sei als „culture policy think tank“ (Akosah-Sarpong 2005: 4) dem Ministerium untergeordnet. Die Ernennung des Ministers und die Gründung eines Ministeriums sei für den Kultursektor 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 eine Deg-

radierung von einer Institution, die Kulturpolitik macht, zu einem Verwaltungsorgan.²²

Letztendlich ist es mir bis Dezember 2006 nicht gelungen, Prof. Hagan und Hon. Boafo für ein Interview zu gewinnen, weshalb die Darstellung des Konflikts hier unvollständig bleibt.²³ Nichts desto trotz zeigen die Konflikte um die Rolle des „captain“, und die Frage, wer wem Bericht erstatten muss, ein Kernelement der Funktionsweise bürokratischer Organisationen auf: die wechselseitige Kontrolle staatlicher Angestellten durch die Standardisierung der Arbeitsroutinen und die Hierarchie innerhalb der Institution.

1.2 Das Centre for National Culture in Wa

Staatliche Kulturinstitutionen sind nach den Grenzen der politischen Verwaltung organisiert. Jede der zehn Regionen Ghanas hat ein Centre for National Culture in der regionalen Hauptstadt, das als Koordinationsstelle für die Distrikte fun-

²² In ghanaischen Medien wurde insbesondere in der ersten Jahreshälfte 2007 die ungeklärte Frage der Chefposition zu einem Konflikt stilisiert, der teilweise Blüten der Verschwörungstheorie trieb, wie etwa der Artikel von Enimil Ashon mit dem Titel „Danger! Hon. S. K. Boafo has a bomb!“. Dort heißt es: „The Culture and Chieftaincy Minister is carrying a bomb whose explosion is soon to scatter the Culture sector with intent to rebuilding it. The Ministry has succeeded in getting the office of the President to issue an executive Instrument (a letter) whose effect has been to literally dissolve the National Commission on Culture“ (Ashon 14.07.2007: 1). Auf der Website der NCC wird ein Artikel aus dem *Spectator* zitiert, in dem Boafo seine Befürchtungen ausdrückt, dass „by the very law establishing the National Commission on Culture, the Commission is existing illegally“ (Anonym 21.07.2007: 12). Er spielt damit auf PNDC Law 238 an, das 1990 die National Commission on Culture und die CNCs begründete bzw. bestehende Institutionen umstrukturierte. PNDC steht für Provisional National Defence Council, mit dem Rawlings 1981 die bestehende Regierung ersetzte. Die Verfassung von 1979 wurde außer Kraft gesetzt, das Parlament abgesetzt und die politischen Parteien verboten. Das PNDC Law 238 sieht vor, dass der Vorsitzende der NCC ein PNDC Secretary sein solle, und dass ein Repräsentant des 31st December Women Movement im Vorstand vertreten sein muss. Paragraph 1, Absatz 3 des Gesetzes formuliert als Aufgabe der NCC: „ [to] translate the objectives, programmes and the spirit of the revolutionary process into the culture and habits of the Ghanaian people with a view to making the values, ethics and behavioural expectations enshrined in the tenets of the 31 December Revolution enduring“ (Zitiert nach Anonym 21.07.2007: 12). All dies disqualifiziere die NCC als leitende Organisation für Ghanas Kulturpolitik. Offensichtlich hatte allerdings bis 2007, immerhin 14 Jahre nach der Rückkehr zur Demokratie, niemand Anstoß genommen an dem revolutionären Ursprung der NCC. Darüber hinaus müssten auch die CNCs von ihren leitenden Aufgaben entbunden bzw. umstrukturiert werden, da sie ebenso wie die Kommission auf PNDC Law 238 zurückgehen. All das spricht dafür, dass Boafos Mutmaßungen über die Illegalität der Kulturkommission einzig auf den „captain“-Konflikt zwischen Hagan und Boafo zurückzuführen sind.

²³ Ein weiterer Aspekt des Konflikts, den ich hier nicht darstellen konnte betrifft die politischen Differenzen zwischen Hagan und Kufuor. Hagan ist Mitglied der CPP (Conventions People's Party), war bei den nationalen Wahlen 2000 sogar Präsidentschaftskandidat für diese Partei, Kufuor gehört der NPP (New Patriotic Party) an. Soyiri zufolge musste Kufuor erst dafür sorgen, dass Hagan mit dem Posten als Vorsitzender der Elektrizitätsgesellschaft eine lukrative Ersatzstelle bekam, ehe er seinen Parteifreund Boafo auf das Amt des Kulturministers berufen konnte.

giert und die Mittlerposition zwischen den Distrikten und Accra einnimmt (vgl. Becherer 1995: 5).²⁴ Entsprechend existieren in den 138 Distrikten Ghanas – zumindest theoretisch – Zweigstellen der CNCs, deren Mitarbeiter sich vor Ort um die Verwaltung, Bewahrung und Förderung der Kultur kümmern. Die Distrikt-Verwaltungseinheiten sind für die Kultur der Distrikte zuständig und müssen den CNCs Rechenschaft ablegen.

Das für die Upper West Region zuständige Centre for National Culture befindet sich in der regionalen Hauptstadt Wa. Es wurde 1983, zeitgleich mit der Spaltung der Upper Region in Upper West und Upper East, gegründet. Die Region ist ein wichtiges konstituierendes Element der Nation. Handler argumentiert, dass die Idee der Region naturalistische Konnotationen trägt, weil die Existenz der Region als „Teil“ der Nation auf letztere konstituierend wirkt und ihre Existenz bestätigt (vgl. Handler 1988: 117). Gleichzeitig können Regionen auch zur Gefahr für die Nation werden, wenn der Regionalismus die Region als eine potentielle Nation wahrnimmt und propagiert (vgl. Handler 1988: 117). Die Balance zwischen regionaler Eigenheit und nationaler Einheit zu gewährleisten, ist eine Gratwanderung, die sich in den Programmen und Projekten der Centres for National Culture, sowie in ihrer Bildsprache manifestiert. Zunächst einmal rückt der Name „Centre for National Culture“ den Fokus auf die Einheit der Nation: nicht regionale Kultur, sondern nationale Kultur zu bewahren und koordinieren ist die Aufgabe der CNCs.²⁵ Der Jeep des CNC in Wa trägt das Adinkrasymbol²⁶ *sankofa*

²⁴ Die CNCs wurden 1986 nach dem Vorbild des National Cultural Centre in Kumasi geschaffen. Das Centre in Kumasi wurde 1956 unter dem Namen Ashanti Cultural Centre zunächst mit der Einrichtung des Prempeh II Jubilee Museum von Dr. Alex Kyerematen gegründet und im Laufe der Jahre um Verwaltungsgebäude, Veranstaltungsräume, ein Handwerkerdorf, einen „Craft Shop“ und ein Ashanti Modelldorf erweitert (vgl. Becherer 1995: 6f). 1963 besuchte Nkrumah das Centre und erwirkte eine Umbenennung in National Cultural Centre. Mit der Gründung der CNCs in den anderen Regionen verlor das Centre in Kumasi nicht nur seinen Namen – von nun an hießen alle „Centre for National Culture“ – sondern auch seine herausragende Stellung. Bondong erklärt: „the Ashantis didn't like it [die Gründung von Kulturzentren in allen Regionen] because at that time the National Centre for Culture was at Kumasi“. Dennoch ist das CNC in Kumasi auch heute noch das Referenzzentrum für alle anderen, was sich nicht zuletzt durch den ewig schwelenden Verdacht der *cultural officers* in Upper West, Kumasi würde von der NCC bevorteilt, ausdrückt.

²⁵ Der Konflikt um die Namensänderungen des Kulturzentrums in Kumasi von „Ashanti Cultural Center“ in „Ghana National Cultural Center“ und schließlich in „Centre for National Culture Asshanti Region“ ist exemplarisch für die Frage nach Nation oder Region (vgl. Becherer 1995: 3, 23-24).

²⁶ Eine Legende erklärt den Ursprung der *adinkra* Symbole mit dem Sieg der Aschanti über einen König von Gyaman, einem Königreich auf dem Gebiet der heutigen Côte d'Ivoire, der seine Gefangenschaft in Ashanti mit einem bedrucktem Stoff antrat, der seinen Kummer ausdrückte (vgl. National Commission on Culture (ohne Jahr): 1). Unter *adinkra* versteht man bildliche Symbole, die mit Sprichwörtern der Akan in Verbindung stehen. Oft zieren die Symbole die Stoffe, die zu Beerdigungen und ähnlichen Anlässen getragen werden. Sie finden sich aber auch

als Erkennungszeichen. Es zeigt einen Vogel, der mit rückwärtsgewendetem Kopf vorwärts geht, und steht für die Verbindung von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart und den Appell, man solle die Erfahrungen und guten Aspekte der Vergangenheit nicht vergessen, während man zielgerichtet in die Zukunft geht. *Sankofa* ist flankiert von zwei Xylophonen. Das Xylophon gilt als typisches Symbol der Upper West Region; es wurde etwa in den Diskussionen während der NAFAC Planung zum Piktogramm der Region stilisiert, mit dem man für NAFAC in Wa werben wollte. Das Emblem des CNC in Wa stellt *sankofa* ins Zentrum und verdeutlicht so die offizielle Ausrichtung der CNCs als Zentren für nationale Kultur.

In der Praxis und in den Diskursen der *cultural officers* auf regionaler Ebene zeigte sich aber eher eine andere Ausrichtung.

„Have you heard the news about the development of art and culture from the new Region of Ghana? Are you a passionate lover of art and culture? Are you a well wisher of the people of the Upper West Region of Ghana? Then... we proudly present to you our ‚Action Programme‘ towards the development of art and culture in this Region. In doing so, we feel obliged to expose to you our priority areas which will enable us to develop, promote and preserve our rich cultural heritage – we humbly solicit your help“.

Dieser Ausschnitt stammt aus einer Programmschrift aus der Gründungszeit des CNC-UW/R: das „Action Programme: Centre for National Culture Upper West Region“. Das Deckblatt der Programmschrift zeigt einen Xylophonspieler, der in traditionelle Kleidung gekleidet ist, umrahmt von Musikinstrumenten, die als typisch für die Upper West Region gelten, mit ihrer lokalen Bezeichnung. Nicht nur der Appell an regionalpatriotische Gefühle, sondern auch der Fokus auf dem regionalen kulturellen Erbe zeichnen ein anderes Bild vom CNC in Upper West dieser Zeit als das offizielle Emblem auf dem CNC Pickup heute. Die Vorstellungen von Region und Nation hängen eng zusammen, je nach Standpunkt und Agenda des Betrachters werden Einschließung oder Vertikalität betont.

Die zitierte Programmschrift stammt aus der Feder des ersten Direktors des CNC in Wa, Anthony Koyiri Bondong, einem auf „arts education“ spezialisierten Leh-

auf Alltagsprodukten, so schmückt etwa das *adinkra* Symbol *gye nyame*, das die Allmacht Gottes darstellt, die in ganz Ghana populären Plastikstühle einer bestimmten Fabrikation. Das *adinkra* Symbol *sankofa* ist die bildliche Repräsentation des Akan Sprichworts „Se wo were fin a wo sankofa a yennkyi“ – Es ist kein Tabu zurückzugehen und etwas zu holen, was man vergessen hat. Es wird häufig in Zusammenhang mit Tradition und Kultur verwendet.

rer, der zuvor bereits für das Arts Council in verschiedenen Distrikten der Upper West und Upper East Region gearbeitet hatte. Zu den Aufgaben, die die Programmschrift formuliert, gehörte unter anderem die Forcierung kultureller Bildung durch Schulprogramme und Workshops, die das Ziel haben „[to] encourage the people of the Upper West Region to preserve, promote and develop their rich cultural heritage“. Außerdem sollte das CNC Tribalismus bekämpfen und den Tourismus in der Region fördern, Kunstverbände zur Entwicklung der Kunstszene, eine feststehende Kulturgruppe und ein Museum gründen. Die „Wiederbelebung“ von traditionellen Tänzen, Festivals, Liedern, Ritualen und die Ermutigung kulturellen Austausches zwischen den Regionen und mit den Nachbarländern Ghanas runden die Aufgaben ab. Programmatisch greift das CNC damit die Zielsetzung der NCC auf, zur Ausbildung einer nationalen Kultur und eines nationalen Zusammengehörigkeitsgefühls beizutragen. Viele dieser Aufgaben und Zielsetzungen haben auch für die Arbeit des CNC heute noch Priorität.²⁷

Bondong schilderte die Schwierigkeiten in der Gründungszeit des CNC, das nicht nur mit der allgemein mangelnden Infrastruktur der neu erschafften Region zu kämpfen, sondern auch Akzeptanzprobleme hatte. In Wa, einer traditionell muslimischen Stadt, habe es massiven Widerstand gegen die Aktivitäten der *cultural officers* gegeben: „They would not want to dance the traditional dances, they would not allow their girls to take part in beauty contests²⁸“, erzählte Bondong. Erst die Einbeziehung der Ahmadiya Moslems, die „a little more enlightened“ seien, habe die Arbeit des CNC erleichtert. Noch heute könne man, so Bondong, den Widerstand der muslimischen Wala gegen die Bemühungen der Bewahrung traditioneller Kultur spüren. Das läge daran, dass sie so in ihrer „islamic cultu-

²⁷ Weder eine feststehende Kulturgruppe noch ein Museum sind seit der Gründung des CNC eingerichtet worden; beides stand in den Reden während NAFAC 2006 in Wa wieder auf der Agenda. Auch regelmäßige kulturelle Unterhaltungsprogramme wurden nach dem erfolgreichen und gutbesuchten Xylophonwettbewerb im Rahmen NAFACs im Gemeindezentrum von Wa wieder von Kulturoffiziellen gefordert.

²⁸ „Beauty contests“ sind ein üblicher Bestandteil staatlicher Kulturevents wie NAFAC. Sie sind weniger im Sinne eines klassischen Schönheitswettbewerbs zu sehen, sondern eher als die Vorführung „traditioneller“ Schönheitsideale. NAFAC 2006 hatte einen „Traditional Beauty Pageant“ im Programm, bei dem Laienmodels Kleidung zu verschiedenen kulturellen Anlässen (etwa Beerdigungs- oder Festtagskleidung) präsentierten. Die Kriterien für die Auswahl der Models waren an „beauty in the strict Ghanaian sense“ orientiert. Die Mädchen durften ihre Haut nicht mit Bleichcremes aufgehellt haben, sie sollten einen „plump even though not overweight body with good shape and folds in the neck“ und „good looking legs“ haben und wenn möglich die charakteristische Lücke zwischen den Schneidezähnen (Brief aus der „Previous NAFAC File“ der National Commission on Culture an das CNC in Upper West vom 22.10.1998 die Teilnahme der Region an NAFAC 1998 in Bolgatanga betreffend).

re“²⁹ verwurzelt seien. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass bisher keiner der Direktoren des CNC in Wa ein Wala war. Aber nicht nur in Wa, in ganz Upper West waren die Anfänge staatlicher Kulturarbeit geprägt vom Misstrauen der Bevölkerung gegenüber den *cultural officers*. In einigen der älteren Dokumente aus den Akten des CNC finden sich Hinweise auf die Legitimierungsschwierigkeiten der Staatsbediensteten. So klagte etwa in einem Brief vom 8. August 1979³⁰ der *cultural officer* von Lawra dem Regional House of Chiefs:

„There is always a problem as to whose right it is to develop the culture of a place to suit the interests of the people. In Lawra the chiefs and the people look at the Arts Council as people from the moon who have come to build a new culture for them“.³¹

Die *chiefs* waren und sind – ob koloniale „Erfindung“ oder nicht – wichtige Referenzgruppen für die *cultural officers*. Ohne die Kooperation des lokalen *chiefs* werden die Bemühungen des *cultural officer* die Kultur eines Distrikts zu entwickeln, und sei es auch „to suit their own interests“ (was auch immer das heißen möge) kaum erfolgreich sein. Das Dokument und Bondongs Äußerungen über Legitimierungsschwierigkeiten der *cultural officers* sind deshalb interessant, weil viele Routinen der *cultural officers* sich nur vor diesem Hintergrund verstehen lassen.

Im Frühjahr 2006 zog das CNC in ein neues, geräumiges Verwaltungsgebäude außerhalb der Stadt, in der Nähe des selten genutzten Flugplatzes von Wa. Neben dem Verwaltungsgebäude soll ein Amphitheater errichtet werden, in dem in Zukunft die vom CNC organisierten Regional Cultural Festivals (RECUFEST)³², Wettbewerbe und andere Kulturprogramme ausgetragen werden sollen. Außerdem plant man ein „Cultural Village“, in dem Dagbee – nach dem Vorbild des CNC in Kumasi – Kunsthandwerker ansiedeln will, die dort unter der Anleitung der *cultural officers* ihrer Arbeit nachgehen und Touristen anziehen sollen. Dass man beides nicht als Priorität behandelte, sondern erst das Verwaltungsgebäude baute, obwohl es in den Gebäudeblocks der regionalen Verwaltung Büroräume

²⁹ Bondongs Referenz auf „islamic culture“ weist auf ein drittes Ordnungsschema für Kultur neben Territorialität und Ethnizität hin: Religion.

³⁰ 1979 betrieb noch das Arts Council einzelne Niederlassungen in den Distrikten. Die *cultural officers* in den Distrikten waren direkt dem Arts Council in Accra unterstellt.

³¹ Abschrift eines Briefs aus der Akte „CNC/TFL.4/002/Traditional Festivals Lawra District“ aus dem Archiv des CNC.

³² Das RECUFEST wird in allen Regionen ca. ein Jahr vor der Feier des National Festival of Arts and Culture abgehalten um die talentiertesten Tänzer, Musiker und Kunsthandwerker für die Teilnahme am nationalen Festival zu finden, und noch Zeit für ihre Vorbereitung zu haben.

für die *cultural officers* des CNC-UW/R gab, offenbart, welcher Aspekt ihrer Arbeit jenseits der Programmschriften wichtig ist: die Verwaltung.



Abbildung 2: Der erste Stock des Verwaltungsgebäudes mit den Büros der Leitung und der Verwaltungsangestellten.³³

Darüber hinaus zeigt es aber auch, dass die Mitarbeiter des CNC als seine Hauptaufgabe die Koordination der Umsetzung der kulturpolitischen Leitlinien auf Distriktebene ansehen: „The work of the Centre for National Culture is coordinating the cultural affairs of this country“ betonte Naa L.M. Tungbani, der stellvertretende Regional Director of Culture Upper West. Damit unterscheidet sich die Selbstwahrnehmung der Angestellten im CNC-UW/R deutlich von der Zuschreibung durch die NCC, die die CNCs als „implementing bodies“ der Kulturkommission sah (vgl. Akatey 2006: 1). Ähnlich verhält es sich mit den *cultural officers* auf der niedrigsten Ebene, dem Distrikt, die von Dagbee und den Ange-

³³ Abbildungen ohne gesonderten Nachweis sind von der Verfasserin.

stellten im CNC als „Feldarbeiter“ beschrieben werden, ihre Arbeit selbst aber zumindest zu einem großen Teil als „office work“ konzeptionalisieren.

1.3 Die Angestellten und Räume des Centre for National Culture in Wa

Der Leiter des CNC der Upper West Region ist Mark Dagbee, ein Dagara, der einen Universitätsabschluss in Theaterregie hat.³⁴ Dagbee leitet das CNC-UWR seit 2004. Vorher war er als stellvertretender Regional Director am CNC der Upper East Region. Dagbee saß in dem am weitesten vom Treppenaufgang entfernten Büro in der ersten Etage des Verwaltungsblocks. Sein Büro war das größte, das einzige, das mit Klimaanlage, Kühlschrank und Möglichkeiten zur Tee- und Kaffeezubereitung ausgestattet war, und das einzige mit Vorzimmer. Im Vorzimmer saßen der Administrative Assistant Seidu Bomison und eine Sekretärin. Unangemeldete Besucher wurden von den beiden Mitarbeitern im Vorzimmer am Eintreten in Dagbees Büro gehindert. Er selbst betrat alle anderen Büros ungehindert und ohne anzuklopfen und machte sich regelmäßig auf die Suche nach Mitarbeitern, die nicht in ihren Büros aufzufinden waren.



Abbildung 3: Mark Dagbee, Regional Director of Culture der Upper West Region bei einer Rede während NAFAC, Foto: NCC.

³⁴ Dagbee und Soyiri zufolge müssen die *cultural officers* in leitenden Positionen einen Universitätsabschluss im Bereich darstellender/bildender Kunst bzw. Kultur und Geschichte Afrikas haben. Dieses Expertenwissen qualifiziere sie für die Arbeit als Leiter einer staatlichen Kulturinstitution. Dagbees Vorgänger im CNC UWR, Charles Dikpe, hatte einen Universitätsabschluss in Choreographie.

Diese Kontrollgänge bezogen auch mich mit ein. Während meines gesamten Aufenthalts wurde ich von Dagbee Anderen gegenüber als seine Mitarbeiterin vorgestellt.

Dagbee hatte mir gleich am ersten Tag meiner Forschung im CNC-UW/R ein großes leerstehendes Büro zugeteilt, das nagelneue Büromöbel (zwei Schreibtische mit gepolsterten Stühlen und ein Polstersofa mit Beistelltischchen) und einen Ventilator enthielt. Damit gehörte mein Büro zweifelsohne zu einem der luxuriöseren. Jetzt, in der zweiten Woche meines Aufenthalts, kristallisierte sich langsam der Nachteil des eigenen Büros hinaus, denn es hielt mich von den Angestellten des CNCs fern, insofern, als ich nun keinen Grund mehr hatte, in anderen Büros zu sitzen und die Arbeit der *officers* zu beobachten. Also hielt ich mich so oft als möglich im luftigen Flur des ersten Stocks bzw. unten in der Werkstatt der Weberinnen auf, um möglichst viele Aktivitäten mitzubekommen, Gespräche zu führen und, wann immer einer der Angestellten raus in die Dörfer oder nach Wa fuhr, um Gruppen zu besuchen, darum zu bitten, ihn begleiten zu dürfen. Heute fragte mich Dagbee, warum ich nicht in dem schönen Büro sei, das er mir gegeben habe, sondern auf dem Flur seine Angestellten in Gespräche verwickeln und so von ihrer Arbeit abhalten würde. Ich wusste nicht, was ich erwidern sollte, und ging in „mein Büro“ zurück. (Überarbeitete Feldnotizen vom 2. Oktober 2006).

Dagbee band also auch mich gezielt in die Hierarchie der Institution und die Kontrolle der Mitarbeiter durch Vorgesetzte ein und versuchte mich in für die Institution akzeptablen Rastern einzuordnen. Ich wurde zu jemandem „who wants to learn about culture“, so stellte mich Naa L. M. Tungbani während NAFAC dem District Chief Executive von Wa Municipal vor. Damit ordnete er mich nicht nur in die Kategorie derjenigen jungen Europäer/Amerikaner ein, die nach Upper West kommen um dort Xylophon spielen zu lernen,³⁵ sondern machte auch deutlich wo der beste Ort dafür sei; das Centre for National Culture und seine Angestellten seien als Experten für „our culture“ genau der richtige Ort für einen Lernenden. Mein Status als Lernende beinhaltete, dass mein Fehlverhalten von den Älteren und den Experten korrigiert wurde, mein Ethnologiestudium

³⁵ Bernard Womah, von dem an anderer Stelle noch die Rede sein wird, trägt mit seiner Xylophonschule zu einem regelrechten Xylophontourismus bei. So finden sich im Internet eine ganze Reihe von „Erfahrungsberichten“ junger Menschen, die in die am schwersten zu erreichenden Gegenden Ghanas reisen, um dort in Abgeschiedenheit und zusammen mit der lokalen Bevölkerung das Xylophonspiel zu erlernen. Auch die *cultural officers* spielen in diesem Lernprozess eine Rolle, so findet sich etwa der Name Richard Na-Iles, des District Cultural Officer Wa Municipal, im Zusammenhang mit dem viermonatigen Aufenthalt des US-Amerikaners Derek Bermels in der Upper West Region „studying the Lobi xylophone with Ngmen Baaru and Richard Na-Ile“ (vgl. Bernel 30. 06. 2006).

führte aber auch dazu, dass ich aus Sicht einiger Angestellten ein „Fachmann“ war. Dagbee machte mich wiederholt zur Referenz für seine Untergebenen, wenn diese seiner Meinung nach den Anforderungen ihrer Arbeit, insbesondere in Bezug auf die „Feldarbeit“, nicht gerecht wurden.

Das Büro neben Dagbee belegte sein Stellvertreter Naa L. M. Tungbani, ein Wala, der als einziger neben Dagbee einen funktionierenden Fernseher besaß. Er wurde meiner Beobachtung nach selten selbst tätig, sondern wartete immer auf Aufträge von Dagbee, wenn dieser Aufgaben an seinen Stellvertreter delegierte, und nahm an allen Sitzungen teil, die während der NAFAC-Vorbereitung fast täglich stattfanden. In der Hierarchie war Tungbani der zweitwichtigste Mann im CNC und mit dem Recht ausgestattet, an Dagbees Stelle Entscheidungen zu treffen, wenn dieser nicht da war. Allerdings gab Dagbee Tungbani dazu praktisch nie Gelegenheit, und die meisten Besucher im CNC, die Dagbee nicht antrafen, klärten ihre Fragen entweder mit Dagbees Sekretär Seidu Bomison oder, wenn es um finanzielle Fragen ging, mit dem Buchhalter Francis Kaaba, die beide einen höheren Stand an formaler Bildung besaßen als Tungbani. Tungbani ist ein *chief* und bewahrte in einem Schrank in seinem Büro repräsentative Kleidung, Schuhe, Hut und Gehstock auf, für den Fall, dass er einmal als *chief* zu einer Angelegenheit gerufen würde, wie er mir versicherte.



Abbildung 4: Naa Luciano M. Tungbani (rechts) in repräsentativer Kleidung während der Eröffnungsveranstaltung von NAFAC am 18.11.06, Foto: C. Lentz.

Tungbani durfte das Motorrad des CNC nutzen, mit dem er morgens ins CNC fuhr, während Dagbee mit dem CNC-Jeep kam. Außerhalb der Bürozeiten stand der CNC-Jeep vor Dagbees Haus, der Fahrer musste morgens vor Beginn der Arbeitszeit mit öffentlichen Verkehrsmitteln zu Dagbees Haus fahren, um ihn dann im Jeep zum CNC zu fahren. Wenn der Jeep für Aktivitäten von anderen *officers* gebraucht wurde, musste erst abgeklärt werden, ob Dagbee den Wagen nicht selbst brauchte. Die Größe der zu Verfügung stehenden Fahrzeuge korreliert mit dem Status des Nutzers. Außer Seidu Bomison, der ein eigenes Privatfahrzeug besaß, hatten nur der Buchhalter Francis Kaaba, der Administration Officer Cletus Dakpaana, der Technical Officer Meredith Gandaa und eine der Weberinnen private Mopeds. Alle anderen Angestellten waren auf Fahrräder bzw. die Mitnahme durch Familienmitglieder angewiesen.³⁶ Die strenge Trennung von Privateigentum und Verwaltungsmitteln ist laut Weber eines der Charakteristika der Bürokratie (vgl. Weber 1956: 126). Wenn dieses Prinzip von dem Leiter des CNC ausgehebelt wird, trägt es umgekehrt zur Stabilisierung eines anderen Prinzips bei: dem Prinzip der Amtshierarchie. Allerdings nutzte Dagbee dieses Mittel nur sehr selten, wohl im Bewusstsein, dass eine zu starke Ausweitung der amtlichen Ressourcen für private Zwecke die Hierarchie nicht bestärken, sondern unterlaufen würde, weil sie seine von den Untergebenen und Externen verliehene und akzeptierte Legitimität angriffe.

Die strikte Unterscheidung zwischen privaten Interessen von formalen Regeln ist einer der Schwachpunkte in Webers explizit idealtypisch formulierter Definition von Bürokratie. Sie schließt das Individuum hinter dem Bürokraten aus und konzentriert sich auf die von der Außenwelt isolierten Vorgänge innerhalb der Institution. Die Umgebung der bürokratischen Institution – Klienten, Politiker und externe Institutionen – spielen bei Weber höchstens als depersonalisierter Input eine Rolle. Irrationalität oder flexible individuelle Antworten auf bürokratische Anforderungen durch die Beamten und deren Kunden, wie sie etwa Michael Lipsky (1980) in den Blick nimmt, fehlen bei Weber als konstituierende Akteure (vgl. Britan, Gerald und Ronald Cohen 1980: 11). Die *cultural officers* mobilisierten im Umgang mit ihren Klienten bei Bedarf auch andere soziale Rollen als die des Bürokraten. Sowohl Dagbee als auch Tungbani nutzten ihre Familienposition (Tungbani als *chief*, Dagbee als Sohn eines *chiefs*) situativ zur Legitimierung. Die Rolle des Bürokraten war vielmehr eine von vielen, auf die, die

³⁶ In Wa gibt es, anders als in den meisten Städten dieser Größenordnung in Südghana, außer teuren Einzeltaxis mit Taxameter, kein öffentliches Transportsystem innerhalb der Stadt.

cultural officers zurückgreifen konnten. Die Legitimierungsschwierigkeiten des *cultural officers* von Lawra, die er in dem oben zitierten Brief an das Regional House of Chiefs schilderte („in Lawra the chiefs and the people look at the Arts Council as people from the moon who have come to build a new culture for them“) offenbaren, dass in der Bevölkerung die bürokratische Herrschaft zumindest in Bezug auf Kultur keineswegs als legitim anerkannt wird. Die *cultural officers* müssen also situativ entscheiden welche Rolle in einer konkreten Situation erfolgsversprechend ist.



Abbildung 5: Die Buchhalter Francis Kaaba (rechts) und Gilbert Guba in ihrem Büro mit Technical Officer Meredith Gandaa (stehend).

Das bürokratische Prinzip der Amtshierarchie materialisiert sich auch in der Architektur der Räumlichkeiten und der Anordnung der verschiedenen Büros und Räume innerhalb des Gebäudekomplexes. Dagbee und Tungbani waren die einzigen Angestellten im CNC-UW/R, die ihre Büros mit niemandem teilen mussten. Die beiden Buchhalter teilten sich ein Büro, ebenso die beiden Technical Officers Meredith Gandaa und Barth P. Dziwormu. Der *officer*, der die Akten verwaltete, war zwar offiziell alleine im Archiv, allerdings saßen in ihren Pausen oft die Arbeiter aus der *smock*-Näherei auf dem Sofa neben dem Aktenschrank, weil sie keine eigenen Polstermöbel in der Werkstatt hatten. Auch war sein Raum weniger stark als die anderen Räume mit der dort arbeitenden Person verknüpft, weil das Archiv eine Art eigene Position im hierarchischen Gefüge innehatte (vgl. Kapitel 2). Alle bis dato beschriebenen Räume befinden sich im ersten Stock des Verwaltungsgebäudes: die Büros Dagbees, Tungbanis, der Buchhalter und das

Archiv rechts vom Treppenaufgang, die Büros der Technical Officers, mein Büro und die *smock*-Werkstatt links des Aufgangs. Gegenüber der *smock*-Werkstatt und am weitesten von Dagbees Büro entfernt befanden sich die Toiletten, für die allerdings nicht alle Mitarbeiter einen Schlüssel hatten.³⁷ Im Erdgeschoss des Gebäudes befanden sich die Werkstatt der Weberinnen und der große Konferenzraum. Außerdem beherbergte das Gebäude im Erdgeschoss fünf komfortabel eingerichtete Gästezimmer, die während NAFAC Kulturoffiziellen aus anderen Regionen zur Verfügung gestellt wurden. Der Konferenzraum bot Platz für ca. 50 Menschen, von denen etwa die Hälfte an Stühlen um die mittig platzierten Tische sitzen konnte, die andere Hälfte auf Stühlen in zweiter Reihe. Genutzt wurde der Raum für die Personalversammlungen, von denen ich allerdings ausgeschlossen war.³⁸ Zugang zu den Schlüsseln für den Konferenzraum hatten Dagbee sowie seine Sekretärin und Administrative Assistant Seidu Bomison.

Bourdieu zufolge spiegeln sich Hierarchien und soziale Rollen in einer hierarchischen Gesellschaft auch in der Nutzung des Raums wider (vgl. Bourdieu 1991: 27). Für die Analyse des Raums als Ort der Reproduktion institutionalisierter Hierarchie ist neben der Betrachtung der Architektur, also des sichtbaren Aufbaus eines Gebäudes, deshalb auch die Nutzung und Belegung des Raums durch die Angestellten von Interesse. Das Verwaltungsgebäude des CNC-UW/R ist für die Mitarbeiter des CNC der zentrale Arbeitsort. Die bürokratischen Routinen, die Kulturkonzeptionen aushandeln, sind eng verknüpft mit dem Verwaltungsgebäude und der Nutzung der Ressourcen selbst.

1.4 Die Materialisierung der Hierarchie in den Korrespondenzakten

Nicht nur die Beziehungen der Angestellten innerhalb des CNC in Wa, sondern auch zu den Angestellten der Distrikte sind hierarchisch. Die Korrespondenzen mit den Distrikten werden in den Aktenschränken des CNC in jeweils für die Distrikte eingerichteten Ordnern aufbewahrt. Auf diese Art und Weise lassen sich die Arbeit der Distrikte, ihre Fortschritte in einzelnen Projekten und Kon-

³⁷ Die Verwaltungsangestellten hatten, so weit ich das beobachten konnte, alle Schlüssel zu den Toiletten, nicht aber die Werkstattarbeiter (das heißt die Weberinnen und die Näher). Die sanitären Anlagen wurden erst kurz vor NAFAC im November 2006 mit der Wasserversorgung verbunden. Bis dahin diente allen Angestellten das offene Feld hinter dem Gebäude als Toilette.

³⁸ Die einzige Personalversammlung während meines Aufenthalts im CNC fand am 20.10.06 statt. Ich entnahm den wütenden und enttäuschten Kommentaren der Weberinnen nach dem Treffen, dass Dagbee eine Moralpredigt gehalten und mit Lohnkürzungen gedroht hatte, wenn die im CNC arbeitenden Moslems während des Ramadans (2006 fand der Fastenmonat im Oktober statt) ständig zu früh nach Hause fahren würden um das Fastenmahl zuzubereiten oder während der Arbeitszeiten aufgrund ihres „Hungers“ zu viele Pausen machten.

fliktgeschichten für Außenstehende (sofern sie Zugang zu den Akten erhalten), in erster Linie aber für die Vorgesetzten nachvollziehen. Auch alle Briefe, die die Distrikte an Kulturproduzenten, traditionelle Autoritäten und lokale Politiker schicken, wandern als Kopie in die Akten des CNC. Das folgende Dokument ist ein Brief des *district cultural officer* des Lawra District, Peter Kuusori, an den District Chief Executive der Lawra District Assembly. Der Brief datiert vom 27. Juli 2005 und ist am 9. August im CNC als Kopie eingegangen abgestempelt.

	Centre for National Culture Lawra District Assembly P.O.Box 66 Lawra – UW/R
LDA/CNC/RP/Vol.2/1	27 th July, 2005.
Sir/Madam,	
<u>SUBMISSION OF MIDYEAR REVIEW ACTION PROGRAMME</u> <u>CENTRE FOR NATIONAL CULTURE UPPER WEST REG.</u>	
The per attached review action programme is being forwarded for your humble consideration in approval. This is to enhance cultural development in the district. The way forward.	
Counting on your usual co-operation.	
Yours faithfully,	
DISTRICT CULTURAL OFFICER PETER D. KUUSORI	
The Hon. D C E Lawra District Assembly Lawra – Upper West Region	
<u>ATTN.</u> The Regional Director C. N.C. Wa – UW/R.	

Der Brief geht nicht nur an den direkten Adressaten, den District Chief Executive des Lawra District, sondern als „ATTN.“ gekennzeichnet auch zur Kenntnisnahme an den Regional Director, Mark Dagbee. Dort versieht ihn Dagbee am 9.8.05 mit dem Vermerk „Admin, please monitor for quarterly report“ und un-

terzeichnet als „seen and noted“. Der Brief wandert weiter zum Administration Officer, Cletus Dakpaana, der ihn abschließend mit dem Kommentar „Noted for monitoring“ zum Abheften ins Archiv bringt. Der Brief hat sowohl im Distriktbüro in Lawra als auch im CNC in Wa eine Referenznummer: „LDA/CNC/RP/Vol.2/1“ in Lawra und „CNC/Corr/Law.93/vol.2/32a“ in Wa. Auf diese Art und Weise bleibt er rückverfolgbar, dient als Referenz für zukünftige Korrespondenzen, und sein angehängtes Review Programme dient der Kontrolle der Aktivitäten und Ausgaben des Distriktbüros.

Das Centre for National Culture auf regionaler Ebene fungiert, ähnlich wie die NCC, in erster Linie als Koordinationsstelle, wie die Existenz eines District Cultural Office für Wa Municipal verdeutlicht.³⁹ Nicht nur die Befehlskette folgt dem strengen hierarchischen Aufbau, auch die Korrespondenz zwischen den Distrikten und der National Commission on Culture, bzw. dem Ministerium, läuft immer über das regionale CNC. Gibt es persönliche Schwierigkeiten, etwa eines *chiefs* mit dem für den Distrikt, in dem sein *traditional area* liegt, zuständigen *district cultural officer*, so kann er zwar die Hierarchie nach oben überspringen, sich also direkt an den Regional Director wenden, auf Dauer allerdings führt eine solche Situation zu Problemen, die – je nach der Schwere des Konflikts – unter Umständen zur Absetzung des *district cultural officer* führen. Das war 2005 im Wa East District der Fall, in dem DCO Anastasia Dakura eigenen Angaben zufolge aufgrund von *chieftaincy* Konflikten abgezogen wurde. Liegen die Konflikte in der Beziehung zwischen dem höhergestellten *officer* und einem *chief*, gestaltet sich die Situation schwieriger: so klagte Dagbee während einer gemeinsamen Autofahrt gegenüber Tungbani, dass er Schwierigkeiten mit einem *chief* habe, der nur mit seinem *district cultural officer* kooperieren wolle und nicht mit ihm.

Die politische Grenzziehung der Kulturinstitutionen wirkt sich konkret auf die Arbeit auf die Verwaltung und Präsentation von „our culture“ aus. So fordert etwa ein Brief des DCO Nadowli an den Regional Director of Culture Finanzmittel ein, die benötigt werden „to revise and develop a definite cultural identity of the District“.⁴⁰ Hier sollen die politischen Markierungen, die die staatliche Kulturarbeit territorial abgrenzen, zu kulturellen Grenzen werden, die auf lokaler Ebene Identitäten entlang der Grenzen staatlicher Kulturinstitutionen stiften sol-

³⁹ Ich gehe davon aus, dass alle regionalen Hauptstädte, vielleicht mit der Ausnahme von Kumasi, wo das CNC eine längere Tradition hat und deshalb etwas anders arbeitet, zusätzlich zum Regionalbüro ein Distriktbüro unterhalten. Zur Geschichte des CNC in Kumasi vgl. Becherer 1995: 2-8.

⁴⁰ Zitat aus dem Action Programme des District Cultural Office Nadowli 2001; Korrespondenzakte Nadowli, CNC/Corr/Nad/03/53.

len; mit anderen Worten: es findet eine Naturalisierung der Grenzen durch bürokratische Routinen und durch die Standardisierung der Kommunikation statt. Eine Internalisierung dieser Grenzen durch die lokale Bevölkerung (als kulturelle Identität des Distrikts) ist mehr als unwahrscheinlich. Allerdings entstehen durch die Routinen der Bürokraten und durch staatlich gelenkte Präsentationen von „our culture“ dominante Repräsentationen, die mit lokalen Vorstellungen von Kultur und Tradition eine innovative Kraft entfalten und „our culture“ verändern (vgl. Lentz 2001: 69). Die Dokumente in den Akten des CNC dienen nicht nur der bürokratischen Kontrolle und der Materialisierung der Hierarchie, sondern verdinglichen Kultur.

1.5 Die Festival-Komitee-Sitzungen und die Ritualisierung bürokratischer Handlungen

Ein dritter Aspekt der Arbeit staatlicher Kulturinstitutionen, der als Prozess der Objektivierung begriffen werden kann, sind die Komiteesitzungen als bürokratische Rituale. Der Konferenzraum wurde während meines Aufenthalts in erster Linie für die vielen Treffen der NAFAC-Vorbereitungskomitees und des National Planning Committee genutzt. Im Folgenden möchte ich anhand eines Sitzungsprotokolls des „Women Day Sub-Committee Meeting“ den Ablauf einer solchen Sitzung rekonstruieren und die Standardisierung der Kommunikation durch Protokolle aufzeigen. Aus diesem Grund gebe ich das Protokoll bis auf einige kleine Auslassungen komplett wieder.

MINUTES OF WOMEN DAY SUB-COMMITTEE MEETING OF NAFAC 2005 HELD ON 29 th SEPTEMBER, 2006 IN THE CENTRE FOR NATIONAL CULTURE CONFERENCE ROOM		
ITEM	ACTIVITY	ACTION
Attendance	<ol style="list-style-type: none"> 1. C. A. Bob-Milliar – N.C.W.D.⁴¹ 2. Clare Der – G.N.C.C. (Wa) 3. Rebecca Bassin – S.E.D.A. (Tumu) 4. Latuo Basing – G.E.S. (Reg. Office) 5. Henry Yeledour – Reported Sick 	
Opening Remarks	<p>The meeting kick-started with an opening prayer led by Madam Rebecca Bassin.</p> <p>The Convener, Mrs. C. A. Bob-Milliar announced that Mr. Henry had reported sick and would join us later. Mr. Cletus Dakpaanaa was to record the minutes on his behalf. She said developments at a grounds subcommittee meeting she attended prompted the con-</p>	

⁴¹ Die Abkürzungen stehen für die Organisationen bei denen die Mitglieder beschäftigt sind: National Council on Women and Development, Ghana National Chamber of Commerce, Swedish Export Development Agency und Ghana Education Service.

Minutes of the last meeting	<p>vening of this meeting.</p> <p>It was observed that there were no action points in the minutes so the convener called for comments from the members about errors or otherwise identified in the minutes. Mr. Latuo Basing identified two topographical [sic] errors as follows: Instead of ¢ 4,000,000.00 it was typed ¢ 400,000.00. Instead of 50 gallons petrol it was typed 50 gallons of people.</p>	
A Brief on women's day in Sekondi	<p>The convener asked Mr. Dakpaanaa to brief her on how the women day activities at the last Sekondi NAFAC were organized. Mr. Dakpaanaa read from a comprehensive NAFAC report concerning how the women entrepreneurial day as well as the Beauty Pageant activities were organized</p>	
Observation from Sekondi NAFAC Report	<p>The committee noted that a „pot lunch” herald some of the activities of the women entrepreneurial day. Much as the committee accepted this idea it made the following input:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. That the „pot lunch” participants as well as the traditional cook food competitors would have to pre-finance their individual activities. 2. There shall be a rout-march for women through some selected streets of Wa to converge at the Wan-Wan Park for an address by the Hon. Regional Minister. While the rest of an estimated 800 women would remain at the Wan-Wan Park the Regional Minister and his entourage including women achievers from the regions would be led into the Wa Community Centre for an inspection and tasting of various kinds of food including „pot lunch” and food of the cook art competition. <p>After tasting of the food the Regional Minister and his entourage would be seated and treated to requests of food of their choices as may be identified during the tasting exercise.</p>	
Equipment needed	<p>The committee then discussed equipment needed. The following equipment was identified as paramount to the success of this programme</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Six canopies needed at the Wa Community Centre for cook art 2. Ten canopies needed at the open space in the Wan-Wan Park plus a dais for symposium 3. 1000 chairs at Wan-Wan 4. 150 chairs inside Wa Community Centre 5. 12 tables for exhibits of food and dignitaries 	CNC/ Grounds Committee
Correspondence	<p>The committee requested the NAFAC secretariat to make the following correspondences on its behalf:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Write to the Regions requesting them to bring one woman achiever each. 2. Write to the District Cultural Officers to identify and present names of women who would be interested to take 	CNC: Feed-back by 8/10/2006

A.O.B. ⁴²		
Closing	<p>The committee fixed Tuesday, the third week of October 2006 to meet with women leaders and traditional food caterers to educate them on the requirements for entry into the cook art competition. This will involve 100 invitees to be refreshed as per budget on page 3.</p>	
	<p>Mrs. Clare Der moved for the close of proceedings seconded by Madam Rebecca Bassin at about 1.30 pm. A prayer was said by Mr. Latuo Basing.</p>	
	<p>Mrs. C. A. Bob-Milliar (Chairperson)</p>	<p>Cletus B. Dakpaanaa (For Secretary)</p>

Das Protokoll ist in drei Spalten unterteilt, die mit „Item“, „Activity“ und „Action“ überschrieben sind. Die Spalte „Item“ zeigt den ritualisierten Ablauf solcher Sitzungen, der weder spezifisch für die Kulturinstitutionen noch für Ghana ist. Nachdem der Sitzungsführer die Anwesenheit der Mitglieder festgestellt und festgehalten hatte sowie geklärt wurde, wer nicht da war und warum, wurde das Treffen durch ein Gebet eröffnet, und der Sitzungsführer verlas das Protokoll des letzten Treffens. Das Besprechen des Protokolls konzentrierte sich auf die Feststellung von Tippfehlern, zumal das letzte Protokoll keine Einträge in der Spalte „Action“ hatte, die unmittelbare Aktivitäten hätten nach sich ziehen müssen. Dies ist auch für das aktuelle vorliegende Protokoll symptomatisch. Das sechsseitige Schriftstück enthält nur an drei Stellen insgesamt sieben Zeilen Einträge, in der Spalte „Action“. Diese Einträge sind allesamt Delegationen von Aktivitäten an andere Stellen, etwa der Eintrag bei „Correspondence“, die das NAFAC Secretariat (das CNC-UW/R) mit der Zustellung der Briefe an die Distriktbüros, das Regional Coordinating Council und die CNCs in den anderen Regionen beauftragt und um deren Rückmeldung bittet.

Einen großen Teil des Protokolls macht die Verlesung der Berichte des vorangegangenen NAFAC in Sekondi-Takoradi aus, an dessen Organisation sich die Mitglieder des Komitees nun orientieren wollen. Ideen wurden übernommen und weiterentwickelt bzw. an die finanziellen und organisatorischen Möglichkeiten angepasst. Den größten Teil des Protokolls nimmt schließlich die Aufstellung des Budgets für den „Women’s Day“ ein. Detailliert sind die Kosten für die Verpflegung der Ehrengäste, das Anmieten der Stühle, Tische und Zeltdächer, die

⁴³ Es fehlen einige Beträge in der Errechnung der Gesamtsumme, da ich an der sehr ausführlichen Auflistung der Kosten einige Kürzungen vorgenommen habe. Tatsächlich sind von dem sechsseitigen Protokoll vier Seiten Auflistung des Budgets.

⁴² Die Abkürzung A.O.B. steht für „Any other business“ und bezeichnet den Tagesordnungspunkt „Verschiedenes“ in Protokollen.

Werbekampagnen im Vorfeld und die Aufwandsentschädigungen bzw. Preisgelder für die Komiteemitglieder, die Preisrichter und die Teilnehmer aufgelistet. Dies dient der Nachverfolgbarkeit und dadurch der Legitimierung der Ausgaben. In Sprache und Form orientiert sich das Protokoll am international üblichen Format solcher Komiteesitzungsprotokolle.

„Our culture“ wird durch die Protokolle der Komiteesitzung objektiviert und dadurch planbar. Zerlegt in seine Einzelteile, werden Aktivitäten an zuständige Experten delegierbar, die genauen Kosten und Aufwandaufstellungen werden durch das Format des Protokolls erzwungen. Das macht es den staatlichen Kulturoffiziellen möglich, ihren schwer greifbaren Zuständigkeitsbereich zu fassen. In den Komiteesitzungen, an denen ich teilnahm, hatte ich oft den Eindruck, dass die Festlegung des zeremoniellen Protokolls für die Einzelnen Programmpunkte (also etwa wer wird Moderator, wer spricht das Öffnungsgebet, wer wird Vorsitzender der Veranstaltung und wer stellt ihn vor, wer sitzt am *high table*, wie hoch ist die Aufwandsentschädigung für die Teilnahme der Ehrengäste etc.) für die Mitglieder des Komitees von größerer Wichtigkeit waren als die eigentlich inhaltliche Organisation. Letztere wurde an Experten delegiert: „cultural performances“ an die *district cultural officer*, Vorträge auf Symposien an Mitarbeiter der University of Development Studies in Wa, die Betreuung der *chiefs* aus den anderen Regionen an das Regional House of Chiefs, den Empfang politischer Ehrengäste an das Regional Coordinating Council. Gerade deshalb sind die Protokolle ein so wichtiger Aspekt der Komiteesitzungen. Sie belegen nicht nur, dass das Treffen stattgefunden hat und die Teilnehmer sich ihre Aufwandsentschädigung („sitting allowances“) beim Buchhalter des CNC auszahlen lassen durften, sondern sie sind das eigentliche Produkt der Sitzungen. Ihre Bedeutung zeigt sich unter anderem darin, dass die Sitzungen zu einem Teil entlang alter Protokolle strukturiert waren („Minutes of the last meeting“ und „Observation from Sekondi NAFAC report“). Seidu Bomison sorgte außerdem in der Regel dafür, dass die Sitzungsprotokolle abgetippt, von Dagbee gegengezeichnet und an die Mitglieder des Komitees beim nächsten Treffen ausgehändigt wurden. Dadurch wurden sie zum Geländer für folgende Treffen.

Die Sitzungsprotokolle sind nur ein Beispiel für die Verschriftlichung der Kommunikation durch bürokratische Verfahren. Durch die Standardisierung der Kommunikation durch Notizen, Protokolle, Berichte und Briefe, die durch die Hände der Verwaltungsangestellten gehen, entstehen Sprach- und Handlungsmuster, die ohne die bürokratischen Routinen nicht denkbar wären, aber auf die

Konzeptionalisierung des Arbeitsgegenstandes der *cultural officers* großen Einfluss ausüben. Ein anderer Aspekt, den die Komiteesitzungen verdeutlichen, ist die Ritualisierung der bürokratischen Routinen. Goodsell fasst unter expliziten Riten der Verwaltung solche, die zwar Teil der üblichen rationalen Vorgehensweise der Bürokraten sind, aber gleichzeitig einige Eigenschaften des Rituals aufweisen: Repetitivität, Aufführung, ordnungserhaltende bzw. -stiftende Funktion und Zeitgebundenheit (vgl. Goodsell 1989: 163-164). Die regelmäßigen Personalversammlungen gehören dazu, ebenso wie die Sitzungen der NAFAC-Komitees, die von rituellen Rahmenhandlungen eingeschlossen waren: Eröffnung des Treffens durch Gebet, Begrüßung durch Vorsitzenden, Ernennung eines Protokollanten, Festlegung und Verlesung der Tagesordnungspunkte, Moderation der Diskussion durch Diskussionsleiter, Bitte um Auflösung der Sitzung mit Bestätigung durch einen zweiten Antragsteller, Abschlussgebet. Die Komiteesitzungen können als nach innen gerichtete ritualartige Handlungen interpretiert werden: das Publikum sind die Beschäftigten selbst. Sie dienen der Bestätigung der Legitimität und Effektivität der Institution und der Stärkung der internen Hierarchie und Rollen. Gleichzeitig wurden die für das CNC wichtigen externen Experten, *chiefs* und Vertreter der Regionalverwaltung in die Hierarchie der Institution eingebunden und an Entscheidungsfindungen beteiligt.

Die NAFAC-Vorbereitungskomitees als ritualisierte bürokratische Routinen sind aber nicht nur als nach innen gerichtete Rituale zu sehen. Sie verfestigen auch die Kulturkategorien, nach denen sie organisiert sind. Es existierten neben organisatorischen Komitees, wie etwa einem Komitee für die Vorbereitung des *durbar ground*, einem Komitee für Öffentlichkeitsarbeit oder einem Fundraising-Komitee auch einige Komitees, die sich mit bestimmten Ausprägungen von „our culture“ beschäftigten, welche als spezifisch für Nordwestghana während NAFAC in Wa besondere Aufmerksamkeit erlangen sollten. Dazu gehörten das Xylophone Subcommittee und das Traditional Herbal Medicine Subcommittee.

Das Xylophone Subcommittee war für die Organisation des Xylophonwettbewerbs zuständig und stets darum bemüht, das Xylophon, das von den Mitgliedern des Komitees als „the flagship of the festival“ bezeichnet wurde, an möglichst vielen, möglichst prominenten Programmpunkten einzubringen. Außerdem versuchte man die „Xylophonkulturen“ außerhalb der Upper West Region und aus Ghanas Nachbarstaaten mit einzubeziehen, um die Verwandtschaft mit „our brothers from Burkina“ (A. K. Bondong bei einer der Xylophone Subcommittee Sitzungen) zu pflegen und gegenseitig vom Spiel der anderen zu lernen.

Die Mitglieder des Xylophonkomitees legten die Preisgelder für die Wettbewerbssieger fest und bestimmten die Jury, die die Sieger ermitteln sollte. Sie legten die Bedingungen für die Teilnahme am Wettbewerb fest, indem sie nur Gruppen aus Distrikten mit einer „Xylophonkultur“ akzeptierten, die wiederum vom zuständigen *cultural officer* ausgewählt wurden. Sie steckten auch die Rahmen für die Aufführung: wie viele Stücke durften gespielt werden, wie viele Minuten Aufführungszeit, nur Musiker oder auch Tänzer, wenn ja, welche Kostümierung, nur Xylophonpaare oder auch Solisten, mit Begleitung durch andere Instrumente oder nur Xylophone. Und nach der Aufführung erzeugte die Art und Weise der Preisvergabe im Publikum Unmut darüber, ob nicht gar die Siegerwahl schon vorher ausjustiert worden war.⁴⁴

„Our culture“ wird durch diese Klassifikations- und Standardisierungsprozesse objektiviert und erst dadurch bewahr- und förderbar, bzw. bekämpfbar. Nach Bourdieu ist die größte Macht des Staats „to produce and impose [...] categories of thought that we spontaneously apply to all things of the social world – including the state itself“ (1999: 53). Kategorien, die auf die Organisationsform staatlicher Kulturarbeit zurückgehen, sind auch die Benennung von „typischen“ Ausprägungen von der Kultur eines Distrikts, einer Region und der Nation. Die Komiteesitzungen und die Protokolle sind Teil des Prozesses der Objektivierung von Kultur.

1.6 Zusammenfassung: Die Naturalisierung staatlicher Kulturgrenzen

Der Aufbau staatlicher Kulturinstitutionen in Ghana und die strenge Hierarchie dienen der Naturalisierung der staatlichen Kulturgrenzen, wie sie durch die Zuständigkeiten der Centres for National Culture und der Büros auf Distriktebene entstehen und aufgeführt werden. Ferguson und Gupta beschreiben die Naturalisierung von Bildern des Staates, dessen Verhältnis zur Gesellschaft sowohl als „top down“ wie auch als die Gesellschaft einschließend vorgestellt wird, durch bürokratische Routinen. „Images of state vertical encompassment are influential [...] because they come to be embedded in the routinized practices of state bureaucracies“ (Ferguson und Gupta 2002: 983). Sowohl der hierarchische Aufbau

⁴⁴ Es gewann eine Gruppe aus dem Wa Municipal District, die als einzige Gruppe Tänzer mitgebracht hatte, und deswegen nach der Meinung meiner Sitznachbarn und vieler weiterer Zuschauer eigentlich hätte disqualifiziert werden müssen. Den zweiten und dritten Platz belegten Gruppen aus Burkina Faso. Naa L. M. Tungbani sagte im Verlauf des Abends zu mir, man habe die Preisgelder (3 Millionen Cedi für den ersten, 1,5 Millionen für den zweiten und 500.000 für den dritten Platz) gerecht zwischen Ghana und Burkina aufteilen wollen.

der Kulturinstitutionen als auch die Routinen der *cultural officers* produzieren „our culture“.

Durch die Zuständigkeit entlang der politischen Grenzen wird sowohl der Staat als auch „local culture“ räumlich zugeordnet und Grenzen werden fixiert. Ein Xylophonspieler aus einem Dorf im Lawra District ist nicht einfach ein Dagara-Xylophonist, sondern Vertreter der Xylophonmusik des Lawra District und tritt bei regionalen Wettbewerben, die der Auswahl der besten Xylophonisten für die Repräsentation der Region dienen, gegen seine Kollegen in den benachbarten Distrikten an. Gewinnt er auf regionaler Ebene, darf er an einem nationalen Wettbewerb teilnehmen, wie ihn das Xylophone Subcommittee für NAFAC vorbereitete, und sich mit Xylophonisten aus ganz Ghana und aus den Nachbarländern messen. Sein Xylophonspiel wird durch die Inszenierung innerhalb der kulturpolitischen Hierarchie zu einem Aspekt nationaler Kultur. Die Hierarchie der Kulturinstitutionen kreiert „our culture“ als etwas, das sich aus den lokalen Kulturen, wie sie die *district cultural officers* in den Dörfern finden, auf regionaler Ebene zur Kultur einer Region und auf nationaler Ebene zu nationaler Kultur zusammensetzt.

Auch Praktiken der Archivierung tragen zur Objektivierung von Kultur bei. Das folgende Kapitel geht nicht nur dem Prozess der Objektivierung nach, sondern fragt auch nach den Objekten, die in diesem Prozess verarbeitet werden.

2 „We are serving as a cultural library“ – Das Centre for National Culture als Kulturarchiv

„The guiding principle is that our culture is being disseminated, it has been diluted..., because of outside influence. Ghana, and for that matter all Third World countries, we are dependent of the developed countries. And because of that, what you see, our people, especially the young ones... the young folk... they are forgetting our customs and traditions so we are trying to preserve those particular ones... and then, you know, there are some good cultural practices, which we should not throw away!“

Das Zitat, in dem Naa L. M. Tungbani die Leitlinien der Arbeit des CNC definiert, drückt die Befürchtung vieler *cultural officers* aus, dass die ghanaische Kultur von fremdkulturellen Einflüssen verwässert oder verfälscht würde, was direkte Auswirkungen auf das Wohl der Nation hätte. Darum sei es unerlässlich, durch die Unterstützung staatlicher Programme zur Erhaltung der ghanaischen Kultur und der mit ihr verknüpften Werte diesen Niedergang aufzuhalten. Der Diskurs über die Bewahrung der Kultur durch staatliche Kulturinstitutionen ist geprägt von Vorstellungen der Verschmutzung, Verwässerung oder Verfälschung der reinen, puren Kultur durch fremdkulturelle Einflüsse. Foster (1991: 239-240) und Handler (1987: 6) weisen auf die Bedeutung der Metaphern der Verschmutzung und Verwässerung in nationalistischen Diskursen hin.⁴⁵ Nationale Kultur hängt in nationalistischen Diskursen direkt mit der Existenz der Nation zusammen; wird die Authentizität und Einzigartigkeit der Kultur bedroht, bedroht das auch die Nation (vgl. Handler 1987: 7). Staatliche Kulturinstitutionen in Ghana wurden vor dem Hintergrund der Nationenwerdung gegründet (vgl. UNESCO 1975: 9).⁴⁶ Die nationalistischen Ziele der Gründungszeit finden sich

⁴⁵ Bei Foster heißt es wörtlich: „Indeed, a discourse of ‚corruption‘, ‚pollution‘, and ‚purity‘ characteristically accompanies attempts to imagine the national community“ (Foster 1991: 239-240). Handler schreibt: „With respect to culture, the negative vision is often couched in a rhetoric of pollution: the culture of others threatens to mix with a heretofore pure (or, at least, relatively well delineated) national culture and rob it of its identity, making it a new and unrecognizable thing that no longer belongs to or characterizes the nation. And, since culture is thought to be the substance of national identity, without culture the nation itself ceases to exist“ (Handler 1987: 6).

⁴⁶ 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 junge Regierung Nkrumah musste einen Weg finden, wie innerhalb kürzester Zeit ein Staat, der aus der ehemaligen Kronkolonie Goldküste und den Protektoraten Aschanti, Britisch-Togoland und den Northern Territories bestand, zu einer funktionierenden Einheit, einer Nation, werden konnte. Die beiden größten Gefahren für die Einheit Ghanas sah Nkrumah

auch heute noch in der Selbstwahrnehmung der staatlichen Kulturoffiziellen als Experten für die Bewahrung einer vom Verschwinden bedrohten Kultur. Es gilt zu verhindern, dass so etwas wie der Respekt gegenüber Älteren, was als der Innbegriff einer „good cultural practice“ gilt, verloren geht.

„A lot of people are only thinking of throwing away a lot of things and they don't look at what they are throwing away – whether it is something worth keeping or not. And it will need an effort to convince them not to throw away this thing... The respect of the elderly by the young... I know in your culture that thing is no more there now. You will go and tell your mummy or daddy: „Look daddy, I'm grown now, so why don't you allow me to do what I want to do?“ And if he insists you call the police. Is it not so? I'm forty-seven years and my mummy will still want to tell me that: „Look Mark, this thing you can't do it!“ Now my mummy is old. She is over sixty now. I'm taking care of her but she still does not see me as somebody she cannot advise. It's a cultural practice which is worth keeping. Our people say, that an old lady will not be able to brush her mouth well and when she opens her mouth to talk to you ... the odour ... you may want to mistake the odour of her mouth with what she wants to say. But the odour is different from what she wants to tell you. The mouth may have a bad odour – the advice is not bad! And if you reject it because of the odour, you reject your own culture!“ (Mark Dagbee, 3.10.2006).

Mark Dagbees Erläuterungen zum Respekt gegenüber Älteren als bewahrenswerte kulturelle Norm sind in vielerlei Hinsicht interessant. Zum einen fällt auf, dass er – in der Gesprächssituation mit mir – auf das rhetorische Mittel der Kontrastierung setzt, um sein Argument deutlich zu machen. In „meiner“ (des Inter-

im Tribalismus und in der von den Briten geförderten Institution der *chieftaincy*. In den 1950er Jahren kam es zu Segregationsbestrebungen durch den Togoland Congress, der ein Ewe Homeland forderte (die Grenze zwischen dem heutigen Ghana und Togo trennt togolesische von ghanaischen Ewe) und durch das National Liberation Movement, das ein unabhängiges Asante anstrebte (vgl. Allman 1993: 20-21; Austin 1970: 226-235; Nugent 2002: 147-200). Beide Gefahren für die nationale Einheit versuchte Nkrumah zu entschärfen, indem er sowohl in seiner Selbstdarstellung als auch bei offiziellen Anlässen auf Elemente der verschiedenen Kulturen zurückgriff. Nkrumah bediente sich der Symbolik der *chiefs* in seinem Auftreten, so war etwa sein Präsidententhron bei offiziellen Anlässen gestaltet wie die traditionellen *stools* der Asante-Könige und *chiefs*, er beschäftigte einen *praisesinger* und bediente sich anderer Regalia, die mit *chieftaincy* assoziiert wurden (vgl. Hess 2001: 65ff, Yankah 1985: 87). Nkrumah legte die Fundamente für eine Vielzahl staatlicher Kulturinstitutionen. Unter der Regierung Nkrumah entstanden das National Museum (1957), das Arts Council of Ghana (1958), 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) und der National Theater Company.

viewers) Kultur ist der Respekt vor den Alten „no more there now“. Das heißt, es gab ihn einmal und er ist verlorengegangen, was in Dagbees Augen eindeutig negativ ist, denn ich würde, anstatt meine Eltern zu respektieren, sofort die Polizei rufen, wenn sie sich in mein Leben „einmischen“ wollten. Die Polizei ist aus der Perspektive Dagbees eine Institution, die nur dann, wenn alle anderen innerfamiliären und innergemeinschaftlichen Schlichtungsverfahren versagt haben, in den Konflikt einbezogen werden soll (vgl. Volk 2008: 87-91). Das Rufen der Polizei ist sozusagen ein kulturelles Armutszeugnis und der Beweis für die schlechten Folgen des Kulturverlusts. Der Abgrenzung von der deutschen (europäischen) Kultur gegenüber steht das rhetorische Mittel der Inklusion: „our people say“, wohingegen diejenigen, die nur daran denken kulturelle Normen „wegzuwefen“, mit „they“ titulierte werden. Dennoch wird durch die Inklusion deutlich, dass nur jemand aus der eigenen Kultur in der Lage sein kann, die Mitmenschen davon zu überzeugen, dass bestimmte Aspekte der Kultur nicht über Bord geworfen werden sollten. Dagbee macht das deutlich durch das Sprichwort über die alte Dame, deren schlechter Atem nicht mit dem Wert ihrer Ratschläge verwechselt werden sollte. Dass Dagbee auf ein Sprichwort zurückgreift, um mir die Bedeutung von Kulturbewahrung zu erklären, ist ebenso wie die Verwendung der sprachlichen Mittel der Inklusion und Exklusion ein rhetorisches Instrument, das der Verstärkung der Aussage dient. Denn auch Sprichwörter sind Teil jenes kulturellen Erbes, das zu bewahren sich die *cultural officers* zur Aufgabe gemacht haben.

Die Kulturbewahrung durch staatliche Institutionen ist in der Verfassung festgeschrieben. Das Fundament der Kulturpolitik Ghanas ist Artikel 39 der Verfassung von 1992, der Kultur als ein staatliches Aufgabengebiet definiert:

„ (1) [The] State shall take steps to encourage the integration of appropriate customary values into the fabric of national life through formal and informal education and the conscious introduction of cultural dimensions to relevant aspects of national planning. (2) The State shall ensure that appropriate customary and cultural values are adapted and developed as an integral part of the growing needs of the society as a whole; and in particular that traditional practices which are injurious to the health and well-being of the person are abolished. (3) The State shall foster the development of Ghanaian languages and pride in Ghanaian culture. (4) The State shall endeavour to preserve and protect places of historical interest and artefacts“ (VERFASSUNG 1996: 35-36).

Die National Commission on Culture, die die Herausgeberin der Kulturpolitik Ghanas ist, leitet aus Artikel 39 ihre Legitimität als Institution ab, die von der Regierung mit der Aufgabe betraut wurde, Kultur zu bewahren und zu fördern. Die Frage, was Kultur sei, beantwortet die Programmschrift mit:

„Culture is the totality of the way of life evolved by our people through experience and reflection in our attempt to fashion a harmonious co-existence with our environment. Culture is dynamic and gives order and meaning to the social, political, economic, aesthetic and religious practices of our people. Our culture also gives us our distinct identity as a people“ (CULTURE 2004: 3).

Kultur wird damit in erster Linie im Sinne einer Lebensweise definiert, die eine bestimmte Gruppe von Menschen in Abgrenzung zu anderen eint. Sie manifestiert sich in „our ideals and ideas, beliefs and values, folklore, environment, science and technology and in the forms of our political, social, legal and economic institutions“. Damit ist der Rahmen den die NCC mit der Programmschrift steckt viel weiter als das, was in der Bevölkerung und zum Teil auch in der Basis der Kulturoffiziellen unter „drumming and dancing“ zusammengefasst wird.⁴⁷ Die Kulturdefinition der NCC ist eine klassisch anthropologische kumulative Kulturdefinition. Dass mit einer solchen Bandbreite prinzipieller Arbeitsfelder der *cultural officers* das bürokratische Prinzip des Fachwissens als Legitimationsbasis nicht haltbar ist, stellt den *cultural officer* auf Distriktebene vor die Herausforderung in hohem Maße mit externen Kulturexperten zu kooperieren, oder aber – was gar nicht selten vorkommt – eine Auswahl zu treffen, die sich an seiner fachlichen Ausbildung orientiert (also etwa nur Kunsthandwerker, oder nur Tänzer zu fördern).

Die Methoden, die bei der Bewahrung und Konservierung von Kultur helfen sollen, benennt die Kulturpolitik mit Forschung, Dokumentation und Ausstellungen in Museen und Galerien (CULTURE 2004: 11).

⁴⁷ Cati Coe beschreibt die Transformation von Kultur als „practices emerged from the realm of everyday life“ in ein Diskursobjekt als einen Prozess der Selektion durch den Staat, an dessen Ende „drumming and dancing“ als Kondensat von Kultur übriggeblieben sei, das am besten geeignet sei, den Staat in seinen Bemühungen um nationale Identifikation zu unterstützen (vgl. Coe 2005: 53-54). Die Kulturpolitik Ghanas und die verschiedenen Aktivitäten der *cultural officers* zeugen jedoch von einer wesentlich breiteren Kulturkonzeption. Zweifelsohne treffen Coes Beobachtungen auf einen Teil der Bevölkerung zu, die Kultur als etwas sehen, an dem man teilnehmen und dem man sich bei Bedarf entziehen kann. In gewisser Weise tragen die starren Kategorien der staatlichen Kulturinstitutionen dazu bei, dass dies möglich wird.

„The objective of preservation is not to make our culture static or mysterious, but to consciously prevent the mindless sweeping away of our cultural heritage, a situation which can only result in social instability and cultural disorientation“ (CULTURE 2004: 12).

Die Bewahrung soll also nicht in einer statischen unveränderbaren Kultur enden, die sich nicht mit der Gesellschaft weiterentwickelt, sondern soll nur die fahrlässige Entwertung der Kultur aufhalten. Durch den Zusammenhang zwischen Kultur und nationaler Identität erhält der drohende Kulturverlust die Qualität einer nationalen Bedrohung. „Social instability“ und „disorientation“ sind die Folgen eines Verhaltens, das hier als gedankenloses Wegwischen des kulturellen Erbes beschrieben wird. Mit dem Adjektiv „gedankenlos“ verhindert die Formulierung eine Verurteilung derjenigen, die das tun, als Menschen mit schlechten Absichten, die bewusst die soziale Instabilität und Desorientierung der Nation anstreben. Vielmehr wird erklärt, dass dies nicht absichtlich geschähe. Insofern ist es logisch, dass man eine staatliche Institution mit Aufklärungsarbeit und explizitem Bewahrungsauftrag schafft: die National Commission on Culture und ihre Unterorganisationen.

Um dieser Aufgabe nachzukommen, ist ein wesentlicher Aspekt der Arbeit des CNC die Archivierung von Dokumenten über kulturelle Aktivitäten in der Region und die Wiederbelebung traditioneller Handwerkstechniken durch die Werkstätten des CNC. Die Fragen, denen ich in diesem Kapitel nachgehen werde sind: Welche unterschiedlichen Verfahren der Archivierung werden im CNC angewandt? Welche Auswirkung haben sie auf die Konzeption von Kultur? Ich beziehe sowohl den Prozess der Archivierung als auch die Objekte, die archiviert werden in meine Analyse ein, denn mit Handler verstehe ich die Prozesse der Objektivierung von Kultur genauso als Teil nationaler Kultur wie „the cultural ‚stuff‘ that is objectified“ (Handler 1988: 194-195).

2.1 Die Weitergabe traditionellen Wissens in der *smock*-Werkstatt

Ein Programm, das von dem Gedanken geprägt ist, dass Kultur etwas Bedrohtes ist, das für die Zukunft bewahrt werden muss, ist die „Weaving and Smock Design Section“. Dazu gehören die Werkstatt der Weberinnen und die Werkstatt der Näher, die aus den gewebten Stoffbahnen *smocks*⁴⁸ fertigen und besticken. Zehn Frauen weben die Stoffbahnen, aus denen später die *smocks* genäht werden. Die Näher in der *smock*-Werkstatt sind ausschließlich Männer. Die Weberinnen

⁴⁸ Der *smock* ist ein traditionelles Oberbekleidungsstück nordghanaischer Männer.

und *smock*-Näher sind aus der Perspektive der *cultural officers* als der einzige Bereich des CNC zu betrachten, wo tatsächlich Kultur „betrieben“ wird.

28. September 2006. Mein dritter Forschungstag im CNC. Ich langweilte mich. Es fand keine Komiteesitzung statt, Dagbee war unterwegs, Naa L. M. Tungbani saß in seinem Büro und sah fern. Alle anderen waren mit Büroarbeiten beschäftigt, ihre Bürotüren geschlossen. Ich wollte nicht in dem Büro sitzen, das Dagbee mir zur Verfügung gestellt hatte, und mir untätig vorkommen. Also entschied ich mich, Kontakt zu den Weberinnen aufzubauen. Das waren, neben Dagbees Sekretärin, die einzigen Frauen im CNC und ich erhoffte mir zu ihnen eine leichtere Kontaktaufnahme als zu den Männern. Außerdem saßen sie als einzige Mitarbeiter nicht in einem Büro hinter verschlossenen Türen, sondern in der offenen Halle neben dem Konferenzraum und auf der hinteren Terrasse. Acht Weberinnen waren da: Talata, Nafisata, Theresa, Tracy, Alice, Prudence, Shetu und Ernestina. Ich sah ihnen bei der Arbeit zu und unterhielt mich mit ihnen über ihre Arbeit. Talata arbeitet am längsten für das CNC. Seit der Gründung der Weberei im CNC 1992, webt sie Stoffbahnen. Zunächst in einem kleinen Büro im Block der Regionalen Verwaltung, und seit dem Frühjahr 2006 im neuen Verwaltungsgebäude des CNC. Sie alle arbeiten gerne für das CNC sagten sie, allerdings kann das durchaus damit zusammenhängen, dass sie mich bisher in erster Linie in Zusammenhang mit der Leitung des CNC wahrnahmen. Allerdings klagten sie auch über ihre Abhängigkeit vom CNC, insbesondere jetzt, da ihr Arbeitsplatz so weit außerhalb der Stadt läge und niemand einfach zufällig vorbei käme. Fast alle Frauen sagten, sie würden zusätzlich noch nach der Arbeit auf eigenen Webstühlen weben, um sich zusätzliches Geld zu verdienen. Die Weberinnen sahen sich als die zentrale Abteilung des CNC, weil sie tatsächlich produzieren würden und nicht nur „schreiben“. Für sie ist es selbstverständlich, dass ich zu ihnen gekommen bin, wo es etwas über Kultur zu lernen gibt (Bearbeiteter Auszug aus meinem Feldtagebuch).

Talata fragte mich einige Wochen nach dem ersten Kennenlernen, als ich wieder bei ihr am Webstuhl saß, ob ich heute nichts zu schreiben hätte. Im Lauf der Zeit verschob sich meine Rolle in den Augen der Weberinnen also von jemandem, der über Kultur lernen wollte und deshalb am besten im Kulturproduzierenden Bereich des CNC aufgehoben war, zu jemandem der schrieb, also eher den administrativen Angestellten zuzuordnen war. Die Aufgabe, die Talata mir zuschrieb, war eine textorientierte, so wie die der Buchhalter und der Verwaltungsangestellten. Auch Dagbee ordnete mich – indem er mir ein Büro gab – den Schriftexperten und nicht den Kulturproduzenten zu. Trotzdem wurde ich auch gerade von den Weberinnen immer wieder zur Kulturproduktion aufgefordert. Sie zeigten

mir, wie man mit dem Webschiffchen arbeitete, und wie man Fäden spann. Sowohl die Weberinnen als auch die Näher sahen sich als die wichtigste Abteilung des CNC. Wenn Besucher kamen, wurden ihnen nicht die schicken neuen Büros vorgeführt, sondern die Webstühle und die *smock*-Werkstatt. Regelmäßig fanden laut Talata „cultural displays“ statt, bei denen die Weberinnen des CNC mit anderen Webern konkurrierten.⁴⁹ Die Weberinnen im CNC arbeiteten, so weit ich das beobachten konnte, relativ unabhängig. Mit Dagbee hatten die Weberinnen eigentlich kaum Kontakt. Wenn sie eine Stoffbahn fertig gewebt hatten, brachten sie diese zum Buchhalter, ließen von ihm die Länge aufschreiben und gaben Farbwünsche für die nächsten Baumwolllieferungen an. Dann wurden die Stoffbahnen an die *smock*-Werkstatt weitergereicht.

Auch Dagbee betrachtete die Werkstätten als den Ort, an dem die Kulturpolitik implementiert würde: „we don't just do politics and sit down, we are also implementing some of the policies, like the training unit here...“. Allerdings sah Dagbee den kulturproduzierenden Bereich des CNC als konzeptionell eng mit dem Verwaltungsbereich verbunden. Dagbee erklärte mir die Idee hinter den Werkstätten des CNC mit der Metapher einer Kulturbibliothek:

„You see the training unit we have set up here. We have set it up so people, who want to know more about our intensive production of cloth, they come. [...] Why are we doing that? We are serving as a cultural library where you can come back to retrieve“.

Die *smock*-Werkstatt und die Weberei sind in der Darstellung Dagbees eine Art lebendiges Archiv. Es geht den *cultural officers* nicht nur darum, Kultur in Form von ethnographischen Dokumenten und Bilddokumentationen zu bewahren, sondern auch darum, traditionelle Produktionstechniken an jüngere Generationen weiterzugeben. Die Weitergabe von traditionellen Techniken sah Dagbee als einen Beitrag gegen das Verschwinden traditionellen Wissens. Die Werkstätten, so Dagbee, seien eine „African cultural library“ die nicht auf geschriebenem Wort aufbaue, sondern auf der mündlichen, praktischen Weitergabe des Wissens vom Meister zum Schüler. Dass dies etwas ist, das das CNC als Aufgabe für sich beansprucht, zeigt deutlich, dass sich die staatlichen Kulturinstitutionen in der Rolle sehen, die existierenden Prozesse der Kulturverbreitung und -veränderung zu stützen und teilweise zu ersetzen. Anders als die Weberinnen, die sich mir gegenüber beklagten, dass ihre Arbeit nicht genug gewürdigt werde, weil sie

⁴⁹ Während meines Aufenthalts im CNC fand keine solche Veranstaltung statt, was damit zusammenhängen mag, dass alle Aktivitäten sich auf das bevorstehende NAFAC konzentrierten.

nicht als Künstler für ihre Produkte bezahlt werden, sondern wie Mitarbeiter einer bürokratischen Organisation einen Stundenlohn bekämen, stellte Dagbee dies gerade als den Vorteil der Weberei dar. Es sei es den traditionellen Webern kaum noch möglich ihre Produkte auf die aufwendige traditionelle Art zu produzieren und ihren Lebensunterhalt davon zu bestreiten. Deshalb versuche das CNC ihnen unter seinem Dach nicht nur die Möglichkeit zu geben, in einer vor dem freien Markt geschützten Situation ihrem Beruf nachzugehen, sondern auch die traditionellen Muster und Materialien lebendig zu halten, die möglicherweise nicht immer dem Zeitgeist entsprächen und die umständlich in der Verarbeitung seien. Die Idee hinter der aktiven Kultursektion, so Dagbee, sei zu zeigen, dass traditionelle Berufe ebenso wirtschaftlich rentabel seien wie Bürojobs oder Handel. Tatsächlich beweisen die Weberinnen im CNC gerade das Gegenteil: indem Dagbee ihre Arbeit nach Stunden bezahlt, behandelt er sie wie Büroarbeiter und eben nicht wie Kunsthandwerker.

Dagbee zufolge bildet das Ausbildungsprogramm den Kern der Sektion. Unter den Weberinnen sind vier Auszubildende und unter den Arbeitern der *smock*-Werkstatt ein Auszubildender. Gerne würden sie mehr junge Leute ausbilden, aber das Interesse an einer Lehrstelle in der Weberei oder *smock*-Näherei sei nicht besonders groß, erklärte mir Naa L. M. Tungbani. Das läge daran, dass die Produktion kultureller Produkte nicht besonders lukrativ sei. Billige Kunststoff- und Emaillegefäße aus Asien verdrängten die in der Region hergestellten Tontöpfe, billige, fabrikgefertigte Stoffe aus Europa und China die schweren gewebten Materialien. Deshalb sei es, so Tungbani, eine wichtige Aufgabe der *cultural officers*, die traditionellen Handwerkstechniken zu bewerben und zu unterstützen. Suu-ribataribim Soyiri, Vorstandsmitglied der NCC für Upper West, beschrieb die Unwirtschaftlichkeit traditioneller Handwerkstechniken als ein nationales wirtschaftliches, soziales und moralisches Problem:

„There are some women north of Lawra who do pottery. She will dig the clay three days, then she will make the pot, and carry it to the market: altogether six working days. The Ghanaian wage ... is it one dollar? It will be six dollars. So when she carries it to the market and somebody buys it for a dollar, she accepts it because she wants to buy salt and pepper and go home. So, you see, it is not economically viable and that pushes our young people away. Because even if the young lady can decide to sell herself, she will make more money than going to make pots and sell. So our youth thinks that producing baskets and the rest are not things for

them because they can't live by them. But we should be helping them make a living. How do we do that? We have to create a market for them like in the cultural village. [...] Arts or crafts or culture does not give the people the type of living they should have on it. [...] Culture, which should have been helping them to develop, is not!"

Unter dem Schlagwort „culture for development“ subsumieren sich die Versuche der *cultural officers*, die Ausübung traditioneller Handwerkskunst wie das Weben von Stoffbahnen und die Fertigung von *smocks* zu fördern, so dass sich die Produzenten ihren Lebensunterhalt mit dieser Tätigkeit verdienen können. Neben den im CNC angesiedelten Kulturproduzenten werden auch selbständige Kunsthandwerker in der Upper West Region von den *cultural officers* mit Ratschlägen und gegebenenfalls durch ihre Kontakte unterstützt. „Because it might not be very profitable... arts... but it is worth to sustain“, erläuterte Dagbee diese Arbeit. Die *cultural officers* versuchen, den Kunsthandwerkern eine Marktnische zu eröffnen. Ein Beispiel dafür ist der Kulturbasar, den man während NAFAC einrichtete, um den verschiedenen Handwerksvereinigungen und Künstlern der Upper West Region die Möglichkeit zu geben, ihre Produkte an Touristen zu verkaufen.



Abbildung 6: Plakat der Webervereinigung Wa auf NAFAC, 17.11.06, Foto C. Lentz.

Das Plakat, mit dem die Webervereinigung von Wa auf dem NAFAC-Kulturbasar auf sich aufmerksam machte, vereint die beiden Attribute, die für

die Idee der Wirtschaftlichkeit von Kultur prägend sind: „modern“ und „traditional“ (Abbildung 6). Die Stoffstreifen, die auf dem Plakat befestigt sind, zeigen unterschiedliche Muster und Farbkombinationen sowie die sehr beliebten silber- und goldfarbenen Synthetikfasern, die in die Webarbeiten eingearbeitet und insbesondere für Frauenkleidung verwendet werden. Traditionell werden in erster Linie die Farben weiß, schwarz und blau verarbeitet. Die Webervereinigung bewirbt mit ihrem Plakat ihre Produkte deshalb als „mehr“ als bloß traditionell. Das Attribut „traditionell“ kann sowohl positive wie auch negative Untertöne tragen. Die Webervereinigung verwendet es hier durch die Präsentation der Stoffstreifen und durch das zusätzliche Attribut „modern“ positiv. Ihre Produkte werden beworben als traditionell, aber nicht traditionell und verstaubt, rückständig und altmodisch, sondern traditionell und innovativ und modern. Der scheinbare Widerspruch der beiden offenen Begriffe „modern“ und „traditional“ wird so aufgelöst. In Kombination können die beiden Attribute einen Beitrag zur Entwicklung des Einzelnen und der Nation leisten, wie Naa L. M. Tungbani mir erklärte:

„If I know that I can weave a cloth the way we weave it... I can weave about three of them, fine-tune them and get them to the market. I will develop my country, I will develop myself, I will develop everything. It's for development. What can you do? If you can sing our words [...] and you can sing these our local tunes, they are cassetted and we buy them. That is for development. It develops us. This is what culture for development is about“.

In Tungbanis Worten schwingt nicht nur die persönliche wirtschaftliche Entwicklung für den einzelnen Produzenten mit, sondern die Bedeutung für die wirtschaftliche Entwicklung der ganzen Nation. Xylophonmusik, wie sie etwa bei Beerdigungen gespielt wird, wird auf Kassetten aufgenommen, mit einem Label versehen und durch Handzettel und öffentliche Auftritte beworben – sie wird zu einem Produkt, das nicht nur das Einkommen des Produzenten sichert, sondern auch als repräsentatives Erzeugnis ghanaischer Kultur an Touristen verkauft werden kann. Das Beherrschen der traditionellen Webtechniken und Muster oder die Fähigkeit Xylophon zu spielen allein ist nicht oder nur bedingt wirtschaftlich nutzbar. Erst die Aufnahme der Musik auf moderne Medien wie Kassetten machen sie zu einem Kulturprodukt, die Verarbeitung der Webarbeiten zu einem „traditional Northern smock“, einem mit Bedeutung aufgeladenen nationalen

Kleidungsstück.⁵⁰ So kreieren sie ghanaische Kultur, die verkauft und beworben werden kann. Das Plakat der Webervereinigung integriert die Telefonnummer der Webervereinigung auf dem Schild, für den Fall, dass ein Tourist eine große Stückzahl ghanaischer Kultur mit nach Hause nehmen möchte. Vielleicht kommt eines Tages wieder jemand wie der „Jugoslawe“, von dem Suuribataribim Soyiri mir erzählte, der mittlerweile ein Exportgeschäft für „Bolga Baskets“ betreibt und ganze Familien in Bolgatanga, der Hauptstadt der Upper East Region, ernährt, denn „in the Eastern countries, Yugoslavia and so on [...] they need much of it“. Aus Stroh geflochtene Körbe aus Bolgatanga, der Hauptstadt der Upper East Region, sind durch das Interesse des „Jugoslawiers“ und durch die Unterstützung der *cultural officers* zu „Bolga Baskets“, einem über die Landesgrenzen hinaus bekannten Produkt geworden.



Abbildung 7: Ein Verkaufstand mit *smocks* eines Webers aus Wa auf dem NAFAC Kulturbasar, 20.11.06.

Bevor Kultur allerdings wirtschaftlich genutzt werden kann, muss sie bearbeitet und objektiviert werden: durch die Feinarbeit an den Webarbeiten, durch die

⁵⁰ Der „Northern smock“ ist das nördliche Gegenstück zu der Toga aus Kente oder bedruckten Stoffen, die im Süden Ghanas zu kulturellen Anlässen wie etwa Beerdigungen bzw. wenn sich der Träger als „man of culture“ darstellen will, getragen werden. Berühmtheit als nationales Kleidungsstück erlangte der *smock*, als Kwame Nkrumah ihn, anstelle eines westlichen *political suit* oder dem *kente cloth*, bei der Ausrufung der Unabhängigkeit am 6. März 1957 trug (vgl. Lentz und Budniok 2007: 24-25).

Kassettenaufnahmen lokaler Melodien oder durch die Integration von Farben und Mustern in die Korbflechtarbeiten.

2.2 Kulturbewahrung durch Videodokumentationen

Ein modernes Medium, das die *cultural officers* für die Bewahrung von Kultur zu Hilfe nehmen, ist das Video. Neben den Berichten und Listen der *cultural officers* werden auch Videodokumentationen kultureller Ereignisse, etwa die Inthronisierung oder Beerdigung von *chiefs*, Kulturfestivals oder Initiationsriten, Fotografien und kulturelle Artefakte im Archiv des CNC aufbewahrt. Das *outdooring* des Ombo Naa, an dem Dagbee am 29. September 2006 teilnahm, ließ der Regional Director of Culture von einem Kameramann dokumentieren.

Der Ombo Naa⁵¹ James Banoe Monibu II, *chief* in der *paramountcy* Kaleo, wurde heute offiziell in seinem Palast eingeführt. Vorher musste der neue *chief* erst vom Familienoberhaupt dem zuständigen *paramountchief*, dem Kaleo Naa, vorgestellt werden. Die *chiefs* der *paramountcy* und Familienangehörige versammelten sich vor dem Palast des Kaleo Naa; es wurde gesungen und getanzt und *merchandise* Produkte des Ombo Naa verkauft (mit seinem Portrait bedruckte Taschentücher, Tassen und T-Shirts). Dagbee, der mit Naa L. M. Tungbani und einem Kameramann des District Cultural Office Wa Municipal das *outdooring* filmen wollte, hatte mir angeboten, sie zu begleiten. Der Kaleo Naa empfing uns in einem Zimmer seines Palasts. Dagbee und der Kaleo Naa sprachen über Dagbees Avancen, seinem Urgroßvater, Großvater und Vater auf die *chief*-Position zu folgen. Dagbee zufolge sähe ihn der Kaleo Naa gerne als Nachfolger, er selbst aber habe vor, seine Freiheit noch zu genießen, ehe er sich dem „heavy code of conduct“ der *chiefs* unterwerfe.

Während wir im Palast des Kaleo Naa saßen, wurde draußen die Musik lauter: Der Ombo Naa war angekommen. Wir verließen den Palast und setzten uns auf Plastikstühle, die vor dem Palast im Schatten der Bäume aufgestellt worden waren. Der Ombo Naa wurde vom Familienoberhaupt in das Rund der versammelten *chiefs* und Familienangehörigen geführt. Der Kaleo Naa fragte ihn, weshalb er gekommen sei. Seine Leute hätten ihn zum *chief* gewählt, antwortete der Ombo Naa. „Stimmt das?“ fragte der Kaleo Naa die Anwesenden. Als diese die Frage bejahten, brachen die Zuschauer in Jubel aus. Der Kameramann des CNC filmte die Tänzer und die jubelnden Menschen, dann schwenkte er auf Dagbee und Tungbani, vor denen die Musiker spielten, um ein Trinkgeld zu bekommen. Dagbee wies ihn wütend darauf hin, dass nicht er selbst, sondern der Ombo Naa

⁵¹ „Naa“ ist die Bezeichnung für einen *chief* in der Upper West Region. Das Wort „Naa“ wird dem Namen der *traditional area* des *chiefs* angehängt und dem Namen des *chiefs* vorangestellt. James Banoe Monibu heißt also „Ombo Naa“, bzw. „Naa Banoe Monibu II“.

die zentrale Person der Zeremonie war. Nach etwa einer halben Stunde verschwand der Kaleo Naa, und die Gesellschaft brach in einem Autokonvoi nach Ombo auf. Dagbee, Tungbani, der Kameramann und ich stiegen in den Geländewagen des CNC und reihten uns in die Kolonne ein. Während der Fahrt filmte der Kameramann nicht.

Je näher wir Ombo kamen, desto mehr Menschen säumten den Straßenrand. In Ombo angekommen entstiegen wir dem Wagen und wurden zu unseren Plätzen unter einem der Zeltdächer geführt. Dem Kameramann, der sich auch zu uns in den Schatten setzen wollte, befahl Dagbee, er solle sich auf die Ankunft des Ombo Naa und seiner Entourage konzentrieren, damit er alles aufnehmen könne. Der Ablauf der Zeremonie war reich an Synkretismen: dem *pouring of libation* und den Opfergaben des *tindana*⁵² (die vor dem Altar des katholischen Priesters niedergelegt werden) folgte das Weihrauchschwenken vor dem Ombo Naa und im Palast sowie Weih- oder Segnungsgesten mit einem in Wasser getauchten Blätterzweig, mit dem der Priester den *chief*, den Palast und die Besucher bespritzte.

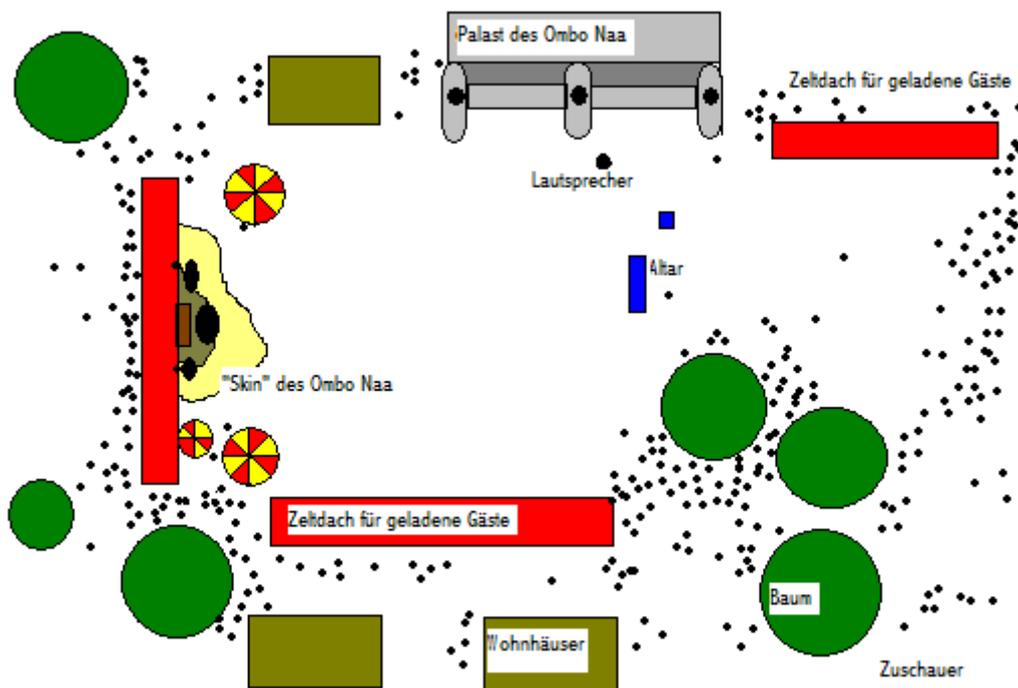


Abbildung 8: Skizze des *outdooring* des Ombo Naa auf dem Platz vor dem *chief* Palast.

Dagbee forderte den Kameramann immer wieder dazu auf weiterzufilmen, wenn er die schwere Kamera für einen Moment von der Schulter sinken ließ. Es wurden christliche und muslimische Hymnen gesungen, und es wurde getanzt. Als der Ombo Naa in den Palast geführt wurde, filmte der Kameramann eine Gruppe

⁵² Der *tindana* (auch *tendaba*, *tendana* oder *tengansob*) ist eine religiöse Autorität bei den Dagara in Nordwestghana. Er ist ein Nachfolger der Erstsiedler des Landes, der am Erdschrein (*tengan*) opfern darf (vgl. Goody 1957: 79; Lentz 1997: 150-151; Lentz 1998: 53-59).

tanzender Frauen und trommelnder Männer. Als Dagbee das mitbekam, wurde er sehr wütend und herrschte ihn an: „Come and do your work! What did you come here for? You only record the drumming and dancing. And then people say Ghanaian culture is only about drumming and dancing. If you don't know what's important why don't you just follow your colleague?“

Im Anschluss an das *outdooring* gab es einen christlichen Gottesdienst, den der Kameramann nicht aufnahm, ohne dafür von Dagbee zurechtgewiesen zu werden. Während des Gottesdiensts flüsterte Dagbee die ganze Zeit mit Tungbani. Es schien, als machten sie sich über die Zeremonie lustig. Als ich, verwirrt ob der vielen Elemente aus unterschiedlichen Religionen, die alle Teil der Zeremonie waren, fragte, welcher Religion der Ombo Naa denn angehöre, lachten sie, und Dagbee sagte: „He wants to be safe, so he takes all the blessings he can get!“ Während der Fahrt zurück ins CNC erklärte mir Tungbani, dass sie Videoaufnahmen machen wollten, um die Kultur zu bewahren. Denn schon jetzt ginge so viel verloren, würde sich die Art, wie solche Rituale vollzogen werden, ständig ändern, deshalb müsse „das Original“ bewahrt werden. Dann könne jeder Interessierte ins CNC kommen und sich die Kassette anschauen, um einen Eindruck des Originals zu bekommen. Zum Beispiel sei der Autokorso, der den Ombo Naa von Kaleo zu seinem Palast brachte früher eine Prozession zu Pferde gewesen, aber die Statussymbole, mit denen sich ein *chief* umgebe, seien eben der Veränderung der Zeit unterworfen. Eines Tages wüssten die Menschen vielleicht nicht mehr, wie ein traditionelles *outdooring* aussähe, dann könnten sie sich am Videomaterial des CNC orientieren (Bearbeiteter Auszug aus meinem Feldtagebuch vom 29. September 2006).

Meine Beobachtungen während des *outdooring* des Ombo Naa warfen die Frage auf, wo die Grenzen von Kultur sind, wie sie die Kamera bewahren soll. Offensichtlich gab es für Dagbee einen klaren Kode, was dazu gehörte und was nicht, der aber dem Kameramann, einem Mitarbeiter des District Cultural Office Wa Munipal, nicht so eindeutig klar war. Für einen unbedarften Beobachter wie mich legten öffentliche Rituale wie das *outdooring* des Ombo Naa eine bestimmte Dramaturgie schon nahe, der die Kamera dann einfach folgen konnte, auch die Schnittfolge wurde im Prinzip vorgegeben. Allerdings ist die Kamera, ob nun durch Filmteams der *cultural officers*, Familienmitglieder, die das Ereignis dokumentieren wollen, oder bei größeren Veranstaltungen Kameramänner des nationalen Fernsehens, ein so unverzichtbarer Bestandteil solcher Ereignisse, dass auch davon ausgegangen werden muss, dass nicht nur die Dramaturgie des Films von der Dramaturgie des Ereignisses vorgegeben wird, sondern dass auch umgekehrt die Kamera selbst das Ereignis strukturiert. Zumindest konnte die

Dokumentation nicht zur Gänze durch die Zeremonie determiniert sein, denn es gab einen Streit zwischen Dagbee und dem Kameramann darüber, welche Teile des Rituals nun besonders wichtig waren und welche bloßes „merry-making“, wie Dagbee das Jubeln der tanzenden Dorfbewohner abschätzig nannte. Die Zeremonie teilte Dagbee auf in Elemente, die ein essentieller Teil des Rituals waren (wie etwa die Szene, in der der Ombo Naa in seinen Palast geführt wird), synkretistische Elemente, die die Dynamik von Kultur notwendig machte (etwa die religiösen Rituale aus Islam, Christentum und traditionellem Glauben) und Elemente, die zum Format gehörten, ohne für das Funktionieren des Rituals von Bedeutung zu sein (wie etwa die Verköstigung der Besucher mit Erfrischungsgetränken und Snacks, die Dagbee nicht filmen ließ und an der wir auch nicht mehr in Gänze teilnahmen).

Während Dagbee, Tungbani und ich unter dem Zeltdach gegenüber des Palastes saßen und damit gute Sicht auf die zentralen Aufführungsorte des Rituals hatten – das Zeltdach, unter dem der Ombo Naa und seine Entourage saßen, den Palast und den Altar des Priesters unter den Bäumen – stand der Kameramann die meiste Zeit unter den Bäumen zwischen dem Altar und dem Zeltdach gegenüber des Palastes bei den singenden und tanzenden Zuschauern (Siehe Abbildung 8). Unweit hinter ihm bereiteten einige Frauen das Essen vor. Durch seinen selbst gewählten Standort unter den Bäumen, wo sich auch der Großteil der Dorfbewohner, für die keine Plastikstühle unter den Zeltdächern vorgesehen waren, aufhielt, positionierte sich der Kameramann auf der Seite jener, für die kulturelle Ereignisse wie das *outdoring* in erster Linie ein Grund zum Feiern, Tanzen, Essen und Trinken sind. Seine Auswahl der gefilmten Szenen folgte dieser Vorstellung des Ereignisses. Er filmte die tanzenden und trillernden Frauen, er schwenkte auf die Fleisch bratenden Frauen hinter ihm und folgte den musizierenden Männern, die den Ombo Naa zu seinem Sitzplatz auf der *skin*⁵³ seines Amtes begleiteten. Dagbee beurteilte die Zeremonie ganz anders als der Kameramann. Durch seinen Sitzplatz unter dem Zeltdach gegenüber dem Palast wurde Dagbees Blick von vorneherein auf den Ort gelenkt, der dem Ritual seinen Namen gab. Das *outdoring* bezieht sich auf die offizielle Palasteinführung des neuen *chiefs*, anders als das *enskinment*, das den *chief* inthronisiert.

„Sending the chief after the *enskinment* into the palace is something that is very important. You don't just *enskin* the chief and leave him there. He

⁵³ Die *chiefs* im Nordwesten Ghanas sitzen nicht, wie die *akan chiefs* auf *stools*, thronähnlichen Holzstühlen, sondern auf Tierhäuten („skins“).

must be sent in because he is not going to stay outside. And after some time he may be brought out undressed because the robe they put on him is so hot. Then he comes out ... to receive congratulations. [...] We were not there to cover the merry-making and the dancing... no, no, no... That was not the reason we were there..." (Dagbee, 3.10.2006).

Indem Dagbee den Palast direkt vor Augen, die meisten tanzenden Zuschauer und die Essen zubereitenden Frauen jedoch im Rücken hatte, behielt er den Blick für die Liturgie des Rituals. Er trennte die Kultur – im Sinne von althergebrachten Traditionen – von Elementen, die im Laufe der Zeit dazugekommen waren, und von Elementen, die zum sozialen Teil der Zeremonie gehörten.

Die Kamera sollte die kulturellen Aspekte der Zeremonie festhalten. Dagbee warf dem Kameramann vor, dass er Schuld daran habe, wenn die Leute glaubten, ghanaische Kultur beschränke sich auf „drumming and dancing“. Indirekt warf er ihm also vor, durch sein Unwissen („if you don't know what's important...“) zum Verschwinden bestimmter Aspekte ghanaischer Kultur beizutragen. Damit implizierte er, dass die Kamera in der Lage sei, Kultur durch Dokumentation vor dem Verschwinden zu bewahren.

Verschiedene Handlungen führen zu einer Objektivierung bestimmter Aspekte von Kultur. Zunächst entscheidet der Regional Director of Culture, eine Kamera mitzunehmen, um das Ereignis festzuhalten. Der Kameramann unterteilt die Zeremonie in Szenen, wählt bestimmte Szenen aus, die er filmt, und entscheidet sich zwischen verschiedenen Kameraperspektiven, also etwa einer Totalen oder einer Nahaufnahme. Auch der Schnitt des gefilmten Materials führt dazu, dass aus der Zeremonie eine Geschichte wird. Das aufgezeichnete Material wurde von den Technikern des CNC geschnitten⁵⁴, auf VHS-Kassetten überspielt und dann in das Archiv gebracht. Im Archiv saß der Archivar, beschriftete die Kassette und sortierte sie zu anderen Kassetten mit ähnlichen Aufnahmen in einen Karton. So existierte etwa ein Karton „Previous NAFAC“ mit Videoaufnahmen vergangener Festivals, ein Ordner „Traditional Festivals of the Upper West Region“, in dem etwa Videoaufnahmen von Kobine und Kakube, Zumbeti und Willa aufbewahrt wurden, und auch ein Karton für Aufnahmen kultureller Zeremonien. Ich habe während meines gesamten Aufenthalts nicht erlebt, dass jemand außer mir den

⁵⁴ Nicht alle Aufnahmen wurden geschnitten, die meisten der Videos im Archiv des CNC enthalten ungeschnittenes Rohmaterial. Es gibt im CNC kein Schnittstudio, die Schneidearbeiten müssen also außerhalb der Institution gemacht werden. Meines Wissens gibt es etwa im Ghana Television Studio in Wa einen Schnittraum.

Archivar gebeten hat, Kassetten anschauen oder ausleihen zu dürfen.⁵⁵ Dennoch beschäftigte das CNC einen Archivar, der den ganzen Tag an seinem Schreibtisch saß und dessen einzige Aufgabe es war, Videos oder Photographien einzusortieren (was eher selten vorkam) bzw. die Korrespondenzen des Regionalbüros mit der NCC, mit den Distrikten und Externen und die Sitzungsprotokolle in die passenden Ordner abzuheften. Die Auswahl und das Arrangement der Szenen, die Einsortierung und Etikettierung im Archiv objektivieren Kultur durch die Technologien des Mediums und der Archivierung.



Abbildung 9: Kameramänner während NAFAC, 22.11.06.

Die Kassette mit den Aufnahmen vom *outdooring* des Ombo Naa ist Ausdruck einer bestimmten Konzeption von Kultur der *cultural officers*: Kultur als etwas, das veränderbar ist und durch die bürokratische, staub- und lichtfeste Verpackung in Pappkartons und Aktenschränke in seinem Originalzustand bewahrt werden kann, um zu gegebener Zeit als originales Ideal oder Muster für künftige

⁵⁵ Als ich Anfang November darum bat, eine Kassette von NAFAC 2000 in Ho anschauen zu dürfen, waren zwei Techniker den halben Tag damit beschäftigt, einen funktionierenden Videorekorder aufzutreiben.

Veranstaltungen zu dienen. Die Kamera dient den *cultural officers* als positivistisches Medium, das den Originalzustand unverändert und unkommentiert festhalten kann: „to keep the original“. Auch wenn diese Dokumente später nicht genutzt werden, ist doch allein die Tatsache, dass das CNC – als Repräsentant des Staats – Aufnahmen machen lässt, in Dagbees Augen für die Bevölkerung der Beweis der Wertschätzung solcher Rituale durch den Staat:

„The way I went there, they all knew I was there. They saw the documentation... so they knew it was *something worth preserving*. The people will know that it is important“.

Ein Ereignis wird durch die Anwesenheit der Kamera, durch den Akt der Dokumentation als „something worth preserving“ etikettiert. Ähnlich verhält es sich auch mit den Dokumentationsverfahren des Ethnologen. Ich wurde während NAFAC und den beiden lokalen Kulturfestivals, die ich besuchte, immer wieder daran erinnert alles gut festzuhalten: Mit meiner Fotokamera, meinem Aufnahmegerät und mit Block und Stift. Je technisierter das Medium, desto besser erschien es den Menschen dabei: Dass ich etwa das Interview mit Bondong aufgrund einer Panne meines Diktiergeräts nicht aufzeichnen konnte, enttäuschte ihn sichtbar. Aber nicht nur die Kamera stiftet Autorität; Dagbees Worten nach ist allein schon die Anwesenheit eines hochrangigen *cultural officer* ein Indikator für die kulturelle und nationale Signifikanz des Ereignisses: „the way I went there, they all knew I was there!“ Die Aufwertung solcher Ereignisse durch die Demonstration der Präsenz staatlich ausgewiesener Kulturexperten funktioniert aber nur, wenn die *cultural officers* als Kulturexperten auch eine Legitimationsbasis in der Bevölkerung haben. Dafür ist die Kooperation mit den *chiefs* wichtig. Nach unserem Besuch beim *outdooring* des Ombo Naa erzählte Dagbee mir, dass er nicht als Offizieller des CNC eingeladen worden sei, sondern als Sohn einer *chief*-Familie. Meine Frage, ob es einen Unterschied mache, ob er als Sohn eines *chiefs* oder als Regional Director of Culture zu solchen Veranstaltungen eingeladen würde, machte für Dagbee keinen Sinn. Daran, wie Dagbee sein gutes Verhältnis zu dem Ombo Naa und dem Kaleo Naa betonte, lässt sich aber ableiten, wie wichtig ein respektvoller Umgang zwischen den *chiefs* und den *cultural officers* für den Erfolg staatlicher Kulturarbeit ist. Dagbee inszenierte sich vor mir als besonders kompetenter und kultursensibler Bürokrat – eine Eigenschaft, die er seinen untergeordneten Mitarbeitern oft absprach.

2.3 Die Archivierung und Verwaltung von Kultur durch Verschriftlichung

Im Jahr 2002 rief die National Commission on Culture ein Projekt ins Leben, das in ganz Ghana „pilot sites“ für „artefacts“ und „cultural practices worthy of protection“ identifizieren sollte, um sie vor dem Untergang und der Zerstörung zu schützen. Das Projekt trug den Namen „Ghana’s Intangible Cultural Heritage Project“. In der Nadowli-Korrespondenz-Akte findet sich ein Brief des damaligen Regional Director of Culture an den Vorsitzenden der National Commission on Culture, in dem er die von der NCC bereitgestellten Formulare des Projekts ausgefüllt „for your study and necessary action“ weiterleitete. Das Dokument trägt die Referenznummer „CNC/Ho.2/83/vol.6/81“ und ist im Archiv abgeheftet unter der Nummer „CNC/Corr/Nad/03/94“. Durch die – in diesem Fall sogar doppelte – Etikettierung des Dokuments mit Referenznummern wird das Dokument katalogisiert. Die Katalogisierung dient der bürokratischen Kontrolle, indem sie alle Aktivitäten der *cultural officers* nachüberprüfbar macht. Im Eingangszitat des ersten Kapitels beschrieb Dagbee die Arbeit seines Kulturzentrums als einen Prozess der Formulierung von politischen Leitlinien, der Umsetzung dieser Politik, der Unterstützung der Umsetzung durch Ratschläge und der begleitenden Evaluierung und Überwachung durch höherrangige Offizielle. Das Dokument in der Nadowli-Korrespondenz-Akte ist ein Beispiel für dieses Prozedere.

Die Akten haben aber nicht nur diesen pragmatischen Hintergrund, sondern dienen auch der Legitimation der *cultural officers*. Durch die Standardisierung der Arbeit mittels fester Projekte ergibt sich für die *cultural officers* die Möglichkeit, mit dem Projektantrag unter dem Arm für Unterstützung bei lokalen *chiefs* und Politikern zu werben. Ein existierendes Projekt, das einen so nationalistischen Titel trägt wie „Safeguarding Ghana’s Intangible Cultural Heritage Project“, macht jeden, der dem *cultural officer* mit Misstrauen begegnet, zu jemandem, der sich weigert, als ghanaischer Bürger seinen Beitrag zur Rettung von Ghanas bedrohtem Erbe zu leisten.

SAFEGUARDING GHANA’S INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE PROJECT2002

IDENTIFICATION OF PILOT PROJECTS⁵⁶

CENTRE FOR NATIONAL CULTURE

..... *Upper West*⁵⁷..... REGION

DISTRICT..... *Nadowli*.....

⁵⁶ Abschrift aus der Nadowli-Korrespondenz-Akte. Ich habe durchgestrichene Worte und doppelte Buchstaben der Lesbarkeit halber ausgelassen, ansonsten gebe ich die Dokumente so wieder, wie sie sich in der Akte befanden.

⁵⁷ Im Originaldokument handschriftlicher Eintrag.

LIST OF FESTIVALS OR SOCIAL RELIGIOUS EVENTS

- 1. Zumbenti Festival:** Kaleo Traditional Area
Month: May
History and Beliefs associated with the Festival: The Zumbeti festival defies religious and cultural barriers carried out annually both religious worshippers and muslims. The first implication of this festival is for peace, reconciliation and sweeping away evil for the coming year.
Economic: Bringing community members of the traditional area to form societies and groups for the future.
Cultural: The festival carries in it agents of social retribution and it is the more powerful.
Research: No research is yet made.
- 2. Kalibi Festival:** Chiefs and people of Sankana
Month: April
History and Beliefs associated with the festival: The Kalibi festival is a traditional self norms and ancestral purification and past cleansing out of events to bring good health and prosperity. The Kalibi therefore seeks for its people and [unleserlich] for its people and protects them from evil
Economic: To help in environmental protection and safe the area for future development
Cultural: Self protection from the traditional religious norms, purification and invocation of ancestors.
Research: No research has been made yet.
- 3. Wilaa Festival:** Chiefs and people of Takpo
Month: March
History and Beliefs associated with the festival: Wilaa festival of the Takpo area is pacificated and sacrifices by the sons and daughters of the area. This therefore is an obligation for all to perform their rites to the ancestors for good health and future prosperity in the area.
Economic: Developmental ventures in protection of self-control and performing human rites.
Cultural: To perform rites to the ancestors
Research: No research has yet been made.

Dies ist der erste Vordruck, den die NCC für das „Safeguarding Ghana’s Intangible Heritage Project“ an die CNCs verschickt hat. Der *district cultural officer* des Nadowli District, hat die Formulare zum Teil per Hand (Eintragung der Region und des Distrikts in der Kopfzeile) und zum Teil per Schreibmaschine ausgefüllt. Anhand der unterschiedlichen Schreibweisen und Schrifttypen lassen sich Vordruck und Eintragungen klar voneinander unterscheiden. Die Kategorien waren von der NCC in einem beiliegenden Brief vorgegeben worden. Der *district cultural officer* hat die Vorgaben umgesetzt, indem er die Kategorien als Unterpunkte der untersuchten Einheit in hervorgehobener Schrift und mit Doppelpunkt versehen zum roten Faden des Formulars machte. An ihnen entlang arbeitete er jeweils drei verschiedene Beispiele für „Festivals or Social Religious Events“ in seinem Distrikt heraus. Jede Kategorie existiert für jedes Beispiel, auch wenn sich die Eintragungen doppeln, wie das etwa teilweise bei den Eintragungen der Ka-

tegorien „Cultural“ und „Beliefs associated with the festival“ der Fall ist. Das Dokument enthält drei verschiedenen Festivals, die durch Aufzählung und Formatierung so zu Beispielen für die Gattung „Festivals“ im Nadowli District gemacht werden. Ihre Charakteristika werden durch die vorgegebenen Kategorien standardisiert.

Nicht nur die Liste mit Festivals, sondern auch eine parallel erstellte Liste der „Cultural Heritage Sites“ und eine Liste von „Artefacts“ enthalten jeweils genau drei Objekte. Genau drei Objekte passen, nachdem alle Kategorien ausgefüllt worden sind, auf eine DIN A4 Seite – das Format gibt die Objekte vor. Gibt es mehr als drei Festivals in seinem Distrikt, muss der *district cultural officer* entscheiden, welche drei besonders bewahrenswert und/ oder besonders bedroht und/ oder besonders der Förderung bedürftig sind.⁵⁸ Gibt es weniger als drei, muss er sich unter Umständen von seinem Vorgesetzten vorwerfen lassen, er habe nicht ordentlich recherchiert und so die besonders gefährdeten, weil in abgelegenen Dörfern versteckten, Objekte nicht gefunden.⁵⁹ Jede der Kategorien muss aufgeführt und ausgefüllt werden, weil sie vorhanden ist, selbst wenn das, wie bei der Kategorie „research“, immer „no research has yet been made“ lautet. Die Kategorie „research“ schreibt auch gleichzeitig dem zuständigen *cultural officer* eine Aufgabe zu. Nachdem das Objekt von ihm identifiziert worden ist, muss es beschrieben und klassifiziert werden.

Durch die Kategorien ergeben sich uniforme Charakteristika für Festivals in Ghana. Ein ghanaisches Festival, das in den nationalen Kalender aufgenommen und staatliche Förderung erhalten will, muss einen ökonomischen Zweck erfüllen, muss – um Gellners Metaphorik aufzugreifen – einen „Nabel“, der in die vorkoloniale Vergangenheit reicht, aufweisen können („History and Beliefs associated“) und muss einer klar abgrenzbaren Gruppe von Menschen zugeordnet werden können, die sich mit den Grenzen der *traditional areas* der *chiefs* deckt. Die

⁵⁸ Natürlich könnte er auch theoretisch eine Kopie der Vorlage machen und mehrere Seiten ausfüllen, das hat aber keiner der *district cultural officers*, von denen ich Kopien der Formulare in den Akten gefunden habe, getan.

⁵⁹ Unter den *cultural officers* herrscht die weitverbreitete Vorstellung, dass sich die „authentischste“ und am wenigsten von fremdkulturellen Einflüssen verfälschte Kultur in den abgelegensten Dörfern finden lässt (vgl. dazu Kapitel 3). Während einer Sitzung des District Cultural Officers Nadowli John Mark Zieme mit dem damaligen Regional Director Charles Dikpe und verschiedenen Kulturgruppenleitern des Nadowli Distrikt am 22.7.1997 hielt Dikpe Zieme an „to wake up and revive more festivals since the Region has only a small number of festivals which he knows should be more than that“. Er appellierte an alle Anwesenden „to go back to their various destinations and dig out into details the hidden festivals that were left behind by our great grandfathers“ (Protokoll der Sitzung in der Korrespondenzakte Nadowli, Referenznummer CNC/Ho.2/83/vol.6/33).

Vorlagen für den zweiten Bereich des Projekts, die „Cultural Heritage Sites“ ordnet die Projekte zusätzlich noch nach anderen Kategorien: die für den Schutz des Objekts zuständige traditionelle Institution und die es umgebenden Tabus.

PROJECT 2002. IDENTIFICATION OF PILOT PROJECTS

CENTRE FOR NATIONAL CULTURE

..... *Upper West*..... REGION

DISTRICT..... *Nadowli*.....

LIST OF CULTURAL HERITAGE SITES

1. Kukure Pond: Kaleo.

Authority that protects: The tendabas of Kaleo.

Beliefs associated: It is a pond with thickly surroundings to keep attraction and prevent destruction. The pond is holding a number crocodiles within it which are pacified by the authorities and comes out every Fridays when purifications are made.

Taboos: Use of metal or white basins is prohibited at the pond. Calabashes are noted for drawing water.

Cultural: Whatever lives is culturally taboo, because it is not edible

Economic: Saves the inhabitants from draught, potential tourist attraction.

Research: Not yet made.

2. Ombo Wira: Ombo

Authorities: Tendaabas of Ombo

Beliefs associated: The Ombo Wira is a rocky mountain very high but flat at the top. It is a safeguard to the people by their ancestors which protects them with shelter during the raid of slavery. When sacrificed all evil things perish.

Taboo: The Wira forbids the meat of a goat on top of it, and no blood stains on it either.

Economic: Protection of bad ventures and hails development

Cultural: Purification for good and healthy prosperity.

Research: Nil.

3. Kala Shrine: Loho

Authorities: Chiefs and people of Loho

Beliefs associated: The shrine is a protection of for-seen evils that encounter people to go insane, it also brings to the notice of the authorities dangers that are forth coming to the area.

Taboos: The shrine taboos anybody that is bitten by a snake or anything that is affiliated to the death of snake bites.

Cultural: Treats people that are bitten by snakes with traditional herbs and sacrifices annually.

Economic: Helps people by producing anti snakes treatment.

Research: Not yet made.

Die Kategorie Tabu verdeutlicht die distanzierte Betrachtungsweise der *cultural officers* auf die Orte kulturellen Erbes, die in ihren Dokumenten objektiviert werden. Tabu ist ein Wort polynesischen Ursprungs, das heute zum Fachvokabular der Ethnologie, aber auch der Psychologie gehört. Es bezeichnet ein religiös oder moralisch motiviertes Verbot, wie etwa die Speiseregeln im 3. und 5. Buch Mose oder das Verbot des Beischlafs zwischen Geschwistern. Durch die Verwendung

eines in der Ethnologie verhafteten Worts, das vermutlich mit den Missionaren und den ethnographisch arbeitenden Kolonialbeamten nach Ghana gekommen ist, nimmt der *cultural officer* die Position eines analysierenden Außenseiters ein.⁶⁰ In gewisser Weise versucht sich der *cultural officer* mit diesem Dokument an der Auflösung eines Paradoxon. Tabus und Mythen, Religion und traditionelle Werte berufen sich auf eine andere Form der Legitimierung: die der traditionellen Herrschaft (vgl. Weber 1956: 124). Der *cultural officer* nähert sich diesen mit den Methoden der rationalen Herrschaft. Er projiziert ethnologische Kategorien auf religiöse Phänomene, die sich den rationalen Routinen seiner Institution entziehen, und versucht, Ordnung in sie zu bringen. Aufräumen ist in diesem Sinn als Bemühung zur Wiederherstellung der Ordnung, der Organisation der Umwelt und der Vereinheitlichung der Erfahrung zu lesen. Auch die Kategorisierung der Objekte durch den *cultural officer* ist eine Art Aufräumen.

Die Dokumente sollen hier nicht als Exempel für eine wuchernde bürokratische Misswirtschaft stehen, wie sie die bürokratiekritische Forschung häufig beschreibt, sondern ich möchte an ihnen die transformierende und produktive Seite bürokratischer Standardisierungen und Objektivierungen zeigen. Der *cultural officer* ist in dieser Betrachtungsweise nicht das Opfer einer bürokratischen Maschinerie, sondern er nutzt die Bürokratie gezielt: die Bewahrung von Kultur und ihre Transformierung in nationale Kultur, die als Träger neuer Bedeutung für das Gemeinwohl dienen kann. Ähnlich wie die Ausstellung eines Objekts in einem nationalen Museum diesem Objekt neue Bedeutung zuschreibt (vgl. Gaugue 1997: 5)⁶¹, finden auch durch Praktiken der Archivierung und durch die Ver-textung kultureller Praktiken in „Projektsprache“ Verschiebungen statt.

Die Objektivierung von Kultur durch Projekte soll im Folgenden aus einer zweiten Perspektive betrachtet werden. Ein anschauliches Beispiel sind die Krokodile im Kukure Pond in Kaleo. Das Dokument, das den Kukure Pond als „Pilot Site“

⁶⁰ Bernard Cohn beschreibt anhand der Bevölkerungszensen im kolonialen Indien den Prozess der Transformation von religiösen und kulturellen Ideen in fixierte Kategorien, einen Prozess, den er mit der Objektivierung von Kultur umschreibt (vgl. Cohn 1987: 224-254). Westlich gebildete Intellektuelle sieht er als zentrale Figuren in diesem Prozess: „Bengal in the nineteenth century and then the whole Western educated class of Indians in the twentieth century have objectified their culture. They in some sense have made it into a ‚thing‘; they can stand back and look at themselves, their ideas, their symbols and culture and see it as an entity. What had previously been embedded in a whole matrix of custom, ritual, religious symbol, a textually transmitted tradition, has now become something different. What had been unconscious now to some extent becomes conscious. Aspects of the tradition can be selected, polished and reformulated for conscious ends.“ (Cohn 1987: 229)

⁶¹ Anne Gaugue schreibt in ihrer Studie über die Ausstellung von Nationalkultur in Museen in Afrika: „L'acte qui transforme un objet, quel qu'il soit, en objet de patrimoine lui donne une nouvelle signification“ (Gaugue 1997: 5).

identifiziert, der staatlicher Förderung bedarf, stellt die Krokodile als zivilisierte Touristenattraktion dar, „which are pacified by the authorities and comes [sic] out every Fridays when purifications are made“. Die Autoritäten, in diesem Fall die *tindanas* von Kaleo, haben die Krokodile befriedet, so dass sie keine Gefahr für potentielle Besucher sind, weshalb der Kukure Pond nicht nur als Wasserspeicher für die Bevölkerung wirtschaftlich rentabel ist, sondern auch als Touristenattraktion nutzbar gemacht werden kann. Dafür musste der Weiher erst durch den zuständigen *cultural officer* als „viable project“ identifiziert werden. Der *cultural officer* nahm den Weiher in seine Liste auf, und anschließend kam ihm die finanzielle Unterstützung der Regierung durch die NCC zugute.

Anders verhielt es sich mit den Krokodilen des Kukure Pond laut einem früheren Dokument. Das Dokument, das die Krokodile als von den Behörden gezähmt darstellte, ist auf den 12. November 2002 datiert. Ein Brief des Nadowli District Cultural Officer John Mark Ziema vom 16. April 2002 an das CNC in Wa kündigte jedoch neben den vorgeschlagenen „Tourist Centres“ – dem Palantine Ant Hill in Nanvilli und dem Ombo Wira in Ombo – eine weitere potentielle Touristenattraktion an „when we are able to calm crocodiles in the pond and clearance from some of caves“.⁶² Noch ist der Kukure Pond – um den es sich hier aller Wahrscheinlichkeit nach handelt – nicht in dem notwendigen Zustand, um zu einem Touristenzentrum zu werden. Die Krokodile verhalten sich noch nicht so, wie es sich für „Touristenkrokodile“ gehört, und sie müssen von den *cultural officers* und lokalen Experten („we“) „beruhigt“ werden.

Der Kukure Pond, die Palantine Ant Hills, der Ombo Wira und der Kala Shrine fallen in die Zuständigkeit der staatlichen Kulturoffiziellen nach Artikel 9, Absatz 5 der „Cultural Policy of Ghana“, wo es heißt:

„The National Commission on Culture in collaboration with the Environmental Protection Agency, Forestry Commission and other related agencies, shall identify sacred forests and other heritage sites of Ghana and collect, collate and store indigenous beliefs and practices associated with them with the aim of conserving the nation’s biodiversity and ecosystems and exploring their use as tourist attractions and sustainable sources of rare medicinal plants, animals and minerals“ (2004: 35).

In diesem Absatz finden sich die Kategorien wieder, an denen sich die Liste des *district cultural officer* orientierte: „indigenous beliefs and practices associated“,

⁶² Dokument in der Korrespondenzakte Nadowli „CNC/Corr/Nad/03/62“.

„economic“, hier umschrieben mit „tourist attraction“ und „sustainable sources of...“. Auch die Krokodile des Kukure Pond, sind in diesem Artikel der Kulturpolitik bedacht: als seltene Tiere, die als Touristenattraktionen dienen können.

Dass sich die Vorstellungen der *cultural officers* nicht immer mit lokalen Vorstellungen decken, zeigen die Diskussionen um ein anderes Tier, das Mitte Oktober in der Upper West Region auftauchte und für Aufregung sorgte:

Am 20. Oktober 2006 fand die Sitzung der *district cultural officers* im CNC in Wa statt. Administrative Assistant Seidu Bomison war noch damit beschäftigt die DCO-Akte aus dem Archiv zu besorgen. Sie war nicht auffindbar. Kurze Aufregung, denn die angesetzten Tagesordnungspunkte wurden nur in dieser Akte vermerkt. Währenddessen vertrieben sich die anwesenden *district cultural officer* die Zeit mit Gesprächen. Der DCO Sissala East erzählte von einem Nilpferd, dass vor einigen Wochen über die Grenze von Burkina Faso eingewandert sei und im Tumu Staudamm ein neues Zuhause gefunden habe. Seitdem sei der Tumu Staudamm zu einer Touristenattraktion geworden. Touristen aus Upper East, die nicht extra bis Wechiau ins Hippo Sanctuary fahren wollten, kämen nach Tumu, um das burkinabésische Nilpferd zu fotografieren. Auch hätten bereits die ersten Händler und Essensverkäufer ihre Aktivitäten an den Tumu Staudamm verlegt, um die durstigen Touristen mit gekühlter Coca-Cola zu versorgen.

A.S. K. Balloh, der DCO aus Tumu, begrüßte das Nilpferd in seinem Distrikt und möchte gerne Unterstützung vom CNC in Wa, um das Tourismuspotential des Tumu Staudamms auszubauen. Eventuell könne man einen Zaun bauen, um zu verhindern, dass das Nilpferd aus Heimweh wieder zurück nach Burkina Faso flüchte. Vielleicht könne man sogar ein zweites Nilpferd aus dem Wechiau Hippo Sanctuary besorgen, damit das Tumu Nilpferd nicht so einsam sei. Aber es gäbe auch schon die ersten Beschwerden, räumte Balloh ein. Die Leute aus den umliegenden Dörfern, die ihre Wäsche im Tumu Staudamm gewaschen, dort gefischt und deren Kinder dort gebadet hätten, könnten all dies nun aus Angst vor dem Nilpferd nicht mehr tun. Sie forderten, das Nilpferd wieder nach Burkina „abzuschieben“ oder es in das Gehege in Wechiau zu bringen.⁶³ Zwischen den DCOs entspann sich eine lebhaftige Diskussion darüber, ob das Nilpferd bleiben dürfe oder nicht. Ob die Interessen der Bevölkerung wichtiger seien als eventuel-

⁶³ Das ghanaische Nilpferd ist kein exotischer Einzelfall. Es sei an dieser Stelle an den italienischen Braunbären Bruno erinnert, der im Frühsommer 2006 über die Alpen nach Bayern immigrierte, dort nicht in der Lage war, sich in die bayrische Gesellschaft zu integrieren, durch aggressives Verhalten auffiel und schlussendlich trotz einer gewissen Popularität erschossen wurde. Heute befindet sich der ausgestopfte Bär im Museum „Mensch und Natur“ in München und zieht jedes Jahr zahlreiche Besucher an. Auch Bruno bedurfte also der – zugegebenermaßen radikalen – Transformation, ehe er als nationales Objekt ausgestellt werden konnte, um als Touristenmagnet die Wirtschaft des Freistaats Bayern anzukurbeln.

le Einnahmequellen durch das Nilpferd als Touristenattraktion, ob es andere Möglichkeiten gäbe, beide Interessen zu verknüpfen, und ob man nicht vielleicht die lokalen Autoritäten mit in den Fall einbeziehen solle. Um kurz vor zwölf betrat Seidu Bomison mit der wiedergefundenen Akte und Dagbee im Schlepptau den Konferenzraum. Die Gespräche verstummten. Dagbee begrüßte die *district cultural officers* und bat Seidu Bomison, das Eröffnungsgebet zu sprechen (Gesprächsmitschrift und Gedankenprotokoll der Sitzung).

Die Diskussionen um das Nilpferd im Tumu Staudamm zeigen, obwohl in der geschilderten Situation nur die Stimmen der *cultural officers* zu hören sind, die möglichen Konflikte, die durch die Objektivierung von Kultur entstehen. Nicht selten operieren die *cultural officers* mit ihrem weiten Kulturbegriff an den Interessen der Bevölkerung vorbei, die möglicherweise das Engagement der *cultural officers*, solange es nur um „drumming and dancing“ geht, akzeptieren können, nicht aber, wenn die Projekte der *cultural officers* aus einem Nilpferd, das die lokale Bevölkerung als Bedrohung wahrnimmt, ein Touristentier machen wollen. Um die Anekdote zu Ende zu erzählen: die Ideen des DCO Sissala East sind wohl fürs erste in einer Schublade verschwunden. Während einer Trockenheit im April 2007, die den Tumu Staudamm auszutrocknen drohte, protestierten Anwohner, man müsse das einzige Nilpferd des Sissala East Distrikt retten (vgl. Anonym 22.04.07). Es scheint, als hätten sich Mensch und Tier aneinander gewöhnt – vielleicht auch gerade deshalb, weil kein *cultural officer* drohte, aus dem einzelnen Nilpferd zu Tourismuszwecken eine Herde zu machen.

Ghanaische Kultur ist ein Produkt der Vereinheitlichung und Objektivierung, das durch die Muster der Archivierung und Förderung durch die *cultural officers* in Kooperation mit externen Kulturexperten entsteht, die ein gemeinsames Interesse daran haben, dass Kultur zur Weiterentwicklung der Gesellschaft geformt wird.⁶⁴ Die umfassende Kulturdefinition, mit denen die staatlichen Kulturinstitutionen arbeiten und die neben Kunst und Kunsthandwerk eben im Zweifelsfall auch die Krokodile im Kukure Pond und das Nilpferd im Tumu Staudamm einbeziehen, haben eine Fragmentierung der bürokratischen Strukturen zur Folge (vgl. Handler 1987: 8). Immer neue Projekte erfordern immer neue Experten. Je weiter der Zuständigkeitsbereich der *cultural officers* gesteckt wird, desto größer

⁶⁴ Ähnliche Beobachtungen finden sich bei Andrew Apter, der die Produktion von Nationalkultur im Rahmen des nigerianischen Kulturfestivals FESTAC betrachtet: „Rationalized by the state and commodified by the economy, Nigeria's national culture was produced as an object of knowledge and value. As such, it was separated from the conditions of its production as an autonomous entity, to become a thing, a fetish. Through various federal ministries, councils, and agencies, Nigeria's national culture became visibly distinct“ (Apter 1999: 242).

wird die Bedeutung administrativer Arbeitsabläufe für die Bewältigung des Arbeitspensums. Der weite Definitionsbereich lässt die Kulturoffiziellen auf das sichere Feld der bürokratischen Routinen zurückgreifen. Wenn Weber zufolge die Bürokratie eine Herrschaft kraft Wissen ist, das heißt, sich legitimiert durch das Fachwissen ihrer Angestellten (vgl. 1956: 129), dann sinkt die Legitimation der *cultural officers* umso mehr, wie sie sich nicht mehr für alle Bereiche (Tanz und Musik, Theater und Kunsthandwerk, Geschichte, Religion und Soziologie der Region, traditionelle Rituale und Herrschaftsformen und zu guter letzt auch noch Krokodile und Nilpferde) als Experten darstellen können. Sie müssen ihre Legitimation folglich aus dem anderen Wissen ziehen, das Weber „Dienstwissen“ nennt (1956: 129). Das Dienstwissen bezeichnet das Wissen über die bürokratischen Abläufe und den formalisierten Umgang mit Klienten und Fällen. Die oben beschriebenen Dokumente sind also eine Strategie der *cultural officers* mit ihrem großen Zuständigkeitsbereich umzugehen.

Lipsky beschreibt das als einen alltäglichen Vorgang, dem nicht nur Bürokraten sondern alle Menschen ausgesetzt sind: „They create routines to make tasks manageable“ (Lipsky 1980: 83). Bürokraten entwickeln Routinen um mit der Komplexität ihrer Arbeitsanforderungen umzugehen. Lipsky unterscheidet zwei unterschiedliche Formen von Routinisierung:

„At the organizational level bureaucracies officially recognize simplifying cues, such as eligibility requirements, in order to regularize decision processes. However, bureaucrats also develop their own patterns of simplification when the official categories prove inadequate for expeditious work processing, or if they significantly contradict their preferences“ (Lipsky 1980: 83).

Die Dokumente des „Safeguarding Ghana’s Intangible Heritage Project“ sind demzufolge eine Kombination aus beiden Formen: zum einen sind sie Teil der normalen Arbeitsvorgänge und des Projektformats, es werden Fragebögen ausgegeben, die die Ergebnisse strukturieren und zum Teil schon vorgeben, zum anderen sind sie aber auch individuelle Bewältigungsstrategien der *cultural officers*. Die *cultural officers* sind aber keineswegs „Opfer“ der bürokratischen Strukturen; vielmehr nehmen sie durch ihre pragmatische Auswahl aktiv an den Prozessen der Vereinheitlichung und Routinisierung teil.

2.4 Zusammenfassung: Die Produktion von Kultur durch Praktiken der Archivierung

Kultur wird durch die verschiedenen Praktiken der Archivierung im CNC standardisiert und objektiviert. Die Kulturwerkstätten im CNC erheben bestimmte Produkte zu nationalem Standard und legen die Kategorien fest, durch die sich traditionelle Handwerkstechniken auszeichnen. Dagbee betrachtet die Arbeit in den Kulturwerkstätten des CNC als Kulturbibliothek, in der solche Handwerkstechniken an jüngere Generationen weitergegeben werden können. Kultur soll aber nicht nur bewahrt, sondern auch weiterentwickelt werden. So wird aus einem Stück gewebtem Stoff ein nationales Kleidungsstück und aus der Musik eines Xylophonisten „Ghanaian culture“.

Ein anderer Aspekt der Archivierung von Kultur manifestiert sich in den Videodokumentationen von kulturellen Ereignissen, die das CNC anfertigen lässt. Das Beispiel des *outdooring* des Ombo Naa zeigte, dass die Kamera von den *cultural officers* als positivistisches Medium genutzt wird um Kultur zu bewahren und zu konservieren. Gleichzeitig aber wirkt die Kamera als Filter, die nur bestimmte Aspekte von Kultur aufzeichnet. Welche das sind, ist Gegenstand von Diskussionen und Aushandlungsprozessen, wie der Konflikt zwischen Dagbee und dem Kameramann verdeutlicht hat. Die Prozesse der Selektion, Kategorisierung, und Kodifizierung durch die *cultural officers* produzieren eine staatlich autorisierte Version von „our culture“ (vgl. Löfgren 1989: 12).

Die Dokumente eines Projekts zu Rettung von Ghanas bedrohtem Erbe zeigten auf welche Weise das geschriebene Wort und das Projektformat den *cultural officers* helfen, die unübersichtliche Umwelt und die Komplexität ihres Zuständigkeitsbereichs zu ordnen. Die *cultural officers* mobilisieren nicht nur ihr Fachwissen, sondern greifen in erster Linie auf das Dienstwissen, das heißt das Wissen über die bürokratischen Abläufe, zurück. Die Dokumente im Archiv des CNC, die versuchen Ereignisse wie die Einwanderung des Nilpferds in den Sissala East District in „viable projects“ im Sinne der staatlichen Kulturpolitik umzuwandeln, standardisieren und objektivieren Kultur. Die Dokumente selbst sind in erster Linie nicht Informationsträger sondern Träger einer formalisierten Sprache, die vor allem durch die Fragen vorgegeben wird. Ein wichtiges transformierendes Medium ist das Format des Projekts, das ein bestimmtes Vorgehen vorherbestimmt: Ausschreibung des Projekts, Begrenzung des Felds, Kontakt mit Interessengruppen herstellen, Antrag schreiben, Zustimmung der Förderung, Durch-

führung des Projekts, Zwischenevaluierung, Anpassung der Methoden, Evaluierung, Verfassen eines Projektberichts.

Zum Anderen wirkt sich auch die Sprache, die mit dem Format des Projekts einhergeht, auf die Wahrnehmung der Objekte aus. Mary Douglas beschreibt die Klassifikationsstrategien der Institutionen in „Wie Institutionen denken“ mit Robert Mertons Konzept der „self-fulfilling prophecy“ (1991: 163-164). Die Etiketten, mit denen Institutionen Menschen und Objekten Kategorien zuordnen „stabilisieren den Strom des sozialen Lebens und schaffen zum Teil sogar erst die Realität, auf die sie sich beziehen“ (Douglas 1991: 163-164). Bourdieu zufolge trägt der Staat zur Vereinheitlichung von „Culture“ bei, indem Formen der Kommunikation, insbesondere auch der bürokratischen Kommunikation (etwa durch die thematisierten Listen, Protokolle, Quartalspläne) und der Objektivierung – etwa durch Medien wie Videos – normiert und standardisiert werden (vgl. Bourdieu 1999 : 61). Die drei wesentlichen Methoden der Vereinheitlichung sind laut Bourdieu Totalisierung, Objektivierung und Kodifizierung (vgl. Bourdieu 1999: 61). Das Schreiben und die Produktion von Textdokumenten, Videodokumentationen und durch die Autorität des CNC autorisierte Kulturprodukte lassen sich aus dieser Perspektive als Instrumente der Wissensakkumulation betrachten, durch die die Staatsbediensteten ihren Verantwortungsanspruch abstecken (vgl. Bourdieu 1999: 61).

Eine wichtige Frage bei der Beobachtung dieser Auswahlprozesse durch bürokratische Routinen ist jedoch nicht nur, was Teil der autorisierten Version von „our culture“ wird, sondern insbesondere auch das, was – bewusst oder unbewusst – ausgeklammert wird (vgl. Löfgren 1989: 12). Nicht zuletzt sind bürokratische Institutionen keine perfekten Maschinen: der „Störfaktor Mensch“ der seine individuellen Positionen und Probleme mitbringt, trägt entscheidend zu der Aushandlung von nationaler Kultur bei. Die Antwort auf die Frage, was „nationalisiert“ wird und was nicht, soll die Darstellung der bürokratischen Routinen der *cultural officers* im „Feld“ geben, die im nächsten Kapitel behandelt wird.

3 „How to behave on stage“ – Der *cultural officer* als Kultur- experte

Ich fuhr mit Mark Dagbee und dem District Cultural Officer für Wa Municipal, Richard Na-Ile, nach Funsu im Wa East Distrikt. Die Zweigstelle des Centre for National Culture in Wa East war wegen Konflikten um die *chief*-Nachfolge nicht besetzt. Weil Dagbee Wert darauf legte, dass Wa East trotzdem die Kultur des Distrikts beim anstehenden National Festival of Arts and Culture präsentiert, traf er sich mit Adams Mahamu Issahku, dem District Chief Executive von Wa East, um mit ihm die Teilnahme des Distrikts an NAFAC zu besprechen. Anhand der Listen des ausgeschiedenen *cultural officers* von Wa East diskutierten Dagbee und Issahku mögliche Tanzgruppen und Kunsthandwerker, die Wa East vertreten könnten. Dagbee gab Issahku Ratschläge über die Choreographierung der Tanzgruppen. Als besonders wichtig betonte Dagbee die Notwendigkeit, dass die Gruppen „decent costumed“ seien. Unter einem „decent costume“ verstand Dagbee einheitliche, saubere Kleidung und schmückende Accessoires etwa aus Kaurimuschelketten. Anschließend fuhren wir in ein Dorf in der Nähe von Funsu, um dort eine der an NAFAC teilnehmenden Gruppen zu besuchen. Auf der Fahrt dorthin erklärte mir Dagbee, der Zweck des Besuchs sei „to rehearse them in preparation for NAFAC“. Dagbee zufolge ginge es nicht darum „to teach them how to dance [but] how to behave on stage“. Als ich Na-Ile fragte, wie genau eine solche Arbeit mit den Gruppen aussähe, erzählte er, er würde gerade eine *bawa* Gruppe aus Wa-Stadt trainieren. Dagbee fiel ihm ins Wort, dass er eine solche Gruppe nicht akzeptieren könne, weil der *bawa*⁶⁵ nicht „genuine Wala“ sei, sondern höchstens eine schlechte Kopie der Gruppen aus Lawra und Nandom. Na-Ile solle eine echte Walagruppe besorgen, und zwar eine aus den umliegenden Dörfern des Wa Municipal Distrikts (Überarbeitete Feldnotizen vom 8. November 2006).

Mark Dagbee bereiste im Rahmen der Vorbereitung des National Festival of Arts and Culture, das vom 17. bis 25. November 2006 in Wa stattfinden sollte, die Region, um seinen Mitarbeitern in den Distrikten bei ihrer Arbeit mit den *cultural groups* mit seinem professionellen Rat zur Seite zu stehen. NAFAC wurde das erste Mal in der Region ausgetragen, und das Konzept des Festivals, die „Kulturen“ der unterschiedlichen Gruppen Ghanas nebeneinander zu stellen, um ihre immanente Einheit zu feiern, deuteten nicht wenige Beteiligte als Wettbewerb. „We want to be the best!“, versicherte Adams Issahku, District Chief Executive

⁶⁵ Der *bawa* ist ein Tanz der Dagaba, der, als repräsentativer Tanz für den Nordwesten Ghanas, bei vielen professionellen Gruppen im Repertoire ist.

von Wa East, Dagbee als dieser Befürchtungen äußerte, weil Wa East keinen *cultural officer* als Experten hatte.⁶⁶

Bisher habe ich verschiedene Formen der Objektivierung von Kultur durch das administrative Prozedere im CNC in Wa geschildert. Allen meinen Gesprächspartnern gemein war aber die Ansicht, dass die eigentliche Kulturarbeit nicht im CNC, sondern in den Distrikten, auf der niedrigsten Stufe staatlicher Kulturinstitutionen stattfände. Im Zentrum dieses Kapitels sollen deshalb die *district cultural officers* und ihre Selbstwahrnehmung und Inszenierung als Kulturexperten stehen. Ausgehend von der beschriebenen Situation aus meinem Feldtagebuch lassen sich drei Aspekte der Arbeit der *cultural officers* herauskristallisieren, die für diese Selbstsicht entscheidend sind: Erstens der *district cultural officer* als Vermittler zwischen dem Dorf, als Ort der Kulturproduktion und den Akten des CNC, zweitens die Korrektur der „rohen Kultur“ durch die *cultural officers* und damit einhergehend die Produktion von Traditionalität und drittens die Listen der *cultural officers* als Instrument der Machtausübung und Legitimierung.

3.1 Der *district cultural officer* als Vermittler

Wo verorten die *cultural officers* die Kultur, die sie bewahren und entwickeln sollen? Wer sind die Kulturträger und in welchem Verhältnis zu ihnen positionieren sich die *cultural officers*? Dagbees Einwände gegen Na-Iles *baŋwa* Gruppe aus Wa Municipal helfen, zwei grundlegende Grundsätze der Arbeit der *cultural officers* zu beleuchten: Erstens orientieren sich die Kulturgrenzen der *cultural officers* an den politischen Grenzen der Distrikte, das heißt die Aufgabe Na-Iles ist es, für NAFAC Gruppen vorzubereiten, die für seinen Distrikt „typisch“ sind, ihn in Abgrenzung zu den anderen Distrikten als einzigartig erscheinen lassen. Da die politischen Grenzen nicht deckungsgleich mit ethnischen Grenzen sind, ergibt sich daraus das Problem für den *cultural officer*, dass er entscheiden muss, welche

⁶⁶ Michael Akuupa beschreibt wie in Namibia nationale Kulturfestivals in Anlehnung an die Kulturprogramme der Apartheid als Wettbewerb zwischen den Regionen ausgetragen werden, der am Ende eine Region als Gewinner kürt (Gesprächsnotiz vom 22.5.08, vgl. auch Akuupa 2006: 20-28). Im Unterschied dazu ist die offizielle Ideologie hinter dem nationalen Kulturfestival in Ghana nicht wettbewerbsorientiert, wenn auch das Format der Festlichkeiten beim Publikum die Wahrnehmung als Wettbewerb zwischen den Regionen nahe legt. Kultur als Wettkampf findet sich aber auch in den Schulwettbewerben in Tanz, Theater, Musik, Geschichtenerzählen (vgl. Coe 2005: 1-5) und in Form von Tanzwettbewerben bei lokalen Kulturfestivals, die etwa bei Kobine in Lawra schon zu Kolonialzeiten von den District Comissioners angeregt wurden (vgl. Lentz 1998: 622).

Gruppen *indigenous* sind und welche nur eingewanderte Siedler.⁶⁷ Der zweite Grundsatz, den Dagbees Kritik an der *bawa* Gruppe aus Wa Municipal enthält, ist die Bevorzugung von Gruppen aus abgelegenen Dörfern vor jenen aus Distrikthauptstädten. Die Bevorzugung der Dorfgruppen referiert auf eine Konzeption von Kultur, die Kultur im Dorf verortet.⁶⁸

Durch die Verortung der Kultur im Dorf wird klar, dass den *district cultural officers*, das heißt den im hierarchischen Aufbau der Kulturinstitutionen rangniedrigsten Offiziellen, eine wichtige Mittlerposition zukommt: sie sind diejenigen, die zwischen der Kultur und den Kulturproduzenten im Dorf und dem Regional Director of Culture im CNC in Wa stehen – dem Ort, wo Kultur in Form von Akten, Dokumenten und Präsentationen von „ghanaischer Kultur“ verwaltet wird.

„Well, the typical activities of a DCO are... you are the main contact man between the public, especially the village, and the regional director. You get close to them and work with them, give them your technical assistance [...] the village people really appreciate your meeting them and contacting them to throw light on the cultural activities“.

In der Formulierung Richard Na-Iles ist der *district cultural officer* der Vermittler zwischen der Öffentlichkeit, insbesondere dem Dorf, und dem Regional Director of Culture Mark Dagbee. Das verweist auf die strenge Hierarchie zwischen den Kulturoffiziellen auf verschiedenen Ebenen, wobei die Position des *cultural officers* in der Hierarchie der Institution interessanterweise mit der Distanz zum Dorf korreliert. Je höher die Position im Apparat der Kulturinstitutionen, desto weiter weg ist der *cultural officer* vom Dorf und desto technischer wird seine Arbeit. Die „Feldarbeit“ in den Dörfern leistet der *district cultural officer*. Allerdings wird er von höherrangigen Offiziellen unterstützt, die „once in a while ... move to the ground“, wie es Dagbee ausdrückte. „Move to the ground“, oder auch Anastasia Dakuras Variante „move to the field“, sind Selbstzuschreibungen der *cultural officers*, in denen sie einen Aspekt ihre Arbeit als „Feldarbeit“ begreifen.⁶⁹

⁶⁷ Während des Treffens der Vorsitzenden der einzelnen NAFAC Planungskomitees intensivierte Dagbee die Kritik an den „nicht indigenen“ Gruppen: „We don't want a Bawa group for Wa Municipality. They are not Wala anyway!“.

⁶⁸ Katharina Schramm machte ähnliche Beobachtungen bei ihrer Arbeit zum Ghana Dance Ensemble. Besonders die Gruppe in Legon, deren Programm stärker auf die Bewahrung traditioneller Tanzformen ausgerichtet ist, sah ihre Feldforschungen im Dorf als Garant für die Authentizität ihrer Tänze (vgl. Schramm 2000: 43).

⁶⁹ Die Besuche höherrangiger Offizielle in den Distriktbüros sind eine Form der Kontrolle und Überwachung. Während die *district cultural officers* nur auf die Aufforderung Dagbees hin in das CNC in Wa kommen, kann Dagbee die Distriktbüros jederzeit unangekündigt besuchen, um die Anwesenheit seiner ihm untergebenen Offiziellen zu kontrollieren, und Mängel zu pro-

Wenn die *cultural officers* ihre Arbeit als Feldarbeit auffassen, dann bedeutet das, dass sie in den Bereich der Kulturproduzenten eindringen müssen. Sie müssen sich mit einem Motorrad, dem Fortbewegungsmittel das den *district cultural officers* zur Verfügung steht, auf die Suche nach der Kultur in die Dörfer begeben. Im Normalfall ist es der *cultural officer*, der die Interaktion eröffnet, indem er etwa eine Gruppe von Weberinnen im Dorf X besucht, ihre Arbeiten begutachtet, sie bewertet, in seine Akten aufnimmt und im Idealfall ihre Produkte als Repräsentanten des Distrikts zu regionalen und nationalen Ausstellungen oder Messen vermittelt. Durch die Wortwahl Na-Iles wird auch deutlich, dass er sich als eine Art Entdecker sieht, der von der Dorfbevölkerung für sein Handeln geschätzt wird: es ist der *district cultural officer*, der die Kulturprodukte der Dorfbewohner aus der Dunkelheit holt; er dringt in das Dorf ein und knipst das Licht an. Der *district cultural officer* ist also sowohl Objekt der Kontrolle und Überwachung durch den Regional Director, als auch Agent der Kontrolle, indem er für den Regional Director Listen von den vorhandenen Kulturgruppen und Kulturgütern in seinem Distrikt anfertigt (vgl. Ferguson und Gupta 2002: 985).

Während Na-Ile mir gegenüber die Dorfbewohner als dankbar für die Unterstützung, die ihnen der *cultural officer* zukommen lässt, darstellt, ist in den Gesprächen zwischen Dagbee und den DCOs die Wahrnehmung der Dorfbewohner eine andere. Die Dorfbewohner werden, insbesondere bei Kontaktschwierigkeiten, oft als Fremde wahrgenommen, deren Vertrauen sich der *cultural officer* erst mühsam erarbeiten muss. Während der NAFAC Vorbereitungen gab es ein Treffen aller *district cultural officers* im Centre for National Culture in Wa, bei dem geklärt werden sollte, auf welche Weise sich die einzelnen Distrikte an den verschiedenen NAFAC Programmpunkten beteiligen. In diesem Zusammenhang steht der folgende Dialog zwischen dem District Cultural Officer Wa West, Peter Dery, und Dagbee, nachdem Dery behauptet hatte, es gäbe keine „traditional herbal medicine“ in seinem Distrikt.

tokollieren. Während meines Aufenthalts konnte ich an zwei solchen unangekündigten Besuchen teilnehmen. Auf dem Weg zu Kobine in Lawra hielt Dagbee im Distriktbüro von Jirapa/Lambussie an. Der zuständige *district cultural officer* war ebenso wenig wie einer seiner Mitarbeiter aufzufinden. Beim nächsten Treffen der *district cultural officers* im Regional Office wurde die Abwesenheit des *district cultural officers* gerügt, weil sie nicht mit den geführten Anwesenheitslisten übereinstimmte. Das verdeutlicht die in Kapitel 1 beschriebene Kontrollfunktion der Dokumente, die die *cultural officers* produzieren. Der Geländewagen, mit dem Dagbee die schwer zugänglichen Orte in der Upper West Region erreicht, dient ebenfalls dazu die Hierarchie zwischen ihm und den *district cultural officers* zu markieren. Die Hierarchie wird durch Routinen der Rauman eignung geschaffen und bestätigt (vgl. Ferguson und Gupta 2002: 985).

- Dagbee: Are you saying there is no herbal medicine in Wa West? Are you saying your people are so civilized to go to see the hospital with every sickness? You have not seen them because you sit in your office! I will lock up your office so that you have to go to the grounds!
- Dery: My people[s] there are complicated – especially the Lobi – they won't come out.
- Dagbee: You have to build trust with them. If you come there on your moto telling them you want to have their xylophone for exhibition they will believe you are on a spy mission. You have to go and interact with them.
- Dery: But they are still stubborn. As for the xylophone they won't sell it, they only change it for cows!

Zum einen zeigt sich an in dieser Diskussion die Hierarchie zwischen Dagbee und den *district officers*, etwa bei der Drohung Dagbees, er würde das Büro Derys abschließen, so dass er sich ins Feld begeben müsse. Auch hier spielt Dagbee die Hierarchiekarte durch die Raumanerkennung aus. Darüber hinaus verdeutlicht die Diskussion, dass die *district cultural officers*, die durch das bei *public servants* übliche Rotationssystem oft Fremde in dem Distrikt sind, in dem sie arbeiten, starke Legitimierungsprobleme haben.⁷⁰ Bevor sie ihren Kulturbewahrungsauftrag erfüllen können, müssen sie den Kontakt zu den Dörfern herstellen und das Vertrauen der indigenen Bevölkerung gewinnen.

Auffällig ist die Wortwahl Derys, die sowohl mit Einschließung als auch Ausschließung arbeitet: „my people“, aber „they won't come out [...] they are stubborn, they won't sell it, they only change it for cows“. Zunächst macht Dery deutlich, dass es sich bei den Menschen, für deren Kultur er zuständig ist, um „seine Leute“ oder auch „sein Volk“ handelt (in der Aufnahme wird nicht deutlich, ob er „peoples“ oder „people“ meint). Umso deutlicher dann die Abgrenzung, als er von der mangelnden Kooperationsbereitschaft der Lobi ⁷¹ spricht, die sich wei-

⁷⁰ Das Rotationsprinzip gilt auf der Ebene der *district cultural officers* allerdings nur innerhalb der Region. Es gab in Upper West keine *district cultural officers*, die nicht aus Upper West kamen. Eine hierarchische Ebene höher kam das schon vor: so war Dagbee, bevor er nach Wa kam, im CNC Upper East angestellt.

⁷¹ Ich verwende die Bezeichnungen Lobi, Dagarti und Fulani als emische Begriffe. Jack Goody zufolge muss die ethnische Nomenklatur in Nordwestghana verstanden werden als Namen, mit denen lokale Akteure ihre Nachbarn im Hinblick auf kulturelle Ähnlichkeiten oder Unterschiede bezeichneten (vgl. Goody 1956: 16, Lentz 1997: 160, Lentz 1998: 381). Lentz beschreibt die politische Landschaft Nordwestghanas als geprägt von wechselnden Allianzen, Mobilität und mobiler Zugehörigkeit für die in erster Linie Verwandtschaft und Nachbarschaft eine Rolle

gerten, mit ihm zu verhandeln, ihm ihre kulturellen Produkte zu zeigen oder für Ausstellungen zu überlassen. Die Behauptung, die Lobi seien „stubborn“ und weigerten sich, mit ihm zusammenzuarbeiten, kann sowohl tatsächliche Akzeptanzprobleme widerspiegeln, als auch eine Ausrede sein, nicht in die abgelegenen Dörfer des Distrikts reisen zu müssen, oder auch die Reproduktion eines populären ethnischen Stereotyps: den widerspenstigen, primitiven Lobi (vgl. Lentz 1997: 154).

Dagbee riet Dery im weiteren Verlauf des Gesprächs, die Märkte als Eintrittstor zu nutzen und sich am Leben in den Dörfern seines Distrikts zu beteiligen. Dagbee warf den *district cultural officers* oft vor, sie würden versuchen die Schwierigkeiten mit der Kontaktaufnahme zu umgehen, indem sie nur mit den Kulturgruppen in der Distrikthauptstadt arbeiten und die abgelegenen Dörfer vernachlässigen. Dabei seien gerade in den Dörfern die authentischen Gruppen zu finden, deren Tänze oder Xylophone noch nicht von fremdkulturellen Einflüssen verwässert und verfälscht worden seien.⁷² In diesem Zusammenhang stehen Forderungen nach einer „cultural renaissance“, an die der ehemalige Gesundheitsminister Major Courage Quashigah bei seiner Rede auf einem *durbar* in Ahunda Boso (Eastern Region) appellierte (zitiert nach *Daily Graphic*, 13.9.2006: 24).⁷³ Diese soll auf dem kulturellen Reichtum der Dörfer aufbauen. Ein Dokument zur Wiederbelebung traditioneller Kulturfestivals fordert das Engagement der *cultural officers* und der *chiefs* „to... dug out, preserve, develop and expose“ was in den Dörfern „versteckt“ sei, denn „our unique brand of civilization and culture is bound to lose its richness and [unleserlich] sacrifice ours for a foreign one“.

spielten. Die Vorstellung der Briten von klar voneinander unterscheidbaren „Stämmen“ war mit den vorhandenen Netzwerken nicht vereinbar. In der Folge konstruierten die Briten unter der Mitwirkung von lokalen Akteuren ethnische Grenzen und Häuptlingstümer, denen je ein zuständiger *chief* vorstand (vgl. Lentz 1998: 147-168). Trotz der offensichtlichen Konstruiertheit von Kategorien wie Lobi und Dagarti wurden sie im Laufe der Zeit zu mächtigen und wirksamen Selbst- und Fremdzuschreibungen (vgl. Lentz 1998: 364-369, 371-373, 394-398). Während eine Reihe von lokalen Intellektuellen heute die Abschaffung der Kategorie Lobi zugunsten einer großen Dagaba/Dagara Gemeinschaft fordert, versuchen andere sich von den als primitiv etikettierten Lobi abzugrenzen (vgl. Lentz 1997: 160; Lentz 1998: 398-405).

⁷² „Help! Help! We are all out to develop our rich and hidden culture in music, dance and drama“ titelt eine Programmschrift aus der Entstehungszeit des CNC in Upper West. Dieser Titel impliziert, die „echte“ Kultur (die noch nicht von fremden Einflüssen verfälscht wurde), sei versteckt („hidden“) und müsse vom *cultural officer* erst gefunden, als echt und bewahrenswert klassifiziert und dann bewahrt, gefördert und entwickelt werden.

⁷³ Ein Beispiel der Konzeptionalisierung der Arbeit der *cultural officers* als Entdecker bzw. Erwecker traditioneller Kultur sind auch von der NCC in Auftrag gegebene Forschungen über „verlorengegangene Zivilisationen“ – so etwa Prof. J. K. Anquandah: „The forgotten civilisation rediscovered in Komaland, Northern Ghana“.

Eine Schwierigkeit ihrer Arbeit, klagten einige der *district cultural officers*, sei das Misstrauen der Bevölkerung und deren Geringschätzung eben jener Traditionen, die zu bewahren ihr Auftrag sei (vgl. Bondongs Probleme mit den Wala, Kapitel 1). Während etwa die *cultural officers* auf der Suche nach besonders authentischen Xylophonen solche Instrumente bevorzugten, die die einzelnen Klanghölzer und Resonanzkörper mit natürlichen Materialien wie Leder oder Pflanzenfasern zusammenhielten, bevorzugten die meisten Xylophonbauer bunte Nylonseile. Auch die Wertschätzung traditioneller Musik würde bedroht von dem Stigma der Unmodernität. Insbesondere die Jugend würde ihre Vorbilder nicht mehr in der eigenen Dorfgemeinschaft suchen, sondern fremden Idolen nacheifern. Suuribatirim Soyiri aus Jirapa in der Upper West Region klagte mit Blick auf den Xylophonwettbewerb während NAFAC:

„In fact, if there is a national xylophone competition now... even if we are sitting down saying that the xylophone is ours, the first three women awards will go away from us and the first three men... we will have to struggle hard. [...] So even if we are claiming that the xylophone is our own, but what are we doing to develop it? [...] The few that are there if they should die now, our children will just look at it as a piece of wood“.

Zwei der drei ersten Plätze beim Xylophonwettbewerb belegten Gruppen aus dem benachbarten Burkina Faso, die laut Jury „still close to their culture“ seien, wie Anthony Koyiri Bondong, der Initiator des Wettbewerbs, mir versicherte, während „our people are drifting away and think their culture is inferior“. Nicht nur das Misstrauen der lokalen Bevölkerung gegenüber den *cultural officers* als Fremde, sondern auch das Misstrauen gegenüber ihrem Kulturbewahrungsauftrag begründet die Legitimierungsschwierigkeiten der *cultural officers*.

Ein Aspekt ihrer Arbeit, der mit der Verortung von Kultur im Dorf in Zusammenhang steht, ist die Klassifizierung der Bevölkerung in *indigenous* und *settlers* oder *strangers*, die die Auswahl der förderungswürdigen Gruppen durch *cultural officers* beeinflussen. Hier kollidieren die Grenzen der Kulturinstitutionen mit ethnischen Grenzen und denen der *paramountcies* der *chiefs*.⁷⁴ Die Grenzen wer-

⁷⁴ In Nordwestghana entsprechen „ethnische“ Grenzen nicht den Grenzen der *paramountcies* der *chiefs*. *Chiefs* sind in den größtenteils akephal organisierten Gesellschaften Nordwestghanas eine koloniale Erfindung, bzw. das Ergebnis von Aushandlungsprozessen, Missverständnissen, Aneignung und der Politisierung von vorkolonialen *strong men*-Ämtern. Die Grenzen der *paramountcies* entsprachen deshalb nicht den ethnischen Grenzen, die man ohnehin nicht hätte ziehen können, weil ethnische Zugehörigkeit in Ghana selbst verhandelbar und situativ einsetzbar war, auch wenn heute die Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe eine populäre Form der Positionierung ist. Zu dieser Thematik vgl. Lentz 1997: 150-152, 154-156.

den aber von den *cultural officers* (zumindest offiziell) nicht in Frage gestellt. Wie die am Anfang des Abschnitts geschilderte Diskussion Dagbees mit Na-Ile zeigt, leben in den Distrikten auch Menschen, die auf der Suche nach besserem Land oder Arbeit gekommen sind. Die *cultural officers* sollen nun in erster Linie die Erstsiedler oder „indigenous ones“ bei ihrer Auswahl berücksichtigen, denn die anderen würden ja im Idealfall von ihrem Ursprungsdistrikt repräsentiert.⁷⁵

„I have to first get in touch with the indigenous ones... You know if you leave them behind, they will say you are playing politics, so because they are my people I only show their culture“ (Richard Na-Ile, 5.12.06).

Na-Ile, der aus Lawra stammt, bezieht sich mit dieser Aussage auf die Kritik Dagbees an seiner *bawa* Gruppe aus Wa Municipal. Bei dieser Gruppe handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit um in Wa und direkter Umgebung siedelnde Dagara, die Na-Ile als „my people“ bezeichnet. Um dem Vorwurf zu entgehen, tribalistische Spielchen zu spielen, müsse er zunächst die „indigenous ones“ berücksichtigen. Die *cultural officers* sollen unparteiisch sein. Anders sei die Arbeit, die auf dem Vertrauen der Bevölkerung zu den *cultural officers* fußt, nicht möglich. Das ist nicht so unproblematisch, wie es zunächst klingt, weil Benennungen wie *settler* oder *indigenous* heftig diskutiert und politisch mobilisiert werden.⁷⁶

Die Unterscheidung zwischen *strangers* und *indigenous* führt gleichzeitig dazu, dass bestimmte Gruppen aus den Mustern der Förderung und Bewahrung der *cultural officers* ganz herausfallen, wie die Gruppe der nomadisierenden Fulani, die sich keinem Distrikt zuordnen lassen und darüber hinaus von vielen Ghanaern (und die *cultural officers* machen dabei keine Ausnahme) als Fremde und

⁷⁵ Lenz verweist auf die Diskussionen, ob *youth associations* ihre Mitglieder nach ethnischen oder territorialen Grenzen aufnehmen und ob „Fremde“ und „Siedler“ Mitglieder werden dürften oder nicht bzw. ob sie in ihre „Heimatorganisation“ aufgenommen werden sollten (vgl. Lenz 2006: 234).

⁷⁶ Beispiele dafür sind etwa den Konflikt um Hamile (vgl. Lenz 2006: 188-198), oder die verschiedenen Varianten von Migrationsgeschichten, die zwischen „first-comers“ und „late-comers“ differenzieren (vgl. Lenz 1994: 464-468, 1998: 61-81). Lenz zufolge wurde die vorkoloniale Unterscheidung zwischen „first-comers“, als diejenigen, die den ersten Erdschrein errichteten, und „late-comers“ in der Kolonialzeit durch die weniger flexible Dichotomie „natives“ versus „settlers“ ersetzt. Nun wurden nur die Zuwanderer, die einer anderen ethnischen Gruppe angehörten, als „settler“ bezeichnet, was zu einer Fixierung der ethnischen Kategorien führte. Landrechte, politische Rechte und religiöse Ämter waren nur zugänglich für „natives“. Im Umkehrschluss bedeutete das, dass diejenigen, die als „settlers“ gekennzeichnet wurden, stärkere Verbindungen zu ihrem „Ursprungsort“ behielten. Die Unterscheidung zwischen „first-comers“ und „late-comers“ verschob sich von einer an Territorialität orientierten zu einer an Abstammung orientierten Kategorie. Heute wird im populären Diskurs der Begriff „native“ durch den des „indigenous“ ersetzt (vgl. Lenz 2000: 150-164).

Burkinabé gesehen werden.⁷⁷ So findet sich die Kultur der Fulani auch nicht in den Repräsentationen nationaler Kultur bei NAFAC wieder. Ähnlich schwierig verhält es sich mit den Lobi, die Dery im Gespräch mit Dagbee als sein größtes Problem bezeichnet hatte. Die Wahrnehmung der Lobi als besonders „stubborn“ spiegelt eine populäre Haltung in Upper West wieder, die Lobi als besonders unzivilisiert zu sehen und als Fremde, die eigentlich nach Burkina gehören.⁷⁸ Lentz beschreibt in diesem Zusammenhang die Bemühungen der Arbeitsmigranten während der Kolonialzeit, sich zu „dagabafizieren“, um das Stigma des primitiven Lobi loszuwerden (vgl. Lentz 1997: 154)⁷⁹. „Lobi“ kann als ein Etikett interpretiert werden, das immer dem jeweils Anderen aufgeklebt wird, es spielt also in erster Linie als Fremdbezeichnung eine Rolle. Dery mobilisiert die Kategorie Lobi nicht als Bezeichnung für eine Gruppe von Menschen, sondern um seinen Misserfolg zu erklären und zu entschulden: nicht er trägt die Schuld, sondern die ungezogenen Lobi, die sich nicht helfen lassen wollen.

Die Fulani hingegen hatten für die *cultural officers* überhaupt keine Bedeutung. In keinem Gespräch erklärte ein *cultural officer* seine Aufgabe sei, die Kultur der Fulani zu bewahren. Das lässt sich erklären durch die Wahrnehmung der Fulani als Nomaden, die in keinem der Distrikte als *indigenous* betrachtet werden, und für die folglich keiner der *cultural officers* zuständig ist. Aber auch die Kategori-

⁷⁷ Yaa Oppong und Steve Tonah weisen darauf hin, dass die Tatsache, dass die meisten Fulani in Ghana heute nicht mehr nomadisch leben, auf den populären Diskurs und auch auf die Wahrnehmung durch die Regierung, keinen Einfluss hat. Die Fulani werden trotzdem weitestgehend als Fremde etikettiert (vgl. Oppong 2002: 4, Tonah 2002: 7, 22-23).

⁷⁸ Die Klassifizierung der Lobi als besonders unzivilisiert reicht in die Kolonialzeit zurück und basieren möglicherweise auf Stereotypen der Wala gegenüber ihren nicht muslimischen Nachbarn (vgl. Lentz 1998: 402). Lentz zufolge wurden und werden ethnische Kategorien immer „im Plural entworfen, als ein System von Unterschieden“. Während sich die Stereotypen im Lauf der Zeit änderten, blieb das kategoriale Gerüst bestehen: „die britischen Lobi galten zum Beispiel erst als besonders anarchisch und gefährlich, später als gastfreundlich, heimatverbunden und fleißig, die Dagarti dagegen erst als zivilisierter als die Lobi, später dagegen als mürrischer, verschlossener und weniger progressiv“ (Lentz 1997: 154). Die Bewohner in den Grenzregionen zu Burkina Faso fürchteten die Kennzeichnung Lobi unter anderem auch aufgrund des Alliance Compliance Order von 1969, der als Ghanaer nur jene definierte, die mindestens ein in Ghana geborenes Elternteil vorweisen konnten. Das Etikett Lobi, so die Befürchtung, würde unter Umständen bei den Behörden den Verdacht erwecken, die Eltern seien einst über die Grenze gekommen (vgl. Lentz 1994: 467).

⁷⁹ Eine frühe Form der Flexibilität der britischen ethnischen Klassifizierungen zeigt sich in den sich frappant unterscheidenden Zahlen von Lobi und Dagarti in den Volkszählungen von 1921 und 1931. Während man 1921 64% der Bevölkerung des damaligen Lawra District zu den Lobi zählte und nur 17% zu den Dagarti, hatte sich 1931 die Zahl der Dagarti verdoppelt, während die der Lobi stagnierte, weil man viele der Dörfer, die 1921 noch als „Lobi-Dörfer“ gezählt wurden, 10 Jahre später als Dagarti eingetragen hatte (vgl. Lentz 2006: 85f). Der kollektiven Klassifizierung durch die Briten standen die individuellen Selbstzuschreibungen im Zusammenhang mit der Namensregistrierung für die Armee und die Arbeitsmigration in den Süden gegenüber, wie der Fall eines Rekruten zeigt „,who left Lorha in the spring of this year as Mora Lobi' and came ,back with his discharge certificate as Mora Dagarti'“ (Lentz 2006:85). Im Zensus von 1960 standen 81,4% Dagaba nur noch 4,8% Lobi gegenüber.

sierung der Fulani als Ausländer durch die ghanaische Regierung und im populären Diskurs ist ein Grund dafür, warum die Fulani aus den Mustern der Archivierung und Performanz von nationaler Kultur rausfallen. Tonah beschreibt die unterschiedliche Grade an Fremdheit anhand der Unterscheidung zwischen „strangers“ und „aliens“ bei der Kategorisierung von Migranten aus Nordghana in der Brong Ahafo Region. Dagara Siedler würden zwar als „strangers“ wahrgenommen, aber keineswegs als „aliens“ wie die Fulani (vgl. Tonah 2002: 7). Um ihre Vermittlerrolle erfüllen zu können, setzten die *cultural officers* auf die Unterstützung lokaler traditioneller Autoritäten, insbesondere der *chiefs*. Nur mit deren Unterstützung könne es einem staatlichen Kulturoffizier, der zunächst einmal als jemand auf „spy mission“, wie Dagbee es polemisch nannte, wahrgenommen wird, gelingen, seine Arbeit zu machen.

Während des neuntägigen National Festival of Arts and Culture in Wa habe ich per Fragebogen und in zahlreichen Gesprächen mit Teilnehmern des Festivals (Mitgliedern der Tanzgruppen, *cultural groups*, Aussteller des Arts and Exhibition Bazaar) gefragt, wer ihrer Meinung nach die legitimen Hüter von Kultur und Tradition seien: die überwältigende Mehrheit antwortete mit „the chiefs!“ Einige antworteten auch „all Ghanaians“, womit die Debatte illustriert wird, ob die Verantwortung für das kulturelle Erbe einer Nation, dem Volk zufällt, oder ob es dafür Experten braucht. Die weite anthropologische Kulturdefinition der *cultural officers* würde eigentlich die Expertenschaft ausschließen, weil der zufolge jedes volle Mitglied der Gemeinschaft automatisch ein Experte wäre. Aber keiner der Befragten definierte die staatlichen Kulturinstitutionen als legitime Hüter von Kultur, obwohl doch alle Aussteller und Kulturgruppen aufgrund der Auswahl ihres zuständigen *cultural officers* an NAFAC teilnahmen. Das erstaunte mich zu diesem Zeitpunkt, weil für einen Außenstehenden wie mich auf den ersten Blick die gesamte Organisation eines kulturellen Großereignisses wie NAFAC an den staatlichen Institutionen zu hängen schien.

Mit der Zeit wurde mir klar, dass die Legitimität der *cultural officer* aus ihrer Selbstinszenierung als Experten herrührte, der *chief* aber in jedem Fall eine prominente Rolle innehatte als derjenige, ohne dessen offiziellen Auftrag und Bitte um Unterstützung der *cultural officer* nicht arbeiten kann (vgl. Anquandah 2006: 2). Der amtierende Präsident des Regional House of Chiefs in Upper West, Dori-mon Naa Gore II, formulierte die Kooperation zwischen *cultural officers* und *chiefs* als eine Zusammenarbeit, bei der beide Seiten voneinander profitieren:

„The CNC at the regional level is also supposed to link up with the Regional House of Chiefs. [...] The district officer is supposed to link with the paramount chiefs within his district so that if you have to make some presentations, like at a festival, the chiefs ... will all help you to get your team to come and perform. That is the hierarchy. [...] Because we are operating under a common constitution which guarantees the existence of the chieftaincy institution and its independence. [...] So government should play a part, the institution [of chieftaincy] should play more than that. It can't be fifty-fifty. Because government didn't know the culture. The culture is for the chiefs. So it's just for government to deliver the funding, so the chiefs will do the rest... but government should not play a lead role“.

Gleichzeitig machte er deutlich, dass er die *chiefs* als die eigentlichen Kulturexperten betrachtet („government didn't know the culture“). Kultur gehört seiner Meinung nach den *chiefs*. Die Rolle der *cultural officers* als Staatsangestellte sei es, staatliche Finanzierung zu ermöglichen. Die *chiefs* seien die geistigen Hüter der Kultur, aber da die Verfassung der Republik Ghana die Unabhängigkeit der *chiefs* garantiert, sei es möglich, dass sie mit den staatlichen Kulturhütern unter derselben Verfassung zusammenarbeiten. Über die Hierarchie der Zuständigkeiten besteht für Naa Gore II kein Zweifel: die leitenden Position müsse den *chiefs* zukommen.

Wie die Zusammenarbeit von *chiefs* und *cultural officers* in der Praxis aussieht, das heißt wer wem zuarbeitet, hängt in den meisten Fällen wohl davon ab, ob es in der Region einen *chief* gibt, der sich für die Bewahrung und Förderung von Kultur interessiert, wie gut sich der zuständige *cultural officer* und der *chief* verstehen und wer sich stärker als Experte zu inszenieren weiß. Bei einem Interview mit dem Pien Kuoro, einem *divisonal chief* aus Pien, das der *district cultural officer* des Sissala East Distrikts, A. S. K. Balloh, für mich arrangiert hatte, schaute der *chief* die ganze Zeit unsicher zum ebenfalls anwesenden Balloh, wenn ich ihn nach den kulturellen Besonderheiten seiner *traditional area* befragte. Balloh inszenierte sich mir gegenüber als Experte, der die Unterstützung des *chiefs* im Prinzip nur braucht, wie der Ethnologe die Einführung ins Feld durch seinen ersten Informanten.

Die *district cultural officers* verorten authentische Kultur im Dorf und inszenieren sich konsequenterweise als Vermittler und ihre Arbeit als Feldarbeit. Die Vermittlung der *district cultural officers* richtet sich in mehrere Richtungen: zum einen

vermittelt er zwischen dem Dorf und den staatlichen Kulturinstitutionen als Ort der Archivierung, zum anderen zwischen den *chiefs* und den staatlichen Kulturinstitutionen. Der folgende Abschnitt geht der Frage nach, wie genau die Arbeit der *cultural officers* auf Dorfebene aussieht.

3.2 „Fine-Tuning Culture“ – Der *cultural officer* als Choreograph

Wie bereits an der Konzeption der Kulturwerkstätten im CNC in Wa deutlich wurde, sehen die *cultural officers* die Choreographierung der „rohen“ Kultur als einen wesentlichen Aspekt ihrer Arbeit: „We want [...] to fine-finish them, we don't want the rough ones“, erklärte Naa L. M. Tungbani mir das Prinzip der Choreographierung von Kultur.



Abbildung 10: Der District Cultural Officer Lawra, Peter Kuusori, mit einer seiner Tanzgruppen auf dem Nandomer Kulturfestival Kakube, 26.11.06.

Angewandt auf das eingangs beschriebene Beispiel der Tanzgruppen bedeutet das nicht, dass die *cultural officers* Tanzunterricht geben, sondern, dass sie das äußere Erscheinungsbild der Tänzer durch einheitliche, saubere Kostüme modifizieren und ihnen das Verhalten auf der Bühne erklären. Die Körper der Tänzer müssten durch die *cultural officers* diszipliniert werden. „You are not there to load things over him, you are there to help him, to fine-tune... so that he can [...] develop himself“, führte Tungbani aus. Die „decent costumes“, die Dagbee besonders wichtig sind, sind einer der Indikatoren für den Unterschied zwischen „the local way of doing it“ (Na-Ile, 5.12.06) und der „cultural performance“ (NAFAC-Programmheft) eines *bawa* im Rahmen des nationalen Kulturfestivals.

„If they are dancing in a circle like that without any choreography, that is the local way of doing it... something like a mock dance. So we have to give them the technical assistance and advice“ (Richard Na-Ile, 5.12.06).

Durch die Kostümierung und Choreographierung werden die Gruppen von den *cultural officers* ausstaffiert und gleichzeitig mit bestimmten Attributen der Bühnenpräsenz versehen. Auf diese Weise wird eine Dichotomie „local“ vs. „choreographed“ konstruiert, die das Eingreifen des *cultural officers* nötig macht, um aus der „rough culture“, wie man sie im Dorf findet, ein kulturelles Produkt zu machen, das sich auf dem (inter)nationalen Markt behaupten kann und den Produzenten als Einkommensquelle dienen kann. Gleichzeitig schafft die Choreographierung die Kriterien für eine Bewertung der Gruppen bei den Wettbewerben zur Vorauswahl für nationale Festivals, die sich den empfindlichen politischen Fragen entziehen kann. Ausgewählt wird am Ende eine Gruppe, die mit ordentlichem Auftreten, Pünktlichkeit, Sauberkeit, adretten Kostümen und Kreativität innerhalb des gestatteten Rahmens punkten kann: Das sind jene Gruppen, die die Ratschläge der *cultural officers* annehmen und umsetzen.

„We don't come to teach them their own dance. We go to see their dances and try to shape them up, like you have to choreograph them, the stage-movement, space and all sorts of things... so that maybe if it's in a circle form, you know how to choreograph them so that the public will see them very well. [...] We have to give them the technical assistance and advice. [...] The steps cannot be changed anyway but you can change the movement. [...] You create a movement, and you give it to them, and they add it, and you see that the dance looks nice“ (Richard Na-Ile, 5.12.06).

Die Bewegung auf der Bühne und im Raum, die Anordnung der Tänzer und die Choreographierung der Bewegungen sind die Aspekte des Tanzens, die die *cultural officers* modifizieren können. Dass Na-Ile dies als „technical assistance and advice“ charakterisiert, weist auf seine Selbstsicht als Experte hin, der (technisches) Fachwissen besitzt, um den Tänzern zu helfen, so dass am Ende ein hübsches und vermarktbare Produkt dabei heraus kommt. Dass diese Vorgehensweise bei bestimmten Aspekten von Kultur an ihre Grenzen stößt, ist ein Grund dafür, dass die während NAFAC gezeigten „cultural performances“ hauptsächlich aus Freizeittänzen und Tanztheater bestanden. Aus Upper West gab es mit der Performance der Sissala Jäger nur eine Ausnahme von diesem Muster.

Der zentrale Programmpunkt NAFACs waren die Joint Regional Day Celebrations. Bei der gemeinsamen Präsentation der Volta und Eastern Region zeigte die

Upper West Region, die als gastgebende Region an allen Joint Regional Days mit einer Aufführung teilnahm, heute eine Gruppe aus dem Sissala East Distrikt. Es handelte sich um eine Bayela-Gruppe von traditionellen Jägern. Der Moderator kündigte dem Publikum die Performance als „echtes Ritual“ an, das sonst speziellen Anlässen vorbehalten sei. Männer in Kleidung, die sie als Jäger kennzeichnet, mit Schutzamuletten an den *smocks* liefen auf die Politikertribüne zu. Einer von ihnen trug einen Hund. Dem Hund schnitten die Jäger vor laufender GTV-Kamera, die die Männer gezielt in ihre Performance einbezogen, die Kehle durch. Einige der Männer bissen Stücke rohen Fleisches aus seinem Hals und aßen es. „They are chopping it!“⁸⁰ war der begeistert-entsetzte Kommentar der Dame aus der Volta Region, die neben mir saß. Der Moderator bezeichnete die Performance als „natural“. Im Publikum wurden Proteste laut. „It is spiritual... not natural!“. „This is pure culture!“ Einige reagierten auch ablehnend, nannten die Aufführung primitiv oder barbarisch und dem Anlass nicht angemessen. Andere lobten die Echtheit und Unverfälschtheit der Performance, sie repräsentiere die Tapferkeit der Vorfahren der Upper Westerner (Bearbeiteter Eintrag aus meinem Feldtagebuch vom 23.11.06).



Abbildung 11: Bayela-Gruppe aus dem Sissala East Distrikt beim Joint Regional Day am 23.11.06.

Die Bayela-Gruppe aus Sissala East stach aus den anderen Darstellungen heraus, weil ihre Darbietung sich nicht auf „drumming and dancing“ beschränkte und entritualisierte, profanisierte Kultur zeigte, sondern auf einem schmalen Grat

⁸⁰ „To chop“ ist ghanaisches Englisch für „essen“.

zwischen Ritual und „showcasing culture“ (A. Bondong, 18.11.06) balancierte. Die Performance unterschied sich dadurch wesentlich von den Aufführungen der anderen Regionen, insbesondere der 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.⁸¹

An der Bayela Performance schieden sich die Geister an der Frage, welche Aspekte von Kultur dem Format eines nationalen Kulturfestivals angemessen seien und welche nicht. In einer Sitzung des National Planning Committee hatte Mark Dagbee explizit gefordert, zu NAFAC nicht nur Tanzgruppen einzuladen, sondern auch *juju men* – so bezeichnete er traditionelle Heiler. 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 Sissala Jäger zeigt, wie sich Gruppen aus Upper West als besonders „authentisch“ und ihre Kultur als „unverfälscht“ und „echt“ (Kommentare aus den Reihen der Pressedelegation, wo ich während der Sissala-Aufführung saß) 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.).

Durch die Verortung authentischer Kultur im Dorf, möglichst unberührt von fremdkulturellen Einflüssen, wird die Sissala Performance vom Stigma des Primitiven und Barbarischen befreit und statt dessen als besonders authentisch gealdet. Die Sissala Jäger sind das Gegenstück zu den choreographierten Tänzen. Die Choreographierung der *cultural officers* funktioniert nur, wenn gleichzeitig auch bestimmte Aspekte von Kultur als unchoreographiert, roh und traditionell etikettiert werden können. Die *cultural officers* produzieren also nicht nur eine geglättete Version von „our culture“, sondern auch ihr Gegenstück „the traditional one“, wie Soyiri den Dorftanz nannte. Die Rezeption der Aufführung der Sissala Jäger zeigt, wie ambivalent Konzepte wie „traditionell“ und „authentisch“ verwendet werden. Nicht ohne Stolz kommentierte A. S. K. Balloh, der *district cultural officer*, der die Sissala Gruppe als Repräsentanten seines Distrikts

⁸¹ *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; wenn die Figur eines traditionellen Heilers in der Geschichte auftritt, werden Schritte aus Heiltänzen in seine Choreographie eingebaut.

zu NAFAC gebracht hatte, im Interview mit mir die Kontroversen, die es um die Gruppe gegeben hatte. Allerdings sagte er auch, für zukünftige Veranstaltungen werde 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).

Die Sissala Performance konterkariert 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. Das Format Kulturfestival bedingt ebenso wie die Muster der Archivierung und die Routinen der *cultural officers* im Umgang mit der Kultur im Dorf die Selektivität staatlicher Kulturbewahrung und -aufführung. Insofern ist eine Choreographierung der Tänze innerhalb der Logik der *cultural officers* konsequent. Möglicherweise bietet die Ästhetisierung der Rituale und die Transformierung zu *cultural performances* erst die Möglichkeit, bestimmte Elemente innerhalb des Rahmens Kulturfestival zu präsentieren. Auf meine Konfrontation mit der Kritik einiger Festivalbesucher, die die starke Ästhetisierung der Tänze als verfälschend beklagt hatten, antwortete Suuribataribim Soyiri:

„That is very true, but you see, culture must be sold! In Los Angeles I witnessed a dance by one Yoruba student. He did the singing, he did the playing of the drums and he performed choreographs in a small area and the people clapped and paid for it. In Ghana it is a communal thing. They start at 5 o'clock, then when you come from your farm, you go and eat your fufu and at 11 o'clock you go and it is still the same beat, that is going on. So you know where to come and join in. But how much will you pay? Unless you have bought something and you are left with a 1000 cedi, you take it and go and put it on the man's head, that is your gate-fee. The man plays for the whole night and goes home with about 20,000 cedi... that is no money! So if I can choreograph it and present it to a foreign group, to people who will come and pay to see it, that is what they want. So those who want the traditional one should go to the village! [...] Their criticism is right, but the artist too must live.”

„Culture must be sold!“ ist eine der zentralen Aussagen in diesem Abschnitt. 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 „vehicle[s] for wealth creation“, wie es das NAFAC Motto 2006 versprach, werden könnten. Die Forderung nach Authentizität wies Suuribataribim Soyiri mit der Begründung zurück, Kultur sei eben dynamisch und wäre immer schon den jeweiligen Bedürfnissen der Menschen angepasst worden: „It is just no sense to say you have the original one... then we never go to the moon.“ Soyiri insistiert, dass es ein Nebeneinander von choreographierten Kulturprodukten und „the traditional one“ geben könne. Jene Kritiker der Ästhetisierung und Choreographierung von Kultur sollten ins Dorf gehen. Auch Soyiris Metapher von der Raumfahrt illustriert die Verortung der traditionellen Kultur im Dorf. Die Möglichkeit der Vermarktung von kulturellen Produkten ist mit der Vorstellung von „the traditional one“ im Dorf verbunden. Nur mit der ambivalenten Idee Dorf im Hinterkopf, als gleichzeitig rückständig und unmodern wie auch ursprünglich und idyllisch, funktioniert die Inszenierung von nationaler Kultur unter dem Etikett „authentisch“.

Soyiri zufolge findet die Entwicklung von Kultur nicht nur durch die Ästhetisierung und Choreographierung durch staatliche Kulturinstitutionen statt, sondern ginge in erster Linie vom Dorf selbst aus. „It would have been good for them to come back home and see the new bawa steps“, kritisiert Soyiri den seiner Ansicht nach veralteten *bawa* der Bernard Womah Group, einer der professionellen Tanzgruppen, die im Rahmen NAFACs auftraten.⁸² Das Dorf ist in Soyiris Augen kein Ort kultureller Stagnation, sondern ein Ort, an dem sich Kultur weiterentwickelt, indem junge talentierte Tänzer eigene Ideen einbringen und indem in Interaktion mit anderen Gruppen etwa bei Wettbewerben Ideen ausgetauscht und übernommen werden. Soyiri erklärt, dass die Argumente der Traditionalisten, wenn sie auf dem „original bawa“ beharren, in die Irre führen, weil es so etwas wie ein Original gar nicht gäbe. Der *bawa* würde sich vielmehr weiterentwickeln und deshalb könne man auch sagen, dass der *bawa* der Bernard Womah Group „out of time“ sei, weil ihm die Rückbindung ans Dorf fehle:

„They get out of time. Bawa actually originated from the Ulo area. And the Ulo people stole the steps from the Sissala. The bawa steps are actually stolen from those. And there’s another dance that they call fribo that

⁸² Die Bernard Womah Group ist eine professionelle Tanzgruppe unter der Leitung von Bernard Womah, einem ehemaligen Mitglied des National Dance Ensemble. Bernard Womah kommt aus der Upper West Region, die Gruppe residiert allerdings in Accra. Dort betreibt Bernard Womah auch eine Xylophonschule. Anders als das Ghana Dance Ensemble konzentriert sich die Bernard Womah Group auf Tänze aus Ghanas Norden.

is where you shake a lot [imitiert Arm- und Brustkorbbewegung]. The Ulo people combined the slow gola dance [der Sissala] to the fribo, the very fast one. And at a time Ulo was on top during the competitions. But then places like Karni and Jirapa that were just some few miles from there stole it from them and added, Jirapa in particular added more of the gbare dance to the gola-fribo which the Ulo developed. And around 55...56...60 the Nandom people picked up the combination of the now bawa from the Ulo and the Jirapa people and they developed it further, adding the Nandom rhythmic bine to it, which made it smarter. So any time we presented a group from Ulo or Karni, the public were more attracted to the Nandom group because it had about three or four different movements, and this group that came and performed [die Bernard Womah Group] are still using the steps of the Nandom group. The 1982 steps which they stole from Nandom is what they are using, meanwhile Nandom has combined things from Sissala, Ulo, Karni and Jirapa groups. And in fact there were two teachers who promoted it most. One Kofi from [unverständlich], he was stationed in Nandom, and some other teachers who introduced it to the young Nandom boys. But you know, the Nandom man is very smart. When he takes on something he wants to develop it and make it his own and he wants to pronounce it every time as his own, but it looks as if they have only come to a peak and they need to find some other new things to add, or to go for choreography".

Die Geschichte des *bawa*, wie sie Soyiri erzählt, ist eine Geschichte der ständigen Weiterentwicklung und Anpassung an den sich verändernden Geschmack der Tänzer und des Publikums. Die Akteure, die zur Veränderung beitragen sind keineswegs die *cultural officers*, sondern die Veränderung geht von den eigentlichen Orten der Kulturproduktion, überspitzt formuliert, vom Dorf, aus. Besonders kreative Gruppen und Individuen („Kofi“) initiieren neue Schritte, kombinieren Elemente aus anderen Tänzen und reagieren auf Moden. Veränderung und Dynamik sind hier im Sinne von Fortschritts- und Entwicklungsmetaphorik positiv konnotiert. Jede Weiterentwicklung durch eine neue Gruppe veränderte den Tanz nicht nur, sondern „made it smarter“. Auffällig ist, dass Soyiri um die „Wanderung“ von bestimmten Tanzschritten von einer Gruppe zur anderen zu beschreiben, konsequent das Wort „to steal“ benutzt, was auf eine Konkurrenz zwischen den verschiedenen Gruppen hinweist, die durch die Tanzwettbewerbe und den Wettbewerbscharakter der Kulturfestivals verstärkt werden. Ein wichti-

ges Medium, das Veränderung und Entwicklung forciert, sind laut Soyiri die von den *cultural officers* initiierten Tanzwettbewerbe. Im Folgenden erklärt Soyiri die Entwicklung des *bawa* zu einem Wettbewerbstand, wie er heute der Bestandteil vieler lokaler Kulturfestivals ist.

„Bawa itself... they never danced to compete, it is about 70... 76 that I tried to bring them together to compete with each other. They would say if you go to compete, somebody will use juju on you and so on. But I brought them to compete. [...] It all went out nicely. If we want to have the choreography, then we must come to them, we must send officers from here to go and teach them something about choreography, but our dance officers from here, most of them have retired. Dikpe [Vorgänger Dagbees] was the last Director who did choreography in Legon and he is gone now. Na-Ile is also going next year. He did choreography with the Arts Council. So who are we going to send?

Die Geschichte, die Soyiri erzählt, ist die Geschichte des „modernern“ Kobine-Festival in Lawra, das Soyiri in den 1970ern zusammen mit dem damaligen Lawra Naa aus der Taufe hob. Dieser Abschnitt zeigt auch die Bedeutung, die Soyiri dem *cultural officer* im Spiel der Dynamik der Kultur zuweist, auf. Es ist der *cultural officer*, dem die Aufgabe zufällt, die „rohe Kultur“ zu verfeinern und auszufeilen. Das heißt die Entwicklung neuer Schritte geht von den Tanzgruppen selbst aus, der *cultural officer* kommt ins Spiel, wenn es um die Choreographierung des Tanzes für eine Bühnensituation geht: „we must send officers from here to go and teach them about choreography“. Das Fachwissen jener *cultural officers*, die Kurse in Tanzchoreographie besucht haben, wie etwa Dikpe und Na-Ile, macht sie zu geeigneten Experten für diese Aufgabe.

3.3 Der *cultural officer* als Herr der Listen

Der Konflikt zwischen Dagbee und Dery verweist auf einen weiteren Aspekt, der als Aushandlungsprozess verstanden werden kann und ein wesentliches Arbeitsfeld der Kulturbeamten ausmacht: die Verwaltung von Kultur in Form von Listen. Dagbee warf Dery vor, dass dieser nur deshalb die „traditional herbal medicine“ in seinem Distrikt nicht kenne, weil er nur in seinem Büro sitze und nicht dorthin gehe, wo die Kultur sei: „You and your officers, can you stop sitting in your offices and waiting for culture to walk in there?“. Viele *cultural officers* nahmen ihre Arbeit als einen Bürojob war, ihre zentrale Aufgabe sei die Produktion von Listen und Tabellen, Quartalsberichten, und Aktionsplänen. Als ich Anasta-

sia Dakura, District Cultural Officer Nadowli, im Interview bat, mir einen typischen Arbeitstag zu schildern, beschrieb sie einen Tag, der geprägt ist vom Büroalltag:

„Early morning, you know our normal office-work we start at 8 o'clock, so when you go to office you find out whether your other staff is there. [...] After I have checked if they are all in I then see in my file if I have any letters for the day. If there's no letter I see what problem we can sort out. Maybe if I have a programme ... a meeting ... I will attend that meeting, but if there's no meeting and I don't have any programme for the day, I will stay with the staff in the office and then maybe I read. [...] We set our programme quarterly. [...] And within each quarter we're supposed to have staff meetings to set out the programme what we'll do in the next quarter. [...] As for now, as there's no programme, we try to put our things together to write the last quarter report”.

Den Arbeitstag und das Arbeitsjahr strukturiert Anastasia Dakura mit der Produktion von Schriftmaterial: Sie kontrolliert, ob ihre Arbeiter da sind und trägt sie in das Anwesenheitsbuch ein; sie schaut nach, ob in ihrem Postfach Briefe sind (dabei handelt es sich meistens um Anweisungen aus dem Regional Office oder Anfragen von externen Institutionen oder Privatpersonen nach Kulturgruppen); in regelmäßigen Mitarbeitertreffen werden die anfallenden Arbeiten diskutiert, ein Protokoll wird angefertigt und vom Regional Director gegengezeichnet; vierteljährlich werden Arbeitspläne erstellt, die ebenfalls dem Regional Director vorgelegt werden, damit dieser die Geschehnisse in seinen Distrikten kontrollieren kann. Das „Mid-Year Review Action Programme“ des District Cultural Office (DCO) Lawra für die zweite Jahreshälfte 2005 ist ein Beispiel für die Aktionspläne und Quartalsprogramme, die Anastasia Dakura im Interview ansprach. Es befindet sich in der Korrespondenzakte Lawra, in der alle Dokumente, die das District Office in Lawra dem Regional Office zur Kenntnisnahme und zur Gegenzeichnung zukommen lässt, gesammelt werden.

<u>Objective</u>	<u>Activity</u>	<u>Achievement</u>	<u>Period</u>	<u>Impl. Body</u>	<u>Cost</u>	<u>Remark</u>
Work visit to stations	To interact with all cultural group leaders in various disciplines of the arts	To prepare artist to-wards the RECUFEST and NAFAC 2005	August 2005	Lawra District Assembly (LDA) and DCO	Budget to be submitted to LDA for consideration	To ensure the success of cultural activities in the District

District Cultural Festival	To host DICUFEST in the District Capital	To meet the required standards for the District participation in the RECUFEST, towards NAFAC	Sept. 2005	LDA and DCO	Detail budget to be submitted to LDA for consideration	The district to showcase cultural future development for Eco-Tourism
Regional Festival of Arts and Culture	To prepare selected qualified performing Arts, Exhibition, straw fabric works, smocks, ceramics etc. to participate in the RECUFEST	To put the people in the district in self employable skills to reduce SPRO	Oct. 2005	LDA and DCO	Detail budget to be submitted to LDA for consideration	The district to showcase cultural future development for Eco-Tourism
NAFAC	LDA to participate in NAFAC fully in grant style in exhibition and sales etc.	To attract foreign investors towards cultural development in future in the District	Nov. 2005	LDA and DCO	Detail budget to be submitted to LDA for consideration	Possible future exploration and documentation of cultural artifacts in the District after NAFAC 05

Zwar konnte ich nicht beobachten, inwiefern dieser Aktionsplan die tatsächlichen Aktivitäten des DCO-Lawra in der zweiten Jahreshälfte 2005 widerspiegelte, aber aufgrund meiner Beobachtungen in *district cultural offices* zwischen September und Dezember 2006 und der Einsicht in Akten des CNC wird deutlich, dass bei der Transformation der Aktivitäten in geschriebenes Wort in Berichten, Listen und Aktionsplänen einige Verschiebungen stattfinden. Die formalisierte Sprache, die all diese Berichte und Listen sehr stark prägt, ist ein Effekt der Ver-textung. Die tatsächlichen Aktivitäten sind viel unpräziser. Die Tabellen- oder Listenform, in der solche Berichte verfasst werden, hat entscheidenden Einfluss darauf – wenn eine Spalte „achievement“ existiert, dann muss die Aktivität zwangsläufig ein im Hinblick auf die Zielformulierungen der „Cultural Policy of Ghana“ relevantes, Ziel erreicht haben. Das Gleiche gilt für die Spalten „objectives“ und „remarks“.

Die Konzentration auf die Produktion von Text betrachte ich als eine Form der Kontrollausübung über die „rough culture“, wie sie in den Dörfern vermutet wird. Die von District Cultural Officer Dery bei der konkreten Interaktion als schwierig und „stubborn“ empfundenen Lobi werden in den Berichten zu besonders unverfälschten Xylophonbauern, die zu bewahren und fördern als

„achievement“ im Quartalsbericht auftaucht. Die Produktion von Text hängt direkt mit der Lokalisierung von Kultur im Dorf zusammen.

Jede der Kulturgruppen wird vom zuständigen *district cultural officer* erfasst und klassifiziert. Name, Adresse und Bankverbindung des Gruppenleiters werden ebenso notiert wie die Teilnahme der Gruppe an Programmen wie NAFAC, RECUFEST und DICUFEST⁸³, an Kulturbasaren, Wettbewerben, lokalen Kulturfestivals sowie eventuelles Fehlverhalten der Gruppe.

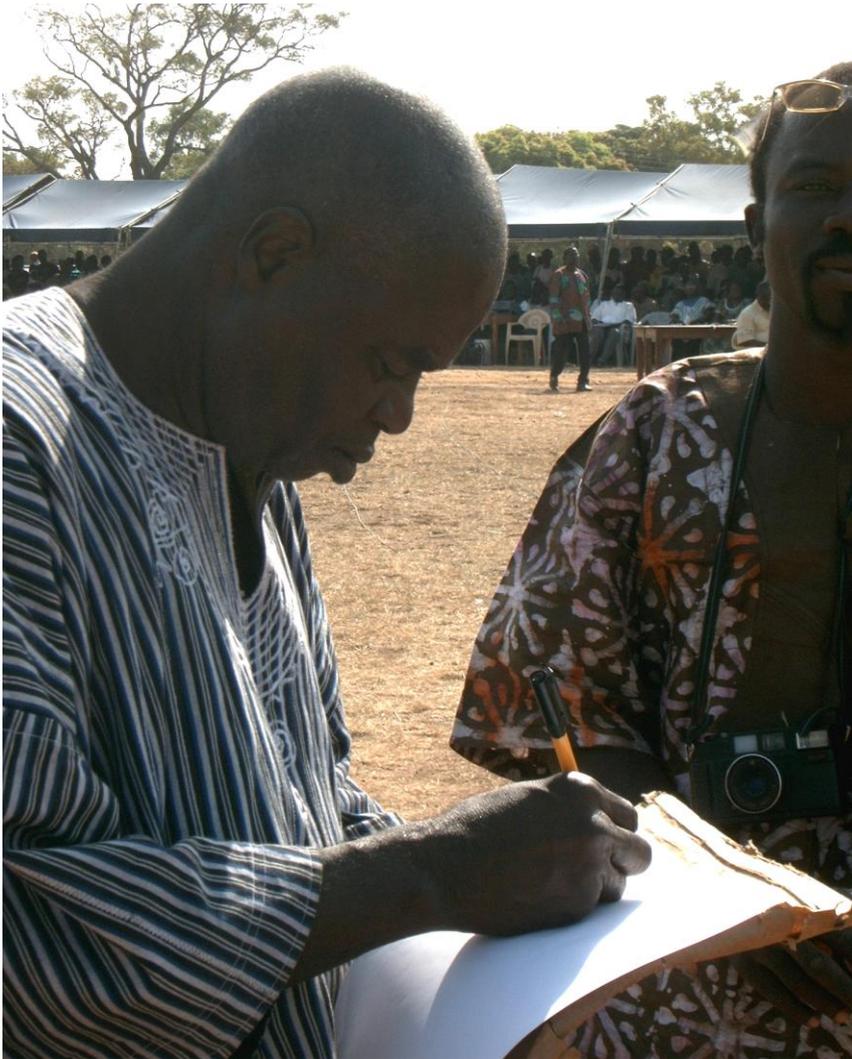


Abbildung 12: DCO Richard Na-Ile mit Listen und ein Mitarbeiter mit Kamera während des Auftritts einer seiner Tanzgruppen bei NAFAC, 21.11.06.

Das hat zum einen den Grund, dass bei Versetzungen der neue *cultural officer* sofort auf die Listen seines Vorgängers zugreifen kann, um die Kontaktaufnahme zu den Gruppen zu erleichtern, und zum anderen ein festes Ensemble an Grup-

⁸³ DICUFEST (District Cultural Festival) und RECUFEST (Regional Cultural Festival) werden in der Vorbereitung zu NAFAC ausgetragen, um die besten Gruppen der Region für die Teilnahme an NAFAC auszuwählen. In einigen Dokumenten findet man auch die Bezeichnungen DIFAC (District Cultural Festival of Arts and Culture) und REFAC (Regional Cultural Festival of Arts and Culture).

pen aufzubauen und zu fördern, die dann als Repräsentanten von Upper West auch zu Programmen außerhalb der Region mitgenommen werden können.⁸⁴ Gleichzeitig dienen die Listen dem *cultural officer* zur Demonstration von Überlegenheit. Die Gruppen selbst wissen nicht, was der *cultural officer* in seine Notizhefte schreibt. Die Informationen, die der *cultural officer* auf diese Arte und Weise von den Gruppen sammelt, machen ihn zum Experten und zum legitimen Lehrer und Förderer. Abbildung 12 zeigt DCO Richard Na-Ile und einen seiner Mitarbeiter während NAFAC. Na-Ile befand sich, während seine Gruppe tanzte, gut sichtbar mit auf der „Bühne“ und machte Notizen. Er stellte sich auf diese Weise nicht nur vor seinen Gruppen, sondern auch vor dem gesamten Publikum als Schreiber und Experte dar. Die *district cultural officers* sammeln in ihren Akten auch selbst verfasste Evaluationsberichte über die Teilnahme ihrer Gruppen an Kulturfestivals oder ähnlichen Programmen. Die Akten des CNC enthalten einen Bericht des District Cultural Office Sissala vom 16.10.98, der die Teilnahme des Sissala District an NAFAC 1998 evaluiert.⁸⁵ Darin heißt es:

„The Ping bine/ bawa group was called upon to perform. However much could not be felt in their performance, as a result of people in non uniformed costumes intruded to participate in anxiety. A good example was when one intruder was entangled flat to the ground by his own pantalon, with his hat flying over head, this of course changed the mood of the crowd admixed with laughter. I realized that most of the camera lenses were [on] him until their turn of performance came to a stop“.

Der Abschnitt über den Misserfolg der Ping Bine/Bawa Gruppe ist im Bericht mit einer handschriftlichen Randbemerkung kommentiert, die ein Gespräch mit dem Gruppenleiter empfiehlt, um solche Peinlichkeiten für die Zukunft zu vermeiden. Im Gegensatz zur Ping Gruppe ertete die Sakai Gogoyiila Cultural Troup nur Lob im Evaluierungsbericht des *cultural officers*:

„The Sakai Gogoyiila Cultural Troup was then called next to come on. This group having been used to time of approach, no stage fright in performance, their take off was beyond description in smartness, combined

⁸⁴ Die CNCs in anderen Regionen stellen zu diesem Zweck eine regionale Tanzgruppe auf, die vom CNC vor Ort finanziert wird und in der die besten Tänzer der Region möglichst alle Tänze der Region tanzen können. Diese Gruppe wird dann als offizieller Repräsentant der Region zu Festivals wie NAFAC geschickt oder bei lokalen Veranstaltungen eingesetzt. Ähnlich wie das Ghana Dance Ensemble sollen diese Gruppen den Austausch zwischen dem Dorf und den Kulturinstitutionen fördern. In Upper West gibt es bis dato noch keine solche Gruppe.

⁸⁵ Der Bericht wurde vom heutigen DCO Lawra Peter Kuusori verfasst, der 1998 noch als *cultural officer* in Tumu arbeitete.

with body build, shape in costume, finished in change, accompanied with rhythmic beat of their percussions stormed everyone to their feet, applauding cheers and clapping until the time was up. Their stopping was against the audience interest as observed. The Sakai group was adjudged the best though they performed on non scoring basis. This was an event of joy for us in Bolgatanga from the Upper West Region”.

Ähnlich wie der zitierte Evaluationsbericht für NAFAC 1998 dienten Na-Ile seine die Notizen als Erinnerungshilfe für den später vom CNC eingeforderten Evaluationsbericht.

„Because we know all the groups, so it should be the cultural officer to promote them and to send them to the programmes“, beklagte Anastasia Dakura das in ihren Augen unangemessene Verhalten der Organisatoren des Farmers Day am 1. Dezember 2006, die einige ihrer Gruppen kontaktiert und für das kulturelle Rahmenprogramm gebucht hatten, ohne sie und ihr *district cultural office* zu informieren und in die Planung einzubeziehen.

„They should have respected my office to know that this office is dealing with the cultural groups, not that because they know them they can just go and ask them themselves. [...] Those things should not happen again... because when you do that... the people, they don't know what you want them to do. Some of them, when they go, they misbehave... Others who do not know, will come and say that they saw this group behaving in this way in this place; meanwhile we didn't know that they went there. [...] It is us who guide them to be disciplined... how to act, how to behave, how to be fast, because some are really slow. [...] And we collect the information in the files, so the next time I'm asked to send a group, I'll not take that group“.

Anastasia Dakura erklärte das aus ihrer Perspektive falsche Verhalten der Organisatoren des Farmers Day damit, dass die staatlichen Angestellten der Landwirtschaftsbehörde die Zuständigkeiten unberücksichtigt gelassen und dadurch auf die fachliche Ausbildung und Erfahrung der *cultural officers* verzichtet hätten. Die *cultural officers* sahen sich nicht nur als Lehrmeister, sondern auch als Erzieher, die nicht nur die fachliche Anleitung geben und die Bühnenregeln erklären, sondern auch für das moralisch einwandfreie Verhalten ihrer Gruppen verantwortlich sind. Würden sie bei der Planung von Programmen übergangen, sei das nicht nur eine Abwertung ihrer Arbeit, sondern führe unter Umständen auch

dazu, dass die Gruppen durch schlechtes Verhalten den gesamten Distrikt, den sie repräsentieren, diskreditieren.

„If they misbehave the people will be looking at them... when you are sent to some place you are there to represent the district so you have to behave... so we talk to them, we guide them [...] we groom them“.

In Anastasia Dakuras Wortwahl erscheinen die Gruppen, derer sich der *cultural officer* annimmt, als von der Pflege und Unterstützung abhängige Geschöpfe. „To groom“ bezeichnet eigentlich die Fellpflege bei Pferden im Sinne von striegeln und pflegen. Anastasia Dakura inszeniert sich durch diese Wortwahl als fürsorgliche Pflegerin und Betreuerin, die nicht nur den Tanz ihrer Schützlinge verfeinern, sondern auch ihr moralisches Verhalten überwachen muss. Das gelingt demjenigen am besten, der die Gruppen am besten kennt und weiß wie man mit ihnen umgehen muss. Durch die häufigen Versetzungen und Beförderungen bleiben viele *cultural officers* nicht lange an einem Ort; es ist also mitnichten der enge Kontakt zu den Gruppen, der dieses Wissen ermöglicht, sondern die Listen, die der Vorgänger produziert hat. Wie bei einem Eintrag in einer Personalakte oder im polizeilichen Führungszeugnis ist das Fehlverhalten oder besonders tadellose Verhalten einer Gruppe durch die Listen des *cultural officers* für die Ewigkeit bewahrt. Der *cultural officer* kann seine Rolle als Lehrer durch seine fachliche Qualifikation legitimieren. Die *senior cultural officers*, das heißt die Leiter eines *district cultural office*, haben alle eine fachspezifische Ausbildung, etwa als Tänzer oder Musiker oder Kunsthandwerker, oft mit einem pädagogischen Hintergrund, etwa als Musiklehrer oder Tanztrainer und arbeiten schon eine Zeitlang in staatlichen Kulturinstitutionen, bis sie eine leitende Stelle annehmen dürfen. Auch dadurch legitimieren sie sich als Experten (vgl. Weber 1956: 129). Dagegen unterschied die Qualifikation der *cultural officers* von den „academics“, wie etwa Lehrern, die keine Erfahrung besäßen und deshalb von den *cultural officers* fachliche Unterstützung bei Unterrichtsfächern wie *cultural studies* bräuchten. Tatsächlich fanden, zumindest während meines Aufenthalts, keine Schulbesuche der *cultural officer* statt, zumal der Ghana Education Service eigene Kulturexperten beschäftige, wie mir Michael Bondiyiri, ehemaliger Director of Culture beim Ghana Education Service, versicherte. Aber nicht die fachliche Ausbildung allein, sondern die „Erfahrung“ macht die *cultural officers* zu Kulturexperten. Mit dieser Spezifizierung unterscheiden sie sich von den Lehrern – den neuen Kulturexperten, wie Cati Coe in Bezug auf den Kulturunterricht in Schulen diagnostiziert (vgl. Coe 2005: 137) – und positionieren sich stattdessen näher an den *chiefs*, den Ältesten

und den *tindanas*, den geistigen Kulturhütern Ghanas. Die Listen, die der *cultural officer* anlegt, dienen im Gegensatz dazu, sich von den traditionellen Kulturhütern abzugrenzen.

3.4 Zusammenfassung: Der DCO als Kulturexperte und die Produktion von Traditionalität

Die *district cultural officers* konstruieren eine Dichotomie „local“ vs. „choreographed“. Dies erfolgt nicht nur durch die Sprache, sondern in erster Linie durch Praktiken der Differenzbildung: den Kulturunterricht und die Produktion von Text. Die Aufführung der Dichotomie durch die Lehrstunden der *cultural officers*, durch ihr Auftreten als Vermittler und die Verortung von Kultur im Dorf sowie die Vertextung in den Listen der *cultural officers* macht die Dichotomie local/ choreographed sozial relevant.⁸⁶

Gleichzeitig benötigt die Selbstdarstellung als Experte auch einen Antagonisten, auf den die Eigenschaften des Unwissenden projiziert werden können (vgl. Schein 1999: 368). Das Dorf wird so zu einem Ort des Stillstands, wo nach wie vor alles so ist, wie es immer war. Die Dorfbevölkerung versteht nicht die Notwendigkeit der kulturellen Entwicklung und benötigt deshalb Hilfe von den *cultural officers* um ihren Tanz zu verbessern. Die *cultural officers* kreieren durch ihre Arbeit mit den Tanzgruppen nicht nur Repräsentationen ghanaischer Kultur sondern auch Traditionalität, die im Dorf verortet wird: „Those who want the traditional one should go to the village!“ forderte Suuribataribin Soyiri, konfrontiert mit den Kritikern der Choreographierung.

Indes ist das Dorf auch der Ort, wo die „genuine“ Kultur verortet wird. Dagbees Forderungen, dass die *district cultural officers* ihre Gruppen in den entlegenen Dörfern ihrer Distrikts auswählen sollen, resultiert aus der Annahme die Kultur sei dort authentischer und unverfälschter als in den größeren Städten der Distrikte, wo sie fremden Einflüssen ausgesetzt sei. Durch das Auftreten des *cultural officer* als Experte, der kulturelle Entwicklungshilfe leistet, werden die Anderen automatisch zu Unwissenden gemacht, aber auch romantisch als unverfälscht verklärt. Die Routinen der *cultural officers* produzieren mithin die Zielgruppen ihres eigenen Entwicklungsauftrags. Das besondere an der Dichotomie „local“ vs. „choreographed“ ist, dass „local“ auch positiv konnotiert sein kann, und „choreographed“ negativ. Pigg zufolge kann das Konzept „Dorf“ sowohl Gefüh-

⁸⁶ Ähnliche Beobachtungen macht Louisa Schein bei ihrer Arbeit zur Performanz von Modernität bei chinesischen Hochzeitsfeiern (vgl. Schein 1999: 386).

le von Vertrautheit und Nostalgie als auch Verachtung heraufbeschwören (1992:493). Die Vieldeutigkeit der binären Opposition, die Möglichkeit sie situativ einzusetzen und sich je nach Kontext auf der einen oder anderen Seite zu positionieren, macht sie zu einem mächtigen Instrument der Selbstlegitimierung der Bürokraten.

Die Routinen der „street-level bureaucrats“ dienen aber nicht nur der Selbstlegitimierung der Bürokraten, sondern sie definieren auch die Position der Klienten. Die Klienten sind darauf angewiesen, staatliche Dienstleistungen in Anspruch zu nehmen, deren Zuteilung der Kontrolle der „street-level bureaucrats“ untersteht. Sie bestimmen den Rahmen der Interaktion, und sie bringen den Klienten bei, sich als solche zu verhalten, indem sie angemessenes Verhalten belohnen und nicht angemessenes Verhalten sanktionieren (vgl. Lipsky 1980: 60). Die *cultural officers* dokumentieren in ihren Listen auch das Fehlverhalten der Gruppen bei öffentlichen Auftritten, wie etwa Unpünktlichkeit, schmutzige oder schäbige Kleidung, Unzuverlässigkeit und unmoralisches Verhalten. Solche Gruppen werden in Zukunft nicht mehr ausgewählt, um den Distrikt bei nationalen oder regionalen Wettbewerben oder offiziellen Anlässen zu vertreten. Allerdings handelt es sich bei den Kulturinstitutionen um staatliche Institutionen, denen man sich relativ leicht entziehen kann (anders als etwa der Polizei, den Schulen oder den Gerichten). Gerade die niedrige Legitimität der *cultural officers* angesichts traditioneller Kulturexperten ermöglicht es den Klienten, sich der Kontrolle der *cultural officers* zu entziehen. Die Bürokratisierung der Kultur durch die Listen der *cultural officers* kann deshalb als der einzig mögliche Weg der Selbstlegitimierung der *cultural officers* gelesen werden. Die Produktion von Textmaterial und die Selbstinszenierung als Kulturexperten sind Routinen, mit denen die *cultural officers* auf ihr Umfeld reagieren.

Schluss: Bürokratisierung als produktives Phänomen

Unpersönlichkeit, kalte Regelmäßigkeit und Verselbständigung der Verwaltung sind jene Merkmale, die gemeinhin mit der Bürokratisierung der Gesellschaft assoziiert werden. Bürokratie/ Bürokratisierung ist eines jener Phänomene, das nur in seinen monströsen Auswüchsen wahrgenommen wird (vgl. Herzfeld 1998: 3). Herzfeld konstatiert gar „if one could not grumble about ‚bureaucracy‘, bureaucracy itself could not [...] exist“ (Herzfeld 1998: 3). Auch mein Interesse an den bürokratischen Prozessen des CNC in Wa wurde in erster Linie dadurch geweckt, dass ich in den Komiteesitzungen zur Planung von NAFAC den Eindruck bekam, dass Form und Formelhaftigkeit nicht nur den Alltag der *cultural officer* stark prägten, sondern sich auch auf die Kulturkonzeptionen auswirkten. Mein eigentliches Forschungsthema, Kulturfestivals in Upper West, rückte angesichts der „Aktenverliebtheit“ meiner Gesprächspartner und der ihren Arbeitstag strukturierenden Tätigkeiten in den Hintergrund. Ich habe in der vorliegenden Arbeit eine andere Seite der Bürokratie betrachtet, die sonst eher unbeachtet bleibt: die Produktivität bürokratischer Routinen. Staat, Nation und nationale Kultur, das war der Ausgangspunkt dieser Arbeit, sind keine fest umgrenzten Entitäten, sondern entstehen in einem andauernden Prozess der Aushandlung und Bedeutungszuschreibung und in der permanenten Reproduzierung ihrer Grenzen und Kategorien. Ich habe in dieser Arbeit die bürokratischen Routinen und administrativen Prozesse als jene Praktiken betrachtet, die nationale Kultur objektivieren.

„This is our culture!“, die Aussage, die ich als Einstieg in die Arbeit zitiert habe, versinnbildlicht genau diese Dinghaftigkeit von Kultur als etwas, auf das man mit dem Zeigefinger zeigen kann. Nur als scharf umgrenzte Entität, als Ding, taugt Kultur als Gemeinschaft beschwörendes Werkzeug des Nationalismus. Der Nationalismus basiert – ebenso wie die klassische Ethnologie – auf der Vorstellungen von sauber voneinander getrennten, klar umrissenen Einheiten: Nationen und Kulturen. Die Aufgabe einer Ethnographie nationaler Kultur muss sein, jene Prozesse zu untersuchen, mit denen Nationalstaaten ihre Nationalkultur als kohärente Einheit kreieren (vgl. Handler 1988). Ich habe, in diesem Sinne, in der vorliegenden Arbeit die Bürokratisierung von Kultur im Apparat staatlicher Kulturinstitutionen in Ghana untersucht.

Die Bürokratisierung von Kultur ist als einer jener Prozesse zu verstehen, der Kultur verdinglicht und nationalisiert. Die staatlichen Kulturinstitutionen in

Ghana sind entlang der politischen Grenzziehung in Regionen und Distrikte organisiert. Durch die Zuständigkeit entlang der politischen Grenzen wird „local culture“ räumlich zugeordnet und Grenzen werden fixiert. Teil nationaler Kultur kann nur werden, was sowohl auf Distriktebene als auch auf Regionalebene von den *cultural officers* in den Kanon aufgenommen wurde. Staatliche Kulturinstitutionen in Ghana konstruieren Nationalkultur aufbauend auf diesem Prinzip der Eingeschlossenheit.⁸⁷

Bürokratische Routinen sind Rituale, die die von den Institutionen geschaffenen Kategorien bestätigen und fixieren. Die Relevanz der Kulturgrenzen staatlicher Kulturinstitutionen und ihrer Kategorien entsteht auch durch die permanente Reproduktion und Aufführung dieser Grenzen und Kategorien durch die bürokratischen Routinen der *cultural officers*. Die Kategorien der *cultural officers* werden durch die Reproduktion in Projektanträgen, Berichten und Veranstaltungen naturalisiert. Es ist irrelevant, ob die Bevölkerung diese Grenzen und Kategorien als legitim akzeptiert und internalisiert, weil staatliche Ressourcen nur innerhalb der Grenzen und Kategorien der *cultural officers* verteilt werden.

Viele der bürokratischen Routinen der *cultural officers* lassen sich mit der niedrigen Legitimation angesichts anderer „traditioneller Kulturhüter“ interpretieren. Durch die Bürokratisierung von Kultur im Apparat der Kulturinstitutionen wird Kultur als Fachgebiet der *cultural officers* konzeptionalisiert und gleichzeitig das Legitimationsproblem gegenüber „traditionellen“ Kulturhütern umgangen. Nicht nur der Status als Staatsangestellte legitimiert den *cultural officer* als Kulturexperten, sondern auch seine Macht über Listen und kulturelles Wissen, das er in Form von Ethnographien in seinen Akten sammelt; die Tanzgruppen und Schmiede, die der *cultural officer* als nicht „genuine“ (etwa Na-Iles *batwa* Gruppe aus Wa Municipal) klassifiziert und die deshalb keinen Eingang in seine Listen finden, werden auch keine staatliche Förderung erhalten. Die „rough culture“ wird durch die bürokratischen Routinen der *cultural officers* gezähmt und gleichzeitig legitimieren die bürokratischen Routinen qua Amtskompetenz den Bewahrungs- und Choreographierungsauftrag des *cultural officers*. Anhand der Analyse bürokratischer Routinen der Verwaltung habe ich gezeigt, dass insbesondere die Mobilisierung des Dienstwissens für die *cultural officers* eine Möglichkeit ist, mit

⁸⁷ Allerdings wird nicht immer die Eingeschlossenheit lokaler Kulturen in einer nationalen Kultur betont. Die NAFAC Feierlichkeiten in Wa konstruierten etwa auch eine Einheit der drei nördlichen Regionen in Abgrenzung zum Süden Ghanas (vgl. N'Guessan 2008).

dem schieren Umfang ihrer Zuständigkeit, wie sie die Kulturpolitik Ghanas definiert, umzugehen.

In bestimmten Situationen müssen die *cultural officers* das bürokratische Prinzip der Unpersönlichkeit der Arbeitsbeziehungen ausschalten, um effektiv arbeiten zu können. Sie müssen mit lokalen Autoritäten kooperieren und an traditionelle Herrschaftsstrukturen anknüpfen ohne jedoch ihre Unabhängigkeit und Unparteilichkeit aufzugeben. Ohne die Unterstützung des lokalen *chiefs* kann der *cultural officer* sein Expertenwissen nicht vermitteln. Gerät er aber zwischen die Fronten einer ungeklärten Herrschaftsnachfolge, wird seine Arbeit unmöglich, wie Anastasia Dakuras Abzug aus dem District Cultural Office Wa East verdeutlicht. Bei der Auswahl der Gruppen, die die Kultur seines Distrikts repräsentieren sollen, darf der *cultural officer* sich wiederum nicht vom Prinzip der Unpersönlichkeit entfernen. Er muss die immer gleichen und „objektiven“ Kriterien anwenden, um dem Vorwurf zu entgehen, er spiele „tribalistische Spielchen“.

Weiterreichende Fragen, die diese Arbeit nur anreißen konnte und zu deren Beantwortung weitere Forschung nötig wäre, sind zum Beispiel in welchen konkreten Situationen die *cultural officers* welche Art Wissen (Fachwissen oder Dienstwissen) mobilisieren oder wann die *cultural officers* im Umgang mit Klienten ihre individuellen Positionen über die unpersönliche Rolle als Bürokrat stellen. Meine Arbeit hat das CNC als Institution aus einer internen Perspektive untersucht. Die Stärke der Arbeit als Ethnographie einer Organisation offenbart gleichzeitig ihre größte Schwäche, weil sie die – für die *cultural officers* sehr wichtigen – externen Zuarbeiter und Referenzgruppen nur sehr marginal und nur aus der Perspektive der *cultural officers* in den Blick nahm. Dadurch bleibt unklar, ob die Objektivierung und Nationalisierung von Kultur tatsächliche Auswirkungen auf populäre Kulturkonzeptionen hat und von der Bevölkerung angenommen wird. Sehen die Tanzgruppen die *cultural officers* wirklich als Experten an, deren Ratschläge sie bei der Entwicklung ihres Tanzes befolgen? Geht jemand, der die traditionellen Webtechniken lernen will, in das weit außerhalb der Stadt liegenden CNC um dort den Weberinnen bei der Arbeit zuzusehen? Orientieren sich die *chiefs* bei der Planung ihrer Zeremonien an den Videodokumentationen der staatlichen Kulturinstitutionen?

Ich habe – auf Kosten der oben angerissenen Fragen – eine Binnenperspektive eingenommen, um drei große Themen der Ethnologie: KULTUR, NATION und STAAT nicht als Strukturen, sondern als Ideen, die erst in ihrer Aushandlung durch Akteure (hier die bürokratischen Routinen der Kulturoffiziellen) entste-

hen, zu beschreiben. Genau diese Herangehensweise unterscheidet eine Ethnographie der Bürokratisierung von der soziologischen oder politikwissenschaftlichen Bürokratieforschung.

Verzeichnis der handelnden/ sprechenden Personen

Mit einigen der aufgelisteten Personen habe ich ausführliche Interviews geführt, deren Datum in der letzten Spalte notiert ist; mit anderen habe ich zahlreiche kürzere informelle Gespräche geführt, aber kein formales Interview. Zitate aus solchen Gesprächen finden sich in der Arbeit jeweils mit Vermerk der Gesprächssituation (etwa während einer Komitee-Sitzung). Mit einigen habe ich gar nicht gesprochen, sie spielen aber eine wichtige Rolle für meine Gesprächspartner (wie etwa Kulturminister Boafo) oder wurden im Text erwähnt und werden deshalb hier aufgeführt.

Name	Arbeitsplatz/ Funktion	Datum Interview
Alalbila, Chris	Ghana Broadcasting Cooperation, Vorsitzender des Publicity Subcommittee (NAFAC 2006)	
Balloh, A.S.K.	District Cultural Officer Tumu (Sissala East District)	11.12.06
Benson, George Hickah	Deputy Regional Minister Upper West (heute Regional Minister)	17.11.06
Boafo, Sampson K.	Minister of State for Chieftaincy and Culture	
Bomison, Seidu	Administrative Assistant CNC-UWR	
Bondiyiri, Michael	Ehemaliger Director for Cultural Affairs des Ghana Education Service, Vorsitzender des Exhibition Subcommittee (NAFAC 2006)	3.11.06
Bondong, Anthony Koyiri	Ehemaliger Regional Director of Culture (erster Direktor des CNC-UW), von 1996-2000 Mitglied des Parlaments als gewählter Vertreter des Lawra District (Partei NDC), Vorsitzender des Xylophone Subcommittee (NAFAC 2006)	5.12.06
Dagbee, Mark	Regional Director of Culture (Chef des Centre for National Culture Upper West)	3.10.06, 8.11.06
Dakpaana, Cletus	Administrator CNC-UWR	
Dakura, Anastasia	District Cultural Officer Jirapa/ Nadowli District	6.12.06
Dorimon Naa So- himinye Danah Gore II	Acting President of the Regional House of Chiefs Upper West, Vorsitzender des Planungskomitee NAFAC	6.12.06
Prof. Hagan, George	Vorsitzender der National Commission on Culture, 2000 Präsidentschaftskandidat der CPP	
Kaaba, Francis	Senior Accountant des CNC-UWR	
Kaleo Naa Bana- mini Sandu	Paramount Chief von Kaleo, Nadowli District	
Kuusori, Peter	District Cultural Officer Lawra District	27.10.06, 21.11.06

Naa Luciano M. Tungbani	Stellvertretender Direktor, Centre for National Culture Upper West	30.10.06
Na-Ile, Richard	District Cultural Officer Wa Municipal District	5.12.06
Ombo Naa James Banoe Monibu II	Chief von Ombo, Nadowli District	
Pien Kuoro Humphrey Tordiah	Divisional Chief von Pien, Sissala East District	11.12.06
Soyiri, Suuribataribim	Mitglied der NCC, zuständig für Upper East/Upper West	27.11.06
Womah, Bernard	Xylophonist und Leiter einer professionellen Tanzkompanie	

Tabelle Kulturministerien Ghana 1959 – 2006

1959	Gründung des Arts Council of Ghana
1962 - 1965	Ghana Institute of Art and Culture
1965 - 1970	Ministry of Art and Culture
1970 - 1972 (Busia)	Minister of Education, Culture and Sports
1972 – 1975 (Acheampong)	Commissioner for Education, Culture and Sports
1975 – 1978 (Acheampong)	Commissioner for Education, Youth and Culture
Juni - Sept. 1979 (Rawlings)	Commissioner for Education, Culture and Health
1979 – 1981 (Liman)	Minister of Culture and Sport
1981 – 1992 (Rawlings)	Secretary for Education and Culture 1990: Gründung der NCC
1992 – 1997 (Rawlings)	Minister of Education and Culture
1997 – 2001 (Rawlings)	Kein Kulturministerium (National Commission on Culture)
2001-2005 (Kufuor)	(National Commission on Culture)
2005- (Kufuor)	(National Commission on Culture)
ab 2006	Ministry of Chieftaincy and Culture

Literaturverzeichnis

- Akatey, Nelson Kofi (2006): *National Commission on Culture Makes Strides*. National Commission of Culture. Online: <http://www.ghanaculture.gov.gh/index1.php?linkid=65&archiveid=166&page=1&adate=21/04/2006#166> (06.05.08).
- Akosah-Sarpong, Kofi (2005): *Chieftaincy Affairs and Ghana's Development*. Online: <http://www.ghanaweb.com/GhanaHomePage/features/artikel.php?ID=89442> (03.06.08).
- Akuupa, Michael Uusiku (2006): „*Checking the Culcha*“: *Local Discourses of Culture in the Kavango Region of Namibia*. Unveröffentlichte Master Thesis, Department of Social Anthropology, University of Western Cape, Capetown.
- Allman, Jean Marie (1993): *The Quills of the Porcupine: Asante Nationalism in an Emergent Ghana*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Anonym (21. 07. 2007): Ministry seeks to have PNDC out of Law. *The Spectator*. Online: <http://www.ghanaculture.gov.gh/index1.php?linkid=65&archiveid=740&page=1&adate=21/07/2007> (08.06.08).
- Anonym (2007): *Boafo is Substantive Minister for Chieftaincy and Culture Ministry*. Online: http://www.ghanafacts.com/06022007st_0003.html (04.05.08).
- Anquandah, J. K. (2006a): *Ghanaian Culture, National Identity and Development*. National Commission of Culture. Online: http://www.ghanaculture.gov.gh/modules/mod_pdf.php?sectionid=666 (26.07.08)
- Anquandah, J. K. (2006b): *The Forgotten Civilisation Rediscovered in KomaLand, Northern Ghana*. National Commission of Culture. Online: http://www.ghanaculture.gov.gh/modules/mod_pdf.php?sectionid=514 (17.05.08).
- Apter, Andrew (1999): The Subvention of Tradition. A Genealogy of the Nigerian Durbar. In: G. Steinmetz (Hg.). *State/ Culture. State-Formation after the Cultural Turn*. Ithaca: Cornell University Press: 213-252.
- Appadurai, Arjun (1981): The Past as a Scarce Resource. *Man (New Series)* 16 (2): 201-219.
- Ashon, Enimil (14.07.2007): Danger! Hon. S.K. Boafo has a Bomb! *The Spectator*. Online: <http://spectator.newtimesonline.com/spectator/content/view/1039/39/> (12.06.08).
- Askew, Kelly (2002): *Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: University of Chicago Press.
- Austin, Dennis (1970): *Politics in Ghana*. London: Oxford University Press.
- Becherer, Svenja (1995): *A texture woven with a new pattern. Einschätzung und Bedeutung Centre For National Culture Kumasi*. Lehrforschungsbericht, Freie Universität Berlin. Online: http://www.polsoz.fu-berlin.de/ethnologie/publikationen/media/Svenja_Becherer-A_structure_woven_with_a_new_pattern.pdf (15.07.08).
- Bermel, Derek (30. 06. 2006): *Blogspot: False Cognates*. Online: <http://derekbermel.blogspot.com/2006/06/false-cognates.html> (22.06.08).

- Bierschenk, Thomas (2003): *Staat und Nation im postkolonialen Afrika: Ein Forschungsprogramm*. (Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 26). Online: <http://www.ifeas.uni-mainz.de/workingpapers/Staat.pdf> (15.07.08).
- Boakye, Cytnthia (14.04.2007): „Chiefs are better off now than before – S. K. Boafo“. *The Statesman Online*. Online: http://www.thestatesmanonline.com/pages/news_detail.php?section=1&newsid=3118 (03.06.08).
- Bondong, Anthony Koyiri [um 1983]: *The Pride of the Upper West Region of Ghana – Help! Help! We are all out to develop our rich and hidden culture in Music, Dance and Drama*. Unveröffentlichtes Dokument, Privatbesitz Bondong.
- Bourdieu, Pierre (1991): Physischer, Sozialer und Angeeigneter Physischer Raum. In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume*. Frankfurt am Main: Campus Verlag: 25–34.
- Bourdieu, Pierre (1999): Rethinking the State. Genesis and Structure of the Bureaucratic Field. In: Steinmetz, George (Hg.): *State/ Culture. State-Formation after the Cultural Turn*. Ithaca: Cornell University Press: 53-75.
- Britan, Gerald und Ronald Cohen (1980): Toward an Anthropology of Formal Organizations. In: Britan, Gerald und Ronald Cohen (Hg.): *Hierarchy and Society. Anthropological Perspectives on Bureaucracy*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues: 9-30.
- Bruner, Edward (1996): Tourism in Ghana: The Representation of Slavery and the Return of the Black Diaspora. *American Anthropologist* 98 (2): 290-304.
- Coe, Cati (2005): *Dilemmas of Culture in African Schools. Youth Nationalism and the Transformation of Knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cohn, Bernard (1987): *An Anthropologist among the Historians and Other Essays*. Delhi, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Connerton, Paul (1989): *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 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.
- Crozier, Michel (1964): *The Bureaucratic Phenomenon*. Chicago: University of Chicago Press.
- Diamant, Alfred (1962): The Bureaucratic Model: Max Weber Rejected, Rediscovered, Reformed. In: Heady, Ferrel und Sybil Stokes (Hg.). *Papers in Comparative Public Administration*. Ann Arbor: University of Michigan Press: 59-96.
- Douglas, Mary (1991): *Wie Institutionen denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ferguson, James und Akhil Gupta (2002): Spatializing States. Toward an Ethnography of Neoliberal Governmentality. *American Ethnologist* 29 (4): 981-1002.
- 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.
- Gaugue, Anne (1997): *Les États Africains et leurs Musées. La Mise en Scène de la Nation*. Paris: L'Harmattan.
- Gellner, Ernest (1991): *Nationalismus und Moderne*. Berlin: Rotbuch Verlag.
- Gilbert, Michelle (1994): Aesthetic Strategies. The Politics of a Royal Ritual. *Africa: Journal of the International African Institute* 64 (1): 99-125.
- Goldstein, Daniel (1998): Performing National Culture in a Bolivian Migrant Community. *Ethnology* 37 (2): 117-132.
- Goodsell, Charles T. (1989): Administration as Ritual. *Public Administration Review* 49 (2): 161-166.
- Goody, Jack (1956): *The Social Organisation of the LoWiili*. London: Oxford University Press.
- Goody, Jack (1957): Fields of Social Control among the LoDagaba. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. 87 (1): 75-104.
- Gupta, Akhil (1995): Blurred Boundaries. The Discourse of Corruption, the Culture of Politics, and the Imagined State. *American Ethnologist* 22 (2): 375-402.
- Handler, Richard (1985): On Having a Culture. Nationalism and the Preservation of Quebec's Patrimoine. In: Stocking, George W. Jr. (Hg.): *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. History of Anthropology, Bd. 3, Madison: University of Wisconsin Press.
- Handler, Richard (1987): Holistic Culture, Bureaucratic Fragmentation. Government Administration of Culture in Quebec. *Anthropology Today* 3 (6): 6-8.
- Handler, Richard (1988): *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Hellman, Jörgen (2003): *Performing the Nation. Cultural Politics in New Order Indonesia*. Nordic Institute of Asian Studies, Bd. 89. Copenhagen: NIAS Press.
- Herzfeld, Michael (1998): *The Social Production of Indifference. The Symbolic Roots of Western Bureaucracy*. Chicago: Chicago University Press.
- Hess, Janet (2001): Exhibiting Ghana: Display, Documentary and „National“ Art in the Nkrumah Era. *African Studies Review* 44 (1): 59-77.
- Hobsbawm, Eric (1996): *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. München: DTV.
- Kaschl, Elke (2003): *Dance and Authenticity in Israel and Palestine. Performing the Nation*. Social, Economic and Political Studies of Middle East and Asia, Bd. 89. Leiden, Boston: Brill.
- 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 (1997): Ethnizität und die Interpretation der Vergangenheit. In: Jan-Georg Deutsch & Albert Wirz (Hg.). *Geschichte in Afrika. Einführung in Probleme und Debatten*. Zentrum Moderner Orient, Geisteswissenschaftliche Zentren Berlin, Bd. 7. Berlin: Das Arabische Buch: 149-173.
- Lentz, Carola (1998): *Die Konstruktion von Ethnizität. Eine politische Geschichte Nord-West Ghanas 1870 - 1990*. Studien zur Kulturkunde, Bd. 112. Köln: Köppe.
- Lentz, Carola und Paul Nugent (Hg.) (2000): *Ethnicity in Ghana. The Limits of Invention*. London: Macmillan.
- 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): *Ethnicity and the Making of History in Northern Ghana*. International African Library, Bd. 33. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lentz, Carola und Jan Budniok (2007): *Ghana@50 - celebrating the nation. An Eyewitness Account from Accra*. (Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien Uni Mainz, 83) Online: <http://www.ifeas.uni-mainz.de/workingpapers/AP83.pdf> (22.06.08).
- Lipsky, Michael (1980): *Street-level Bureaucracy. Dilemmas of the Individual in Public Services*. New York: Sage.
- Löfgren, Orvar (1989): The Nationalization of Culture. *Ethnologia Europaea* 19 (1): 5-24.
- Méndez, Carlos (2007): *Interview with Sampson Boafo. Minister of Chieftaincy and Culture*. Online: <http://www.winne.com/dninterview.php?interviewid=2097> (03.06.08).
- Merton, Robert K. (1964): Bureaucratic Structure and Personality. In: Robert K. Merton (Hg.). *Reader in Bureaucracy*. Glencoe: Free Press: 261-273.
- Mouzelis, Nicos (1975): *Organisation and Bureaucracy. An Analysis of Modern Theories*. London: Routledge & Kegan Paul.
- National Commission of Culture (2004): *The Cultural Policy of Ghana*. Online: <http://www.s158663955.websitehome.co.uk/ghanaculture/privatecontent/File/CULTURAL.%20POLICY%20-%20FINAL.pdf> (02.05.08).
- National Commission of Culture (2006): *NCC Directorates*. Online: http://www.ghanaculture.gov.gh/modules/mod_pdf.php?sectionid=594 (15.06.08).
- National Commission on Culture (ohne Jahr): *Adinkra. Cultural Symbols of the Asante People*. Online: <http://www.ghanaculture.gov.gh/privatecontent/File/Adinkra%20Cultural%20Symbols%20of%20the%20Asante%20People.pdf> (14.06.08).
- Naville, Pierre (1957): *Le nouveau Léviathan. De L'aliénation à la jouissance*. Paris: Édition Anthropos.
- Nugent, Paul (2002): *Smugglers, Secessionists and Loyal Citizens on the Ghana-Togo Frontier. The Lie of the Borderlands since 1914*. Athens: Ohio University Press.

- Oppong, Yaa P. A. (2002): *Moving Through and Passing On. Fulani Mobility, Survival and Identity in Ghana*. New Brunswick: Transatlantic Publishers.
- Rathbone, Richard (2000): *Nkrumah and the Chiefs. The Politics of Chieftaincy in Ghana 1951-1960*. Accra: James Curry.
- Schramm, Katharina (2000): *Dancing the Nation. Ghanaische Kulturpolitik im Spannungsfeld zwischen Nation und globaler Herausforderung*. Spektrum. Berliner Reihe zu Gesellschaft, Wirtschaft und Politik in Entwicklungsländern, Bd. 74. Hamburg: LIT.
- The Republic of Ghana (1996): *The 1992 Constitution of the Republic of Ghana*. Online: <http://www.ghanaweb.com/GhanaHomePage/republic/constitution.php> (15.06.08).
- Tonah, Steve (2002): *The Politics of Exclusion. The Expulsion of Fulbe Pastoralists from Ghana in 1999/2000*. Max Planck Institute for Social Anthropology Working Papers, 44. Halle, Saale.
- UNESCO (1975): *Cultural Policy in Ghana*. Paris: UNESCO Publishing. Online: <http://unesdoc.unesco.org/images/0001/000156/015640eo.pdf> (22.07.08).
- UNESCO (1995): *Our creative diversity*. Report of the World Commission on Culture and Development. Paris: UNESCO Publishing.
- Volk, Bianca (2008): „Talking about Marriage...“. *Polizeiarbeit in der Upper West Region, Ghana*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Weber, Max (1956): *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr.
- Wimmer, Andreas (2005): *Kultur als Prozess. Zur Dynamik des Aushandelns von Bedeutungen*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Wright, Susan (1998): The Politization of Culture. *Anthropology Today* 14 (1): 7-15.