

Katharina Schramm

"OUR CULTURE IS NOT STATIC"

Ghanaische Kulturpolitik und die Entwicklung des Ghana Dance Ensemble

0. Vorwort

Der vorliegende Projektbericht entstand auf der Basis meiner dreimonatigen Feldforschung in Accra, Ghana, von Januar bis April 1995. Hierbei handelte es sich um eine Lehrforschung des Institutes für Ethnologie an der FU Berlin, die von Dr. Ayse Caglar betreut wurde. Bei ihr möchte ich mich an dieser Stelle für ihre Unterstützung bedanken. Desweiteren gilt mein Dank den Mitgliedern der National Dance Company (Ghana Dance Ensemble) am National Theatre in Accra sowie des Ghana Dance Ensemble der University of Ghana, Legon für ihre Bereitschaft, mich an ihrer Arbeit teilhaben zu lassen. Insbesondere danke ich den künstlerischen Leitern der beiden Gruppen, Francis Nii-Yartey (National Theatre) und Emmanuel Ampofo Duodu (Legon) dafür, daß sie mir den Zutritt zu den Probenarbeiten gewährten und sich für Interviews gewinnen lassen konnten; außerdem allen anderen Gesprächspartnern für ihre Bereitwilligkeit, meine Fragen zu beantworten. Vielen Dank auch an Philo und Dirk, die mir bereits in Berlin wichtige Informationen über das Ghana Dance Ensemble gaben und mir so die Forschung erleichterten.

Viele der Aspekte, die in diesem Bericht nur angeschnitten wurden, hoffe ich in meiner Magisterarbeit weiter auszuführen.

Die Lehrforschung wurde von der FU Berlin teilfinanziert.

1. Einleitung

Ghana wurde als einer der ersten afrikanischen Staaten im März 1957 unabhängig. Mit dem formellen Akt der Unabhängigkeit waren aber noch lange nicht die Probleme gelöst, die das Land als Hinterlassenschaft des Kolonialsystems zu bewältigen hatte. Im Vordergrund stand die ökonomische Erneuerung, die Frage, wie man auf diesem Gebiet zu einer tatsächlichen Unabhängigkeit von den alten Kolonialherren gelangen konnte. Aber fast ebenso bedeutsam war der kulturelle Bereich. Hier hatte die Kolonisierung tiefe Spuren eingegraben: vielen Afrikanern war das Selbstwertgefühl genommen worden, vor allem Missionskirche und Schule hatten zur Verleugnung afrikanischer Kultur und Geschichte beigetragen. Eine gewaltige Aufgabe, die Dekolonisierung des Geistes, stand der neuen Nation bevor. Kwame Nkrumah, der erste Präsident der Republik Ghana, war sich dieser Herausforderung bewußt, wenn er 1963 schrieb:

We were denied the knowledge of our African past and informed that we had no present. What future could there be for us? We were taught to regard our culture and traditions as barbarous and primitive. Our text-books were English text-books, telling us about English history, English geography, English

ways of living, English customs, English ideas, English weather. (...) All this has to be changed. And it is a stupendous task. (...) This is something that we are, however, getting on with, as **it is vital that we should nurture our own culture and history if we are to develop that African personality which must provide the educational and intellectual foundations of our Pan-African future.** (Nkrumah (1963a): S. 49; Hervorhebung K. S.)

Die Schaffung von Kulturinstitutionen afrikanischer Prägung wurde von Nkrumah angestrebt und auch in die Tat umgesetzt. Als eines der wichtigsten Ereignisse ist in diesem Zusammenhang die Eröffnung des Institute of African Studies an der Universität von Legon anzusehen. Hier sollte das intensive Studium afrikanischer Kunst und Kultur (in Form von Forschungen und Lehre auf den Gebieten Tanz, Drama, Musik, Literatur etc.) mit deren kreativer Weiterentwicklung verbunden werden. Die Kulturpolitik Nkrumahs war eben nicht auf eine Wiederbelebung der afrikanischen Tradition als solche ausgerichtet, sondern vielmehr war sie an der Errichtung einer neuen, modernen, entwickelten ghanaischen Gesellschaft orientiert. Zwar sah Nkrumah in der Idee des Panafrikanismus das eigentliche Ziel seiner Politik, doch war er sich der Tatsache bewußt, daß ein solches Ideal erst dann verwirklicht werden kann, wenn auf nationaler Ebene Einheit erreicht worden ist. Hier tut sich ein weiteres Problem der postkolonialen Nation auf: die Schaffung einer Nationalkultur als identitätsstiftendes Element und damit als Grundvoraussetzung für das Bestehen der Nation überhaupt. Die kolonialen Grenzen, in denen sich auch Ghana, die ehemalige Goldküste, definieren mußte, waren ausschließlich aufgrund der innereuropäischen Verteilungskämpfe gezogen worden und hatten demzufolge keinerlei Bezug zur realen kulturellen Situation. Das koloniale, später dann nationale Territorium beherbergte einerseits die verschiedensten ethnischen Gruppen, während andererseits die territorialen Grenzen Mitglieder einer Ethnie willkürlich voneinander trennten. In einer solchen Situation steckt ein riesiges Konfliktpotential - die Gefährdung der nationalstaatlichen Souveränität durch tribalistische Tendenzen. Aus diesem Grund stand Nkrumah vielen Aspekten der Tradition sehr skeptisch gegenüber, er befürchtete, Institutionen wie z. B. die Häuptlingschaft (chieftaincy) würden als Hemmschuh einer fortschrittlichen Entwicklung - die für ihn in einer panafrikanisch-sozialistischen Orientierung lag - fungieren. Nicht die Struktur, sondern der Geist der alten afrikanischen Gesellschaft sollte weitergetragen werden. Diese Haltung, die nach wie vor prägend für das Traditionsverständnis in der ghanaischen Kulturpolitik ist, wird in folgendem Zitat sehr deutlich:

Within a society poising itself for the leap from pre-industrial retardation to modern development, there are traditional forces that can impede progress. Some of these must be firmly cut at their roots, others can be retained and adapted to the changing need. (Nkrumah (1963a): S. 83)

Die Identifikation mit der eigenen ethnischen Gruppe sollte durch ein neues, nationales Bewußtsein und den Stolz auf die **ghanaische** Kultur, die sich aus Elementen verschiedenster "Lokalkulturen" zusammenfügte, ersetzt werden. Aus dieser Idee heraus entstand das Konzept von *Unity in Diversity*, das bis heute als besonders zugkräftiges Schlagwort ghanaischer Politik verstanden werden kann. Nkrumah erkannte, daß der Zwang zur totalen kulturellen Homogenisierung zu nichts führen würde. Ben Abdallah, ehemaliger Minister für Kultur und Tourismus, brachte diesen Gedanken auf den Punkt, wenn er sagte: "The (aim) is not to...kill certain cultures and make one culture dominant and call that Ghanaian culture, no. Not even to involve a new culture, no. But to create a new culture in the sense of creating a framework within which all these different cultures can operate in a dynamic and beautiful way." (Interview vom 30. März 1995; IV/15). Wie konnte nun aber dieser

"Bezugsrahmen" einer Nationalkultur hergestellt werden? Woraus konnte die "einigende Kraft" gewonnen werden? Zwar war die koloniale Erfahrung allen Ghanaern gemeinsam, wenn auch die verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen in unterschiedlichem Maße in das System involviert gewesen waren, aber zur Herstellung von nationaler Identität, auch im oben genannten Sinne, reichte das nicht aus. Nkrumah war sich wohl dessen bewußt, daß die Herausbildung der *African personality* kein Prozeß ist, der von heute auf morgen abgeschlossen werden kann, sondern daß es dazu langwieriger Bildungs- und Erziehungsarbeit bedarf. Diese Erkenntnis bewirkte, daß die 'educational policy' eine zentrale Stellung in der ghanaischen Kulturpolitik einnahm und nach wie vor einnimmt. Eine Institution wie die Universität und hier insbesondere das Institute of African Studies, scheint prädestiniert für die praktische Umsetzung dieser Politik. Es nimmt nicht wunder, daß die wichtigste Rede Nkrumahs, die auf kulturelle Fragen direkten Bezug nimmt, aus Anlaß der Gründung dieses Institutes gehalten wurde. Hierin forderte er die Lehrenden und Studierenden dazu auf:

...(to) serve the needs of the people by helping to develop new forms of dance and drama, of music and creative writing, that are at the same time closely related to our Ghanaian traditions and express the ideas and aspirations of our people at this critical stage of our history. This should lead to new strides in our cultural development. (Nkrumah (1963b): S. 8)

Vor allem der Tanz schien dazu geeignet, dieser Aufforderung gerecht zu werden.

In der Vorbereitung der Feldforschung beschäftigte mich vor allem die Frage, inwiefern es in Ghana gelungen war, die Erschaffung einer Nationalkultur voranzutreiben, welche Schwierigkeiten sich dabei auftaten, wo heute die Konflikte liegen. Ganz besonders interessierte mich aber, welche Richtung die zeitgenössische Kulturpolitik einschlägt, was von ursprünglichen Ideen und Ansätzen übriggeblieben ist, bzw. welche Konzeptionen heutzutage ausschlaggebend sind. Das Ghana Dance Ensemble, gegründet in der Aufbruchphase der jungen Nation, bot sich für diese Art von Forschung an. Auf der einen Seite hatte es eine Vorreiterrolle bei der Bewahrung und kreativen Neugestaltung traditioneller Tänze, sowie bei der Erstellung eines 'nationalen Programms' von Tänzen der verschiedensten ethnischen Gruppen Ghanas inne. Seitdem sind über 30 Jahre vergangen und die Aufgaben und Ziele der National Dance Company haben sich geändert, denn auch die Gesellschaft ist nicht stehen geblieben. Als ein entscheidendes Zeichen für den Richtungswechsel, der sich in der Politik des Ensembles vollzog und von dem man auch auf die Neuorientierung der ghanaischen Kulturpolitik insgesamt schließen kann, sehe ich den 1992 vollzogenen 'Umzug' des Ghana Dance Ensemble von der Universität an das National Theatre an. Da ein Teil der Ensemblemitglieder sich weigerte, dem Wechsel mitzumachen, gibt es seitdem zwei "Ghana Dance Ensemble", denn beide Gruppen haben den Namen und den damit verbundenen Anspruch beibehalten. Aus diesem Umstand ergab es sich für mich, daß ich während meiner Forschung ständig zwischen Universität und Theater hin- und herpendelte, was sicherlich auch Auswirkungen auf diesen Auswertungsbericht haben wird. Abgesehen von den technischen Schwierigkeiten, die für mich mit der 'Spaltung' verbunden waren, wirkte sich diese Tatsache wie ein Glücksumstand auf meine Arbeit aus, denn hier prallen zwei völlig verschiedene Vorstellungen davon, was 'ghanaische Kultur' heute ist, aufeinander. Zwar wurde ich in den Interviews zumeist mit einer 'offiziellen' Sichtweise konfrontiert, ich denke aber, daß mein gewonnener Einblick dazu ausreicht, die unterschiedlichen Tendenzen im Verlauf des Berichts darzustellen. Zunächst möchte ich jedoch die historische Entwicklung des Ensembles, wie sie sich aus Erzählungen und schriftlichen Quellen darstellt, aufzeigen.

Our dancers and musicians, drawn from a variety of 'tribal' backgrounds, have demonstrated beyond doubt that through sharing our dance experiences we are made effectively aware of our National Unity. Opoku (1965): S. 3

2. "Dancing the Nation": Die Anfänge des Ghana Dance Ensemble

Im Jahre 1962 erschien in verschiedenen Zeitungen Ghanas eine Anzeige, in der junge Leute, die ein Interesse am Tanz hatten, dazu aufgefordert wurden, sich an der Ghana School of Music and Drama in Legon vorzustellen. Der Grund dafür war die Etablierung einer Tanz-Sektion an der Legoner Universität. Zunächst sollten die Studenten in einem zweijährigen Programm Tanztechniken, Bewegungsabläufe, Choreographie usw. mit Focus auf Ghana und benachbarte afrikanische Staaten erlernen, um bei erfolgreicher Absolvierung des Studiums als Mitglieder der National Dance Company (die später den Namen Ghana Dance Ensemble tragen würde) eingestellt zu werden. Eine weitere Aufgabe des Dance Departments sollte in der Erforschung und Erfassung der vorhandenen Tänze Ghanas liegen. Auf diesen Forschungsaspekt wird im übrigen nach wie vor großer Wert gelegt; des öfteren erwähnten meine Gesprächspartner die schier unerschöpfliche Vielfalt der Tänze und die Notwendigkeit, sie zu dokumentieren. Allerdings beinhaltete diese Dokumentation in der Gründungsphase der Schule eine Komponente, die damals von großer Brisanz war: man ging davon aus, daß die Tänze durch den kolonialen und christlichen Einfluß vom Aussterben bedroht waren. Hier treffen wir wieder auf Nkrumahs Konzeptionen über die Bewahrung des afrikanischen Erbes. Ich denke aber, es wäre falsch, die Schul- und Ensemblegründung einzig und allein von einer politischen Warte aus zu beurteilen. Schließlich waren es engagierte Persönlichkeiten, Individuen wie Prof. Kwabena Nketia (der erste Direktor des Ensembles und ab 1965 Direktor der School of Music and Drama) und Prof. Albert Mawere Opoku (der erste künstlerische Leiter des Ensembles), die die Gestaltung des Lehrstoffes und später des Tanzprogrammes für das Ghana Dance Ensemble vornahmen. Eine allzu starke Betonung politischer Ziele ohne die Berücksichtigung künstlerischer Aspekte ergäbe ein Zerrbild der damaligen Ereignisse. Nketia sah die Gefahr, die in einer Vereinnahmung durch Politiker stecken kann. Wie Robert July schreibt:

Politicians were quick to call for a renewed appreciation of the African cultural past, but their appeal was based upon extra-artistic considerations and their understanding was usually negligible. There was danger in such neotraditionalism, Nketia warned. It could easily degenerate into cultural shows remarkable only for their quaintness, ephemeral manifestations no better understood by their own people than by the outsiders who found titillation in exotism. (July (1987): S. 95)

Im Gegensatz dazu sollte in Legon ein tiefes Verständnis für die Tänze gelehrt werden, nicht nur die Perfektion der Bewegungen stand im Vordergrund, sondern auch die Vermittlung des kulturellen Kontexts der Tänze aus den verschiedensten Regionen Ghanas. Künstlerisch-ästhetische und politische Aspekte waren bei der Formierung des Ensembles **gleichermaßen** von Bedeutung. Bevor ich auf diese Dinge näher eingehe, möchte ich noch einen Ausflug in die Vorgeschichte der oben erwähnten Anzeige machen. Wie kam es überhaupt dazu?

2. 1. Die Vorgeschichte

Den größten Zeitsprung kann man in die 30iger Jahre, an das berühmte Achimota-College, machen.

Hier trafen einige der späteren 'Kulturmacher', ja, beinahe die gesamte intellektuelle Elite Ghanas aufeinander: Ephraim Amu, **der** ghanaische Komponist und man könnte sagen Vorreiter der *African personality*, lehrte dort; Opoku erhielt einen Teil seiner Ausbildung in Achimota; Nkrumah studierte an diesem College. Auch Nketia ist mit Achimota verbunden, war Schüler Amus. In einem Interview erzählte mir Professor Opoku vom damaligen Direktor des Colleges, Frazer, der großen Wert darauf legte, daß seine Schüler stolz waren auf die Errungenschaften ihrer eigenen, afrikanischen Kultur. Er sagte: "I want these Africans not to copy greek...art and so on. They should come out on their own selves. And then choose to do Greek art or anything, but they should try to exploit their own cultural, artistic expressions..." (Interview vom 13. Februar 1995; III/68) In diesem Aspekt der Ausbildung sehe ich eine der Quellen, die für die spätere Entwicklung der Kulturpolitik, also auch im weitesten Sinne für die Gründung des Ghana Dance Ensemble, von Bedeutung sind. Der nächste Schritt führt uns zum Ende des Zweiten Weltkrieges nach London. Hier studierten sowohl Opoku (Kunst, Tanz und Drama), als auch Nketia (Musik und Linguistik); hier begann ihre Freundschaft (Opoku, Interview), die später zur Zusammenarbeit in Legon führte. In den folgenden Jahren gingen die beiden getrennte Wege. Möglicherweise begegneten sie sich noch einmal in den USA, wo Opoku 1959 als Stipendiat der Rockefeller Foundation an der Julliard School of Music und der Martha Graham School in New York sein Studium fortsetzte und auch Nketia von 1958 bis 1960, unter anderem an der Julliard School, arbeitete und studierte. In das nun bereits unabhängig gewordene Ghana zurückgekehrt, lehrte Opoku an der Universität in Kumasi Kunst und Design, während Nketia in Legon seine bereits begonnenen Forschungen über traditionelle afrikanische (bzw. ghanaische) Musik fortsetzte. An diesen beiden Orten entstanden parallel zueinander die konkreten Grundlagen für das Ghana Dance Ensemble, für seine Arbeitsweise, seine Struktur, seine Ziele. In Kumasi war bereits in den 50iger Jahren das sogenannte Asante Cultural Centre unter der Leitung von A. Kyerematen, einem Cousin Opokus, eingerichtet worden. Offenbar fehlte dem Centre aber der Zulauf: "(P)eople were not going (there). (...) So we thought that the thing is to go and make a noise there. How do you make a noise - go and play drums there. And if you are going and play drums there, why not start a School of Dance? So that is what we did." (Opoku; Interview; III/64). So entstand die erste Tanzschule in Ghana, die sehr schnell ein Erfolg wurde, viele Leute kamen, um ihre Tänze neu zu erlernen und die Brücken zu ihrer Kultur (im engeren Sinne zur 'Ashanti-Kultur') wieder aufzubauen. Opoku begann hier, mit den Tänzen zu experimentieren, sie für eine Bühnensituation zu choreographieren. Neue Formen der Repräsentation, die der veränderten gesellschaftlichen Situation angepaßt waren, wurden ausprobiert. Opoku besuchte Nketia nun des öfteren in Legon und zwischen dem Tänzer und dem Musikologen gab es einen regen Gedankenaustausch. Außerdem begann Opoku, jetzt auch in Accra an den Wochenenden Tanzworkshops zu geben. Inzwischen war Nketia in Legon damit beschäftigt, ein Programm für das Studium traditioneller afrikanischer Musik zu erarbeiten. Die Betonung dabei sollte nicht allein auf den akademischen, analytischen Aspekt, sondern vor allem auf die praktische Seite gelegt werden: "Genuine musicianship would have to be a prerequisite to scholarship, and emphasis would certainly be required on 'the study of music in culture'." (July (1987): S. 93) Hier sind wir wieder im Jahr 1962, in dem die Anzeige erschien, angelangt. Die School of Music wurde gegründet, und Nkrumah rief Opoku nach Legon, wo dieser für die Tanzprogramme verantwortlich sein würde. Nketia und Opoku arbeiteten jetzt eng zusammen, denn

...'African music and dance are inseperable and no African ethnomusicological programme can afford to neglect the visual dimension of this music which influences its conception as well as its interpretation and function'. (July (1987): S. 94)

2. 2. Die Universität

Opoku war der Ansicht, die Universität, "a place of high learning", sei der geeignetste Ort für eine nationale Tanzgruppe (die zwar noch nicht existierte, aber ja bereits im Gespräch war). Die Begründung dafür war folgende: "In Africa, especially among the Ashantis...if a person is educated, dance is part of it...he must also be a dancer. His culture is in there, his literature, the verses and so on, the symbolic language is there, the philosophy is there." (Interview; III/70) Eng verbunden hiermit war auch die Idee, einen zweijährigen Kurs einzurichten, in dem zusätzlich zu den Tänzen auch das Studium ihres kulturellen Hintergrundes erfolgen sollte. Hier gab es große Schwierigkeiten mit der Universitätsleitung, denn die wenigsten tanzinteressierten und -begabten jungen Leute besaßen eine Schulbildung, die den Aufnahmekriterien der Universität genügen konnte; viele kamen aus den Dörfern und hatten nicht einmal den Abschluß einer Elementarschule vorzuweisen. Schließlich kam es doch zu einer Lösung, Opoku konnte die Einrichtung eines "Certificate Course in Dance" durchsetzen, und nachdem die Annonce in Herbst 1962 veröffentlicht wurde, wählte man unter den Bewerbern sechs Männer und sechs Frauen aus, die aus den verschiedensten Regionen Ghanas kamen. Sie bildeten den Kern des Ghana Dance Ensemble; denn neben ihrer Ausbildung an der Schule erarbeiteten sie unter der Leitung Opokus ein Programm 'nationaler Tänze', in dem sich der Reichtum der Tänze unterschiedlichster Ethnien Ghanas widerspiegeln sollte. Das Interessante an diesem Projekt war zum einen die Tatsache, daß **alle** Tänzer, völlig unabhängig von ihrer Herkunft, **alle** Tänze erlernten und aufführten. Hierin zeichnete sich das Ensemble gegenüber ähnlichen Versuchen in anderen Ländern aus:

(T)he Ghana Dance Ensemble has...been a wonderful experiment in...*cultural* education. Many countries eager to build national dance ensembles overnight have usually created an amorphous group of people drawn from different regions, each of whom can only do a particular dance and nothing else. The result has sometimes been just a flash in the pan and nothing of lasting value. (Nketia: A Bold Experiment. In: anonym (n. d.): S. 9)

Zum anderen konnte Opoku hier seine experimentellen Ideen weiter ausführen, die er bereits in Kumasi zu verwirklichen begonnen hatte. Mit seinen Choreographien setzte er Maßstäbe, die bis heute ihre Gültigkeit nicht verloren haben, und zwar für beide Gruppen.

2. 3. Das Experiment

Die Aufgabe, die es zu bewältigen galt, war nicht leicht: die Tänze sollten authentisch bleiben und gleichzeitig hatte man es mit einer vollkommen neuen Aufführungspraxis zu tun. Zum Beispiel ist ein Kennzeichen des traditionellen afrikanischen Tanzes (auch des Theaters und der Oratur), daß man keine strenge Trennung von Akteuren und Zuschauern treffen kann - jeder könnte in das künstlerische Geschehen eingreifen, sei es durch Kommentare oder aktive Teilnahme. Demzufolge ist schon die Idee einer Choreographie, d. h. einer geordneten und exakt festgelegten Abfolge von Schritten und Körperbewegungen, etwas ganz Neues, Ungewöhnliches. Eine weitere Schwierigkeit stellte die neue Raumsituation (Bühne-Zuschauerraum) dar, in der die meisten dieser neuen Choreographien aufgeführt wurden. Normalerweise sind die Tänzer den Trommlern zugewand, zwischen ihnen findet eine Interaktion statt. Die Zuschauer 'auf dem Dorf' (d.h. also im alltäglichen Kontext, der genau so gut in der Stadt bei Beerdigungen usw. vorhanden ist) sind in der Lage, um die

Tanzfläche herumzulaufen, so daß sie alles sehen können. Dies ist auf einer Bühne nicht mehr möglich. Opoku entschied sich dafür, "not to move the audience, but the dancers." (Feldnotiz vom 31. Januar 1995; II/24) Ein anderes Beispiel für die vorgenommenen Veränderungen ist die 'Vervielfältigung' der Tänzer. Handelte es sich ursprünglich um ein Solo, erhöhte Opoku die Zahl der Tänzer auf drei oder vier, so daß die Zuschauer, die möglicherweise weit von der Bühne entfernt waren, trotzdem die Bewegungen gut verfolgen konnten. Aber es wurden auch einschneidendere Veränderungen vorgenommen. *Agbekor/Atsiagbekor* war ursprünglich ein Kriegstanz aus der Volta-Region, in dem ausschließlich die Männer tanzten, die Frauen dagegen sich im Hintergrund hielten, ein paar unterstützende Bewegungen machten und klatschten. Solange es sich hierbei um einen wirklichen Kriegstanz handelte, machte diese Trennung von Männern und Frauen Sinn, heute dagegen dient der Tanz nur noch der Unterhaltung. Opoku war der Meinung, man könne die Frauen in das Geschehen einbeziehen und holte sie aus ihrer Hintergrundrolle hervor. Heute, so Opoku, sei diese Form auch in den Dörfern voll akzeptiert und sogar als indigene anerkannt. (Vgl. Abb. 1 und 2) Während ein Tanz sich normalerweise über Stunden hinziehen kann, besteht auf der Bühne die Notwendigkeit, ihn zu verkürzen, Wiederholungen auszusparen. "So what we did was to take the nice movements...We selected and condensed it, made it compact... aesthetically excellent, acceptable. So that within...five minutes you can see all the essentials, the best that [the dance; K. S.] can offer." (Duodu, Interview vom 3. Februar 1995; III/3 f.) In einem gewissen Sinne wurden die Tänze also verschönert ("made aesthetically...acceptable") - professionelle Standards wurden gesetzt. Stets wurde aber darauf geachtet, die Tänze nicht zu zerstören, sondern im Gegenteil ihre 'Essenz' deutlich herauszuarbeiten. Trotzdem war man sich dessen bewußt, daß die Tänze, die Bewegungen etc. sich entwickeln:

Movement changes with changes in the living or working conditions of a people, and the dance of a new generation reflects these changes. Our work is fully conscious of this evolution. (Opoku: The African Dance. In: anonym (n. d.): S. 16)

Wie konnte nun aber das Ensemble die Brücken zur Gesellschaft schlagen? Zunächst einmal halte ich es für wichtig, näher auf den Begriff des Authentischen einzugehen, der in der Rhetorik der Anfangszeit und auch heute noch einen wichtigen Platz einnimmt.

2. 4. Authentizität - Transformation - Wandel

Ein Weg, den das Ensemble von Anfang an beschritt, führte in die Dörfer, zu den lokalen Tanzexperten. Entweder erlernten die Mitglieder des Ghana Dance Ensemble die neuen Tänze gleich vor Ort oder die Experten wurden nach Legon eingeladen, wo sie die Tänzer eine Zeit lang unterrichteten. Sobald in Legon die eigene Version des Tanzes (die Choreographie also) fertiggestellt war, ging man möglichst in die Dörfer zurück und ließ die dortige Bevölkerung über das Ergebnis urteilen. Nii-Yartey beschreibt dieses feed-back wie folgt: "When you talk to them [the villagers; K. S.] you say: 'Can you recognize it?', they say: 'Yes...it's beautiful and you've done something to it which makes it - O, it's nice, nice.' You know you are successful. Because those people...don't lie. If it's rubbish they will tell you." (Interview (1) vom 10. Februar 1995; III/53). Diese Art der Forschungsarbeit wird heute durch finanzielle Barrieren stark eingeschränkt, in der Selbstdarstellung beider Ensembles nimmt sie aber nach wie vor einen wichtigen Platz ein. Mir fiel auf, daß scheinbar die Berufung auf 'das Dorf' als ein Garant für Authentizität angesehen wurde. Beispielsweise erzählte mir Opoku folgende Episode aus der Anfangszeit: Es sollten Fotoaufnahmen von Tänzern gemacht

werden (für Broschüren, Programme, etc.). Um diese zu realisieren, habe man einen Platz vor dem Universitätsgelände ausgesucht, der ziemlich zugewachsen war, so daß man den Eindruck von 'Busch' bekam. Damit sollte erreicht werden, "to give the whole scene that village kind of atmosphere." (Feldnotiz vom 13. Februar 1995; II/56) (vgl. **Abb. 3**) Der Anspruch auf Echtheit wird in folgendem Beispiel sehr deutlich. Mir wurde erzählt, daß viele Ethnologen (sic!), die am Tanz interessiert waren, sich des Ghana Dance Ensemble bedient haben. Trat z. B. der Fall ein, daß jemand eine Tanzkultur aus dem Norden studieren wollte, aber aus Zeitmangel oder anderen Gründen nicht in der Lage war, die lange Reise zu machen, brauchte er nur zum Ensemble an die Universität zu kommen und sich in Ruhe eine Darbietung anzuschauen, denn, "...what they do is the same like what they do in the North." (Adinku; Interview vom 9. Februar 1995; III/134 f.) Unabhängig davon, ob diese Episode wirklich stimmt, zeigt sie doch, wie "Authentizität" verstanden wird.

Der Anspruch, die Tänze "rein" zu halten, mag gerechtfertigt sein, solange es sich um solche handelt, die auch in ihrem ursprünglichen Kontext der Unterhaltung und dem Amüsement dienen. Auch wenn der Tanz, wie beim oben genannten *Atsiagbekor*, seine eigentliche Funktion verloren hat, kann man vielleicht davon ausgehen, daß der Wechsel zur Bühne den Tanz nicht wesentlich "angegriffen" hat. Schwieriger wird es, wenn es sich um religiös konnotierte Tänze handelt, wie z. B. *Tigaré* oder *Yeve*. Ich selbst hatte zunächst Schwierigkeiten, solche Tänze überhaupt im Repertoire zu finden, wurde aber darauf hingewiesen, daß das Programm durchaus Besessenheitstänze ('possession dances', 'dances of a cult') enthält. Diese seien beispielhaft: zwar gäbe es in Ghana viele religiöse Kulte, die aber nur von verschiedenen Leuten mit anderen Namen bezeichnet würden, im Prinzip seien sie alle gleich (Duodu; Interview). Bei dieser Art von Darstellung muß man von einem vollkommenen Funktionswandel des Tanzes sprechen. Mit Bezug auf Nigeria, aber durchaus auch verallgemeinerbar und für Ghana genauso gültig, schreibt Peggy Harper:

Ritual dances, as an integral function of religious ceremony, cannot be taken out of their content and staged as entertainment without some deterioration in the form of dance, as the movements are immediately stripped of their meaning and, therefore, of the dynamic qualities of the dance. (Harper (n.d.): S. 4)

Um solche Tänze überhaupt auf die Bühne zu bringen, sei es notwendig, sie dieser Umgebung vollständig anzupassen und von Anfang an neu zu bearbeiten. Hierin sehe ich einen Kontrapunkt zum Anspruch auf Authentizität. Als ich in Legon mit Dr. Adinku, einem der Gründungsmitglieder des Ensembles redete, kamen wir auch auf dieses Thema zu sprechen. Er betonte, daß die Bewegungen bestimmte traditionelle Normen (religiöser, politischer oder moralischer Art) reflektieren müssen, nicht **für sich** stehen können. Gleichzeitig sagte er zur Frage der '*possession dances*' Folgendes: "(I) f they [the people; K. S.] are possessed...you'll not be possessed on stage, 'cause you've **learnt** it. You are not by nature religious by portraying religious dances. You are just interested in showing how the religious cultures of the people are performed. **We are using the theatre as a medium for education.**" (Interview; III/126 f.; Hervorhebung K. S.) Ein Widerspruch zeichnet sich ab, man kann eben **nicht** mehr vom selben Tanz sprechen, da zwischen den 'eingegebenen' Bewegungen des Besessenen und den 'erlernten' Bewegungen des professionellen Tänzers eine unüberwindbare Kluft besteht - sie mögen sich zwar ähneln, können aber nicht identisch sein. Aber im gleichen Zitat wird etwas Neues angesprochen, durch das die Gesten mit Sinn erfüllt werden können - 'education'. Ich denke, hier liegt eine Schlüsselfunktion des Ensembles und an dieser Stelle kann man den Kreis schließen, um zu den Fragestellungen des Anfangs zurückzukehren.

2. 5. Die Nation

Nachdem ich in den bisherigen Abschnitten vor allem versucht habe, auf die künstlerischen Aspekte einzugehen, möchte ich nun die politische Komponente näher beleuchten. Dabei meine ich insbesondere den Zusammenhang zwischen offizieller (Kultur-) Politik und Ensemblegründung, der bereits in der oben erwähnten Tatsache, daß es Nkrumah persönlich war, der Opoku nach Legon holte, klar wird.

In meiner Einleitung habe ich die wesentlichen Ziele dieser Politik beschrieben, die ich nun noch einmal kurz ins Gedächtnis rufen will: es ging vor allem um die Schaffung einer Nationalkultur, mit der sich die unterschiedlichsten Bevölkerungsgruppen identifizieren konnten. Diese sollte auf einem festen Fundament afrikanischer Normen und Werte ruhen, das man der westlichen Rede vom 'zivilisationslosen Kontinent' entgegenstellen konnte. Die Devise hieß Fortschritt statt Stagnation. Daher war es besonders wichtig, ethnische Grenzen zu überwinden. Diese Vorstellungen lassen sich unter dem Begriff "kultureller Nationalismus" zusammenfassen. Nicht nur in Ghana, sondern auch anderswo in Afrika, galten Manifestationen traditioneller Kultur, beispielsweise anlässlich politischer Großveranstaltungen, als wichtiges Symbol einer neuen, vom Kolonialismus befreiten Gesellschaft. Stets nimmt der Tanz hier einen besonders hervorragenden Platz ein. Auch die Anfänge des Ghana Dance Ensemble sind teilweise in diesem Feld zu verorten. So erzählte mir Opoku, daß einer der Beweggründe für den Beginn seiner Choreographie-Experimente die neue Aufführungssituation während solcher Veranstaltungen war. July schreibt sogar, daß das Ghana Dance Ensemble **anlässlich** der Unabhängigkeitsfeier des Jahres 1962, formiert wurde: "Opoku...was encouraged to form a nuclear dance company of individuals from the various regions, performers who possessed pride in their own cultures but were also able to see virtues in the culture of others and share in the differences." (S. 101f.). Das habe ich zwar in dieser Form nicht zu hören bekommen, aber wie dem auch sei - man muß sich fragen, warum ausgerechnet dem Tanz, im Gegensatz zu anderen Kunstformen oder Kulturzeugnissen, eine so bedeutende Rolle zukommt. Immer, wenn die Rede von 'afrikanischer Kultur' ist, werden Tanzen und Trommeln assoziiert - man denke nur an das Bild des 'rhythmischen Afrikaners', das von der *Négritude*-Bewegung häufig reproduziert wurde. Anlässlich der offiziellen Benennung des Ghana Dance Ensemble zur National Dance Company Ghanas erklärte Mr. A. K. Deku, verantwortlicher Leiter (Commissioner) für Sport, Kunst und Kultur der Regierung die Stellung des Tanzes in der ghanaischen Gesellschaft so:

We have always been a people who love the dance. We dance in joy and in sorrow. We dance in recreation and on ceremonial occasions. We dance in the crisis of life. We even dance our religion. For the dance, to us, is a language, a mode of expression springing from the heart, a form of communication based on movements which have their counterparts in everyday activities. To us the dance is drama. (In: anonym (n.d.): S. 5)

Der Tanz spricht eine Sprache, die jeder versteht. Ziel des Ghana Dance Ensemble war es unter anderem, diese Sprache zu nutzen, um die verschiedenen Ethnien Ghanas einander näher zu bringen, sie zusammen zu schweißen. Natürlich gab es immer ökonomische und kulturelle Kontakte zwischen den Gruppen, die auch die Tänze prägten, indem jeweils Elemente, die von anderen stammten, inkorporiert wurden. Dennoch wurden die sich daraus ergebenden Formen nach und nach spezifisch

für **eine** Gruppe - jede Ethnie entwickelte so etwas wie eine eigene Tanzkultur. Mit dem Ghana Dance Ensemble gab es nun auf einmal in Accra eine Gruppe, die Tänze aus allen Regionen Ghanas aufführte. Plötzlich konnte jemand, der aus der Ashanti-Region kam und noch niemals Tänze aus dem Norden oder der Volta-Region gesehen hatte, diese hautnah erleben. Duodu beschreibt dieses Zusammentreffen so: "You know, Ashanti knows his dance, so there is nothing new when he sees it. The only new thing is the formation. (...) But for the first time he has seen a dance from - Volta-Region. (...) It's a new experience all together. So people begin to appreciate. The Akan will appreciate the Ewe [and vice versa; K. S.]. So it brings cultures, people, closer for appreciation. Because then you know: O, Ewe culture is beautiful, Ewe dance is beautiful. **We all have a contribution to make.**" (Interview; III/12 f.; Hervorhebung K. S.) Hier findet man wieder eine direkte Parallele zur Politik Nkrumahs. Wie es Abdallah treffend formulierte, machte Nkrumah den Leuten klar, daß es nur zwei Alternativen für das Land geben kann: gemeinsam schwimmen oder untergehen. "(U)nless we work hard to bury our differences, use those differences only to make - like the *Kente-Cloth*, the different patterns and designs - to make it more beautiful rather than to destroy it, then we will stand the chance to be a strong nation." (Interview; III/14) Anders, als zum Beispiel im Sport, wo Gegner aufeinandertreffen und Konkurrenz herrscht, wirkt der Tanz wie ein Magnet - seine Anziehungskraft ist so stark, daß er die unterschiedlichsten Leute friedlich zueinanderbringt: "In dance you don't fight. You win people's souls, you don't win a price. (...) It transcends boundaries, it transcends culture, it transcends linguistics." (Duodu; Interview; III/13). So sieht der Idealfall aus, der mir sehr oft 'in der Theorie' begegnete. Ich denke, man sollte nicht annehmen, daß allein eine Tanz-Performance den Abbau von sämtlichen Vorurteilen oder Auseinandersetzungen bewirkt; aber es wäre auch falsch, dem überhaupt keine Bedeutung beizumessen. Ich würde aus dem, was ich in Ghana erlebt habe, auf jeden Fall schließen, das das 'Projekt Nationalkultur' Früchte getragen hat, wozu das Ghana Dance Ensemble sicher nicht wenig beigetragen hat. Denn auch im Ausland wirkten die Tänzer als 'kulturelle Botschafter'. Menschen, die noch nie etwas von Ghana gehört hatten, wurden durch die Vorstellungen des Ensembles aufmerksam gemacht - inzwischen ist ihnen das Land ein Begriff.

Es gibt noch einen weiteren wesentlichen Punkt, den ich hier ansprechen möchte: den direkten Zusammenhang zwischen Tanz und politischer Macht, sowohl in der traditionellen, als auch in der modernen ghanaischen Gesellschaft. Anhand zweier Episoden will ich diesen Zusammenhang veranschaulichen - beide sollen zeigen, wie wichtig der Tanz ist, um die Macht zu sichern. Die erste Geschichte handelt von einem chief, der sehr diktatorische Züge an sich hatte. Fünf Mal wurde er abgesetzt, weil seine Untergebenen ihn nicht mehr aushalten wollten - genau so oft setzte man ihn wieder auf den Stuhl, denn er war fähig, "...to dance the power, the elegance, the pride of his unit." (III/87) Die Leute dachten sich wohl, er mag zwar ein schlechter, tyrannischer Mensch sein, aber er repräsentiert unsere Einheit (das Dorf o. ä.) so gut nach außen, wie es niemand anders könnte. Schließlich starb dieser Herrscher auf dem Stuhl. Das zweite Beispiel führt uns wieder zu Nkrumah. Dieser hielt sich in einer Zeit politischer Spannungen in Kumasi, dem Sitz der Opposition, auf. Während einer Veranstaltung wurden Tänze der Ashanti aufgeführt. Nkrumah beherrschte sie zwar nicht, aber er nahm sein Taschentuch heraus, mischte sich unter die Tänzer und ahmte einige der Schritte nach. Die Leute waren begeistert und offenbar entspannte sich auch die Situation mit der Oppositionspartei - "...he can dance, therefore he's not just the kind of person we thought he was." (III/86) Nkrumah hatte es geschafft, durch sein Tanzen den Menschen zu beweisen, daß ihre Belange ihm nicht egal sind und daß er sie (und ihre Kultur) zu schätzen weiß. Beide Begebenheiten wurden mir von Opoku in einem Atemzug genannt (Interview). Interessant ist, daß er somit Nkrumah

auf die Stufe eines chiefs stellt. Er bezeichnete einen chief als "head of the culture". Wenn man diesen Satz überträgt, kann man mit etwas Kühnheit behaupten, Nkrumah sei der "head of Ghanaian culture" geworden. Ich denke, aus diesen Beispielen läßt sich die Bedeutung des Ghana Dance Ensemble für ein Land wie Ghana, in dem so vieles über den Tanz ausgedrückt werden kann, ablesen.

Natürlich gab und gibt es auch immer sehr konkrete Verbindungen zwischen der politischen Führung und dem Nationalensemble. Zum einen denke ich hier an die Finanzierung der Gruppe durch die Regierung (früher über den Arts Council, heute über die National Commission on Culture gesteuert), die eine Abhängigkeit schafft. Zum anderen wurde das Ensemble bei Regierungsanlässen, wie Staatsempfängen u. ä. selbstverständlich immer eingesetzt.

My name is Faustina and I come from Ghana. If I come to your place, Katharina, and stay there for two weeks and after two weeks I say: Hey, my name is Katharina and I come from Germany and you, you are Faustina and a Ghanaian - so get out of my place - what would you say !? (eine Tänzerin in Legon; Feldnotiz vom 23. Januar 1995; I/89)

Legally, you can't speak of a split or seperation. The Ghana Dance Ensemble was moved by a law - government law. Some people in the University disobeyed that law - so you can't speak of a split. (Nii-Yartey; Feldnotiz vom 24. Januar 1995; I/93)

3. Verschiedene Wege

3. 1. Das Gesetz

Am 30. Dezember des Jahres 1992 wird nach anderthalbjähriger Bauzeit das National Theatre feierlich eröffnet. Mit chinesischen Geldern und unter chinesischer Leitung an dem Platz, wo ehemals das legendäre Drama-Studio Efua Sutherlands stand, errichtet, faßt dieses Gebäude ca. 1500 Leute alleine im großen Saal, des weiteren enthält es Proben- und Büroräume, eine Freiluftbühne ('Theatre Folks Place'), ein größeres Restaurant ('Theatre Gardens'), eine Bar im Foyer des Hauses sowie kleinere Säle, die für Konferenzen oder Filmvorführungen genutzt werden können. In seiner Form an ein großes, weißes Segelschiff erinnernd, dominiert das Gebäude das Stadtbild - jeder Taxifahrer kennt diesen Ort, was bei anderen Kultureinrichtungen, wie z. B. dem DuBois-Centre, nicht unbedingt der Fall ist. In den Zeitungsartikeln, aber auch in einigen meiner persönlichen Gespräche mit Beteiligten, wird die Einweihung des Theaters als ein entscheidender Schritt für das *Theatre Movement* in Ghana gefeiert. In seiner Rede anlässlich der Eröffnung betonte J. J. Rawlings, "...that after achieving independence, it became obvious from the very start that the country's leaders were determined not only to preserve her historic culture but also to build a national culture that would make her citizens and all Africans proud." (*National Theatre Complex Commissioned*. In: Daily Graphic, Thursday, Dec. 31st, 1992, S. 1 und 8/9) Sehr deutlich wird bei diesem Zitat die Verbindung, die von den heutigen Politikern zur Vergangenheit, insbesondere zur Person Nkrumahs (auch wenn dieser hier nicht direkt erwähnt ist), hergestellt wird. In einem anderen Artikel anlässlich der Theatereröffnung heißt es:

The construction of the theatre will promote the arts and in particular, the preservation and fostering

of the traditional arts and culture of Ghana. It will also encourage the presentation of all kinds of musical, dramatic, dancing and pageant performances by Ghanaians and visiting artists. (...) **It is the expectation of Ghanaians that the theatre will bring about a great cultural renaissance in this country.** (*The National Theatre Complex*. In: Daily Graphic, Tuesday, Dec. 29th, 1992, S. 5; Hervorhebung K. S.)

Die Parallele zur Einweihung des Institute of African Studies, liegt auf der Hand - die Zielsetzungen damals und heute unterscheiden sich nicht wesentlich.

Bereits am 22. Juli 1991 war ein Gesetz erlassen worden, in dem neben den Aufgaben des National Theatre (die Förderung und Weiterentwicklung der Darstellenden Künste in Ghana) auch festgelegt wurde, daß es drei feste Gruppen (residence groups) am Haus geben soll: Abibigromma (Theater); das National Symphony Orchestra (Musik) und schließlich auch das Ghana Dance Ensemble (Tanz). Sowohl Abibigromma als auch das Ghana Dance Ensemble waren vorher fest mit der University of Ghana (insbesondere der School of Performing Arts) assoziiert. Für beide Gruppen führte dieses Gesetz zu einer Aufspaltung - die Universität stellte sich dem Wechsel entgegen und es entbrannte ein Streit um die Namen, denn auch in Legon wurden die Gruppen aufrecht erhalten. Im Falle der National Drama Company wurde der alte Name fallengelassen - heute nennt sich nur noch die Gruppe in Legon, die nach dem Weggang der meisten alten Mitglieder neu aufgestockt wurde, Abibigromma. Anders sieht die Situation beim Ghana Dance Ensemble aus - ein Punkt, an dem sich die Gemüter auf beiden Seiten erhitzten, wenn das Gespräch darauf kam. Ich möchte nun versuchen, die Spaltung darzustellen. Dabei bin ich mir darüber im Klaren, daß ich stets mit einer Version konfrontiert wurde, die die jeweilige Partei (National Theatre oder Legon) ins rechte Licht rückte. Ich kann daher nur bruchstückhaft erahnen, was wirklich passierte.

3. 2. Der Generationswechsel

Bevor ich direkt auf die Teilung des Ensembles zu sprechen komme, möchte ich einige wichtige Informationen zur historischen Entwicklung des Ghana Dance Ensemble ergänzen, ohne die die folgenden Ereignisse nicht verständlich wären. Hierin knüpfe ich an das Anfangskapitel an. 1965 war das Ensemble offiziell zur *National Dance Company* erklärt worden. In der Folgezeit hatte die Company mehrere, sehr erfolgreiche Tourneen, unter anderem in die UdSSR, nach Osteuropa und in die USA. Elf Jahre später, 1976, übernahm Nii-Yartey, einer der Schüler Opokus und bereits seit 1966 dabei, die künstlerische Leitung. Opoku verließ Ghana (wahrscheinlich 1976) und lebte fast zehn Jahre in den USA. Nachdem Nii-Yartey zunächst das Programm fortführte, das von Opoku entwickelt worden war, ging er nach und nach dazu über, etwas völlig Neues auszuprobieren: die traditionellen Tänze wurden nicht mehr ausschließlich 'pur' aufgeführt, sondern verschiedenste Tänze wurden zu einer Geschichte kombiniert - die Idee des 'dance drama' war geboren. Nii-Yartey dazu im Interview: "I thought, I should try out something different. Also that's fair to Professor Opoku, because he should be associated with what he had achieved - it should be recognizable as his work. I wanted my work to be associated with me!" (Interview (3) vom 4. April 1995; I/482) Es hätte wohl Leute in der Gruppe gegeben, die nicht bereit waren, sich auf das Neue einzustellen, da es ihnen an Kreativität mangelte. Diese hätten einen Brief an Opoku geschrieben: "Nii-Yartey is spoiling the dances!" Opoku soll sehr wütend geworden sein, habe sich dann aber überzeugen lassen, als er die Choreographien Nii-Yarteys selbst anschaute, ja, er sei sogar begeistert gewesen. In diesem Interview erzählte Nii-Yartey auch, daß es öfter Streit zwischen den beiden gegeben habe, sie sich aber immer

wieder versöhnt hätten: "Opoku is my father." (I/483) Man kann hier bereits Grundzüge des späteren Konfliktes erkennen, bei dem von Seiten Legons der Vorwurf im Mittelpunkt steht, Nii-Yartey würde die Tänze verderben (spoil) - das geht soweit, daß sogar Opoku behauptet, er (einer seiner besten Schüler!) hätte keine Ahnung von traditionellem Tanz und Musik: "Nii-Yartey - he likes a lot of noise and thinks it's drumming!" (Feldnotiz vom 31. Januar 1995; II/24). Wie später zu sehen sein wird, verkörpert auch das Konzept *Dance Drama* die Trennungslinie zwischen den beiden Gruppen. In Legon wird hauptsächlich die Tradition gepflegt, d. h. die Aufführung der Tänze in der von Opoku entwickelten und später nur leicht veränderten Form - im Theaterprogramm dagegen stehen die längeren Stücke eindeutig im Vordergrund.

3. 3. Der Konflikt

3. 3. 1. Die Legoner Sichtweise

Am 23. Januar nahm ich zum ersten Mal an einer Probe in Legon teil. Nach etwa einer Stunde kam eine der Tänzerinnen auf mich zu und erkundigte sich, was ich denn hier zu suchen hätte. Ich erklärte ihr, daß ich eine Forschung über das Ghana Dance Ensemble machen wolle, mich für seine Geschichte und Entwicklung interessiere. Dabei erwähnte ich in einem Nebensatz das Ensemble am National Theatre. Mit der folgenden Reaktion hatte ich nicht gerechnet. Sofort begann sie, sehr erregt über dieses Thema zu sprechen und mich mit einer Fülle von Informationen zu überfluten. Der wichtigste Aspekt hierbei war der Streit um den Namen. Faustina erzählte mir, daß sie seit 1979 Mitglied des Ensembles ist. Aus der Umkleidekabine holte sie einige alte Programmhefte, um mir zu beweisen, daß sie tatsächlich seit langer Zeit dabei ist. Das National Theatre dagegen gebe es erst seit zwei Jahren - wie könne es sein, daß sie, Faustina, plötzlich nicht mehr zum Ghana Dance Ensemble gehören soll?! Sie erzählte, daß die meisten der älteren, erfahrenen TänzerInnen und Trommler hier, an der Universität, geblieben sind - manche von ihnen seien schon seit 15, 20 Jahren beim Ensemble. Sie waren diejenigen, die den Neulingen, die heute am Theater beschäftigt sind, alles beigebracht hätten. In dieser Unterhaltung kam auch zur Sprache, daß Nii-Yartey sämtliche Materialien, von den Kostümen und Trommeln bis hin zum Archivmaterial, mit an das Theater genommen hätte. Dazu sei er nicht berechtigt gewesen. Am Ende der Probe stand der Satz: "I don't want to say, they are lying to you at the National Theatre - you have to make your own opinion - but here is the evidence [in the programmes; K. S.], make your own picture!" (I/89) Zu den Ursachen für den Verbleib an der Universität äußerte sie sich hier noch nicht. Im Folgenden möchte ich zusammentragen, welche Gründe mir zu Beginn meiner Forschung angegeben wurden.

Fast alle, die ich in Legon dazu befragte, nannten mir die Sicherheit (safety), die ihnen die Universität bietet, als Hauptgrund für ihre Entscheidung, sich dem Wechsel an das Theater entgegenzustellen. Um dieses Argument besser zu verstehen, muß man einige Jahre zurückgehen. Bis 1985 gab es in Ghana eine National Folkloric Group, die dem Arts Council unterstand und ebenfalls Profi-Status besaß. Diese Gruppe wurde aufgelöst und einige Mitglieder wurden in das Dance Ensemble integriert. Einer der Betroffenen beschreibt diesen Prozeß so: "When I came to the Ghana Dance Ensemble at the University...how they organized the thing for the Folkloric Group to join...was not well organized, it's not good, because before you employ somebody you have to put the conditions of service between employee and employer so that you know exactly what is going on, but what they did...is that they said we have to go...Assuming somebody was not prepared at that moment so he had

to force himself to go because maybe he's having children...So I decided [to go; K. S.]" (Interview vom 9. April 1995; IV/31) Als Emmanuel nach Legon kam, verlor er sämtliche Zulagen (benefits), die er im Arts Centre (Trainingsort für die Folkloric Group) besaß, er mußte ganz von vorn anfangen: "They gave me a fresh appointment to start again, which is not right!" (IV/33) Ganz besonders diejenigen, die den Wechsel damals bereits mitgemacht hatten, befürchteten, es könne wieder Probleme geben. Offensichtlich wurden die Arbeitsbedingungen (conditions of service), die für das Theater gelten sollten, nicht vorher bekanntgegeben - erst einmal sollten alle Ensemblemitglieder 'umziehen', danach würde man die Verträge ausgeben. Aber um an das Theater zu gehen, müßte man den Vertrag mit der Universität kündigen. Was aber, wenn die Bedingungen am Theater schlecht sind? Einen Weg zurück gibt es dann nicht mehr. "As for Nii-Yartey or Ben Abdallah - they were still associated with the university - so they could always go back. Not so the dancers and drummers." (Faustina; Interview vom 25. März 1995; I/439) Es gab aber noch eine weitere Sorge - die Angst, das Theater könne die 'residence groups' jederzeit wieder abstoßen. Vielleicht wäre es irgendwann zu teuer, feste Gruppen am Theater zu beschäftigen? Möglicherweise könne sich das Theater selbst gar nicht über Wasser halten? Was würde dann aus dem Ensemble (und der Existenz des Einzelnen) werden? Die Universität wird garantiert immer fortbestehen, niemand käme auf die Idee, sie aufzulösen. Zusätzlich zu diesem Sicherheitsbedürfnis erwähnte ein Trommler die verschiedenen Arbeitsbedingungen an den beiden Institutionen. Er habe sich für Legon entschieden, weil ihn am Theater u. a. die Isolation störte, niemand könne dort bei den Proben zusehen, niemand wisse, was eigentlich passiert. Anders in Legon - hier sei alles offen. Man könnte auch formulieren: das Ghana Dance Ensemble ist an der Universität **präsent**. Des weiteren störte Kwesi das strenge Zeitregime am Theater: die Proben würden viel zu früh beginnen und es bliebe überhaupt keine Zeit, um sich etwas zu erholen. (Feldnotiz vom 23. Januar 1995; I/91)

Soweit zu den ganz persönlichen 'Bleibegründen'. Es gibt aber noch eine andere Argumentationslinie, die man eher als 'offizielle' bezeichnen könnte. Sie wird vor allem von Opoku, aber auch vom jetzigen künstlerischen Leiter Duodu sowie einigen Ensemblemitgliedern vertreten. Hier geht es um die Verwurzelung des Ensembles an der Universität. Diese unlösbare Verbundenheit mit der Universität wird beschworen, die Einmischung durch die Regierung wird strikt abgelehnt. Interessant ist, daß dieses Gefühl von Zugehörigkeit erst durch die Bedrohung (durch den Theaterbau) hervortrat - jedenfalls würde ich folgendes Zitat in diesem Sinne interpretieren: "What is yours is yours, what is not yours is not yours. If this paperback is mine, **maybe it has no value but if you want to use force to take it with you, I will defend it.** (...) If you take it [Ghana Dance Ensemble; K. S.] away...you put the spirit of the university away." (Duodu; Interview; III/22; Hervorhebung K. S.) Das Gesetz, das den Umzug vorschreibt, wird fast zu einem Komplott uminterpretiert. In den Augen Opokus stellt sich das folgendermaßen dar: "Abdallah went and he has caused a mess...so that there are two Ghana Dance Ensemble (...) It was a trick. When they were making the theatre, Abdallah wanted to send some group to the place there. (...) When he went to commission [National Commission for Culture?; K. S.], then he wanted to take the Ghana Dance Ensemble and he had no right to do that. They went and gave the wrong information to the government, so a decree was past making the Ghana Dance Ensemble resident [at the National Theatre; K. S.]" (Interview; III/85) Ich setze das Zitat an diese Stelle, um die Dramatik zu zeigen, mit der an diesen wunden Punkt herangegangen wurde. Leider konnte ich nicht in Erfahrung bringen, inwieweit Dr. Abdallah, damals Minister für Kultur, in die Geschehnisse involviert war. Auf jeden Fall spielt sein Name eine wichtige Rolle und es begegneten mir einige Gerüchte über ihn. Man muß sich wundern, warum der Theater-Beschluß als ein "trick" oder Betrug angesehen wird. Wenn ich danach fragte, antwortete man mir mit Vergleichen wie

diesem: "You can't say, the Medical School should go under the Ministry of Health. Neither can you say, Agric Department of the university should go under Ministry of Agriculture. They have other departments...but here, it's a faculty...it's an academic institution." (Duodu; Interview; III/20)

Möglicherweise sah sich die Universität durch diese Entscheidung in ihrer Autonomie bedroht. Immer wieder wird betont, man hätte nichts gegen eine neue Gruppe am Theater einzuwenden, diese dürfe aber nicht den Namen stehlen. Der Vorwurf, Nii-Yartey habe den Namen ausschließlich wegen der internationalen Berühmtheit des Ghana Dance Ensemble ("our track record") mitgenommen und dazu nicht das Recht gehabt, begegnete mir häufig. Wenn ein Fußballtrainer kündigt und einige Mannschaftsmitglieder mit sich nimmt, hat er keinerlei Anspruch auf den Namen des Teams. Er kann eine neue Mannschaft bilden, aber nur unter einer Voraussetzung: sie erhält einen neuen Namen. (Duodu, Interview; I/20)

Zu ergänzen bleibt ein drittes Argument, das ich das 'uneigennützig' nennen möchte. Die wesentliche Aussage ist hier, daß es an einem nationalen Theater keine festen Gruppen geben dürfte, damit es für alle offen bleibt - niemand soll privilegiert sein. Natürlich wäre man gerne von Zeit zu Zeit am Theater aufgetreten, aber das müsse ja nicht bedeuten, daß man dort seinen festen Sitz habe. Wieder kam der Vergleich zum Fußball: "National sports stadium...is not the training ground for one football...team. All soccer teams have their own training grounds, but they go and play at the sports stadium and then they go away." (Duodu, Interview; III/25)

3. 3. 2. Die Perspektive des Theaters

Von Seiten des National Theatre wurde viel gelassener über die Spaltung geredet, die Emotionalität, auf die ich in Legon beim Stichwort 'Spaltung' traf, fehlte völlig - eigentlich war es kein Thema mehr. Trotzdem versuchte man mir gegenüber natürlich, den Wechsel an diesen neuen Ort positiv darzustellen. Wie ich bereits im ersten Abschnitt ("Das Gesetz") gezeigt habe, wird der Bau des Theaters von offizieller Seite als Höhepunkt der kreativen Theaterbewegung im Land angesehen. Die Ansiedlung des nationalen Tanzensembles an diesen neuen Ort ist in dieser Vorstellung nur folgerichtig - niemand zweifelt daran, daß die Gruppe dort einen angemessenen Platz gefunden hat. In sämtlichen neuen Programmheften, in denen es einen Abriß über die Geschichte des Ensembles gibt, wird die Zeit an der Universität als Übergangsperiode dargestellt: "After its successful training at the University of Ghana, the ensemble has now taken its **rightful place** at the National Theatre of Ghana." (Programmheft "*Traditional Ghanaian Dances*" vom 12. Februar 1994) Demzufolge nimmt es nicht wunder, wenn von offizieller Seite der Begriff "Spaltung" abgelehnt wird - die Gruppe an der Universität wird nicht anerkannt. In der National Commission for Culture, der das Theaterensemble untersteht, sagte man mir sogar: "[In Legon; K. S.] it's purely an academic training institution. (...) We don't regard them as professionals." (Kuamuah; Interview vom 27. März 1995) Wenn man sich die Rhetorik von Seiten Legons ins Gedächtnis ruft, wird deutlich, wie stark die gegenseitige Abgrenzung (zumindest gegenüber Außenstehenden wie mir) ist, wobei die Position des Theaters eindeutig die überlegenere ist. So wird auch der Namenstreit hier inzwischen recht gelassen genommen. Die Gruppe in Legon bemüht sich verzweifelt um die Identifizierung als Ghana Dance Ensemble, und bei jedem Auftritt wird dieser Titel besonders betont. Die Gruppe am Theater dagegen verwendet den Namen sporadisch, mal treten sie als National Dance Company auf, mal wird der Name Ghana Dance Ensemble nur in Klammern gesetzt. Betrachtet man diese Auseinandersetzung näher, kann man erkennen, was für eine **symbolische** Bedeutung dem Namen zukommt: für die einen ist er Identifikation und sie kämpfen um ihn - die anderen spielen seine Bedeutung herunter, sehen

sich aber gleichfalls als seine rechtmäßigen Träger.

Wie wird nun aber die Situation von den Gruppenmitgliedern wahrgenommen? Schließlich lag die Entscheidung bei ihnen - was waren die Beweggründe, um ans Theater zu gehen? Dem Anschein nach sahen sie es als eine Selbstverständlichkeit an - so zumindest war mein Eindruck bei den Gesprächen, die ich zum Thema führte. Betont wurden die eindeutig besseren Probenbedingungen. Am Theater gebe es endlich einen eigenen Raum für die Gruppe, während man in Legon permanent abgelenkt wurde und den Probenraum mit den Studenten teilen mußte. In der kleinen Dance Hall konnten viele Ideen gar nicht erst umgesetzt werden. Ein Trommler äußerte sich dazu: "I don't see why a professional group should not have a dance hall for themselves. (...) If the university had built a dance hall for us we wouldn't have had problems the students. Sometimes we worked only three hours a day, sometimes four hours. When this place was built we know that it is at our own disposal because the whole hall is for us and we can do more research and whatever. That is why we came." (Bernard; Interview vom 10. März 1995; IV/21) Auch der Verdienst ist etwas höher am Theater. Dieser Punkt wurde übrigens auch von den Leuten in Legon genannt, aber in gleichem Atemzuge relativiert, da bestimmte Leistungen wohl wieder vom Gehalt abgehen. Ein großer Vorteil, den das Theater bietet, sind die besseren Aufstiegschancen. Das hat einerseits etwas damit zu tun, daß viele der älteren Tänzer (seniors) in Legon geblieben sind - die Bühne jetzt sozusagen für die Jüngeren frei geworden ist: "The time when the older people were there, I don't get a chance to go on stage, because they are seniors. And when they left, I get a chance. And I'm on stage up to now." (Sebastian; Interview vom 3. März 1995; IV/185) Der Wechsel zum Theater war sozusagen die einzige Möglichkeit, um aus der Position des Lernenden, des benachteiligten 'juniors' herauszukommen und sein Können unter Beweis zu stellen. Aber es gibt noch einen weiteren Vorzug gegenüber der Situation an der Universität - die Möglichkeit zur Beförderung ist eher gegeben. "At the university we were not promoted. Because it is an academic institution, you need a certificate to get promoted. But a lot of us couldn't produce that kind of certificate because some of them were illiterate or didn't go to school for a long time. (...) But when we came here we came on promotion. Because at the theatre nobody asks for a certificate - they know that we are artists and that's it. And that is good. In the three years in Legon I was never promoted but now...so it's better here." (Bernard, Interview; I/299)

Auffallend war, daß auch einige Mitglieder den Umzug an das Theater als eine politische Entscheidung verstanden. Es wurde ganz klar gesagt, daß das Ghana Dance Ensemble aufs Engste mit der Regierung verknüpft ist, und zwar seit seiner Gründung. Nkrumah habe das Dance Ensemble ins Leben gerufen und wo immer er es wünschte, sei das Ensemble aufgetreten. Wenn also die Regierung beschließt, daß die Gruppe ihren Standort verändern soll, dann müsse man sich danach richten - zumal der Ortswechsel in diesem Fall einen positiven Akzent für die Weiterentwicklung des Ensembles bedeutet. (Bernard; Interview, I/20 & Meirega, I/98)

Eine interessante Frage war für mich, wie die Weigerung der 'seniors' bewertet wird - denn es stimmt tatsächlich, daß der Großteil der erfahrenen Ensemblemitglieder Legon als ihren Ort vorzog, d. h., daß die Company auf einige ihrer besten Künstler verzichten mußte. In Gesprächen mit mir wurde dieser Verlust nicht als solcher anerkannt. Es gab zwei Positionen hierzu. Zum einen wurde die Weigerung als ein persönliches Mißverständnis ausgedeutet. Mit Bezug auf den Sicherheitsaspekt, den ich oben ausführlich erläutert habe, meinte Bernard, Trommler am Theater, die Sorge, daß man eventuell seine Zuwendungen (benefits) verlieren würde, wie es sich damals bei der Folkloric

Company zugetragen hatte, sei völlig unbegründet gewesen. Diejenigen, die davor Angst hatten, hätten das Gesetz falsch verstanden; die anderen, die es richtig gedeutet hätten, seien zum Theater gekommen. (Interview; IV/21) Eine zweite, wesentlich radikalere Meinung wurde von offizieller Seite vertreten. Der Public Relations Manager des Ensembles, Mr. Moffatt, der die Gruppe seit 1986 begleitet, war der Ansicht, daß die Tänzer und Trommler, die es vorzogen in Legon zu bleiben, einfach Angst hatten, sich dem professionellen Standard am Theater zu stellen - viele von ihnen seien träge und disziplinos. Dagegen seien die anderen, jetzt am Theater beschäftigten, bereit gewesen, viel in ihre Arbeit zu investieren, etwas für ihre Professionalität zu tun. "And they knew they could make it!" (I/151f.) Für ihn kam ein Vergleich der beiden Gruppen nicht in Frage, denn, "...those people here at the National Theatre are far ahead of the ones at Legon." (I/152)

Im Großen und Ganzen wird deutlich, daß in der offiziellen Rhetorik eine erbitterte Feindschaft zueinander herrscht - auf der persönlichen Ebene löst sich dieser Kontrast aber auf, wie noch zu sehen sein wird.

3. 3. 3. Ein Mosaik

Mit allen Ansichten, die ich bisher zum Thema der Spaltung vorgestellt habe, wurde ich gleich zu Beginn meiner Forschung konfrontiert. Man könnte sagen, daß von beiden Seiten die Prämissen klargestellt wurden, unter denen ich meine Daten zusammentragen sollte. Ich hatte das Gefühl, daß um das Ereignis herum die verschiedensten Mythen ranken, aus denen sich aber kein kongruentes Bild ergibt. Nach und nach erfuhr ich ein wenig mehr - im Folgenden werde ich dieses 'mehr' darstellen.

Beginnen möchte ich hierbei mit einem Interview, daß ich am 25. März, nachdem ich also bereits fast drei Monate in Ghana war, mit Faustina, der Tänzerin, die mir an meinem ersten Tag in Legon so viel über die Spaltung erzählt hatte, führte. In der Zeit nach der ersten Unterhaltung hatten wir uns angefreundet, sie gehörte zu den vertrautesten Personen während meiner Forschungszeit. In diesem Interview sprach ich sie noch einmal direkt auf die Spaltung an. Zunächst erzählte sie mit, daß selbst Nii-Yartey am Anfang nicht aus Legon weggehen wollte. Als er sich dann endgültig für den Wechsel entschieden hatte, gab es eine Versammlung, in der er den Tänzern und Musikern seinen Entschluß mitteilte und ihnen antrug, sich ihre Entscheidung gründlich zu überlegen. "So he gave us three weeks to think it through. Then, after only three days, he asked us how we would have decided. Then most of the seniors said: 'I haven't decided yet.' - so Nii-Yartey automatically said: 'Legon!' Personally I wanted to join the theatre group at first, I was the only one of the seniors who had wanted to go there, because I thought there would be better facilities. But three days was too short." (I/439) Dann erwähnte auch sie noch einmal das Problem, daß die Verträge nicht vor dem Wechsel bekannt gegeben wurden - man konnte sich über die Arbeitsbedingungen nicht im Klaren sein. Des weiteren erfuhr ich in diesem Gespräch, daß das Ensemble gar nicht in Legon anwesend war, als die Entscheidung getroffen wurde, sondern über ein halbes Jahr auf Tournee gewesen war. Bei der feierlichen Einweihung des Theatergebäudes war noch die gesamte Gruppe aufgetreten. Als dann die Spaltung offensichtlich geworden war und der eine Teil nach Legon zurückkehrte, gab es zunächst niemanden, der die Gruppe übernehmen wollte oder konnte. Dann wendeten sie sich an Duodu, mit dem sie bereits gearbeitet hatten, als Nii-Yartey ein Jahr zu Studienzwecken im Ausland war. Dieser erklärte sich bereit, das Ensemble in Zukunft zu leiten.

Wenigstens in Ansätzen wird hieraus klar, **wie** sich die Ereignisse damals zutragen. Mir ist aber bewußt, daß auch diese Schilderung nur eine Version von vielen ist, daß es auch hier noch viele Ungereimtheiten gibt. So ist es unwahrscheinlich, daß die Entscheidung wirklich so plötzlich und ohne Vorbereitung getroffen werden mußte - zumindest muß es vorher Informationen über den Umzugsbeschluß gegeben haben. Abgesehen davon war für mich besonders interessant, daß Faustina mir offen erzählte, daß auch sie ursprünglich mitgehen wollte - das konnte ich aufgrund unserer ersten Gespräche nicht vermuten. Hierin zeigt sich, wie schwierig es war, das, was passierte wirklich zu verstehen, denn keiner will einem Fremden gegenüber das Gesicht verlieren oder überhaupt etwas von sich preisgeben, noch dazu, wenn es sich um jemanden handelt, der das Erzählte festhält und auswertet.

Es gab noch einen weiteren Aspekt, der möglicherweise eine große Rolle für den Verbleib einiger Mitglieder des Ensembles in Legon gespielt haben könnte: die eigenwillige Persönlichkeit und der Führungsstil Nii-Yartey's. Hier könnte man auch die Ursache für die Eskalation des Konfliktes zwischen den beiden Gruppen sehen. Bereits in meinem ersten Gespräch mit Opoku sprach dieser sehr abfällig von seinem ehemaligen Schüler und warf ihm Ehrgeiz und Machtgier vor. Dieser Eindruck wird auch von außenstehenden Beobachtern geteilt. Baffour Okyere-Darko, künstlerischer Leiter der Tanzgruppe am Centre for National Culture in Kumasi, bedauerte die Aufspaltung des Ghana Dance Ensemble sehr. Wie er mir erzählte, sprach er während des Auftritts der Legoner Gruppe anlässlich des PANAFESTS in Kumasi mit Duodu, um ihn dazu zu bewegen, auf Nii-Yartey zuzugehen und das Ensemble wieder zusammenzubringen. Die Reaktion war folgende: "They said that Nii-Yartey wants to be bossy, he wants to be a dictator. **He passed through their hands and they wouldn't like to see their own product becoming a dictator to them.**" (Interview vom 1. März 1995; Hervorhebung K. S.; IV/1157) Nach und nach erzählten mir auch einige der in Legon Verbliebenen von Problemen, die es mit Nii-Yartey gegeben hätte. Einer von ihnen ging sogar so weit, mir zu sagen, daß ihm die Spaltung gerade recht kam: "I don't know, every time Nii-Yartey was insulting me: 'I sack you, I sack you!' - maybe somebody was telling him some bad story about me - but I really didn't know why. At that time I even wanted to leave the company but...I didn't know where to go. **So when the thing came up I was really happy about it because for me there was an alternative now.**" (Kwesi; Interview vom 21. März 1995; Hervorhebung K. S.; I/377) Ich denke, daß diese Probleme auf ganz persönlicher Ebene eine wesentlich größere Rolle spielen, als man zunächst vermuten mag.

(W)e have the tradition and Ghana Dance Ensemble is synonymous with the University of Ghana. Everywhere we perform: Ghana Dance Ensemble, Institute of African Studies, University of Ghana. So it is an advertisement for Ghana, it is an advertisement for the University of Ghana and it is also an advertisement for Institute of African Studies. (Duodu; Interview; III/23)

4. "Dance Ensemble is the Eye of the University.": Das Ghana Dance Ensemble in Legon

4. 1. Die Struktur

4. 1. 1. Ortsbeschreibung

Gleich linker Hand vom Eingang zum Universitätskampus befinden sich das Institute of African

Studies und die School of Performing Arts. Während die auffallende Architektur der Kampusanlagen, die an fernöstliche Vorbilder (pagodenartige Dächer u. ä.) angelehnt ist, noch heute den Geist einer kolonialen Eliteuniversität atmet, wirken die Gebäude des Instituts im Vergleich eher bescheiden. Die Dance Hall zeichnet sich von außen durch nichts von ihrer Umgebung ab: die Halle ist flach und langgestreckt, sie erinnert eher an eine Baracke, als an einen Tanzsaal. Den Raum kann man in vier Teile unterscheiden. Am hinteren Ende gibt es eine Art Abstellkammer, in der die Instrumente und Kostüme (zumindest teilweise) aufbewahrt werden. Dann kommt der Saal; ein Drittel seiner Fläche ist etwas erhöht und dient als Bühne, einen Vorhang gibt es nicht. An der Decke hängen einige Beleuchtungsanlagen und Ventilatoren zur Belüftung. An beiden Seiten des Raumes befinden sich vergitterte Fenster, so daß fast immer ein Luftzug zu spüren ist. Schließlich sind noch abgetrennte Umkleidekabinen sowie Toiletten und Waschmöglichkeiten vorhanden. Zusätzlich zu dieser Dance Hall gibt es noch ein oder zwei weitere kleine Räume gleich gegenüber, in denen ebenfalls Proben (vor allem zur Tanztechnik) stattfinden. Diese sind auch mit einem Spiegel ausgestattet, der in der großen Halle fehlt. Wird an beiden Orten getrommelt, was bei Proben meistens der Fall ist, überlagern sich aufgrund der geringen Distanz die Geräuschkulissen, was mitunter sehr störend wirken kann - wenigstens empfand ich persönlich es so. Das Ensemble besitzt keinen eigenen Raum. Sämtliche Trainingszeiten müssen mit den studentischen Tanzkursen in Einklang gebracht werden. Wenn man weiß, daß ein Tanzkurs zum Pflichtprogramm aller Studenten, die am Institute of African Studies immatrikuliert sind, gehört, kann man sich vorstellen, daß diese Planung nicht ganz einfach ist.

4. 1. 2. Die Mitwirkenden

Das Ensemble umfaßt nur etwa 25 Leute - eine Mitgliederzahl, die größere Produktionen (hier meine ich das dance drama und ähnliche Projekte) kaum möglich macht. Neben Mr. Duodu, der die künstlerische Leitung inne hat, gibt es einen sogenannten Stage-Manager, der ebenfalls das Probengeschehen überwacht und auch Mitspracherecht bei künstlerischen Fragen hat. Professor Opoku und andere Tanzspezialisten der Universität (Lehrkräfte wie z. B. Dr. Adinku) waren manchmal bei Proben anwesend und konnten mit kritischen Kommentaren eingreifen. Die Mitglieder selbst könnte man in drei verschiedene Gruppen einteilen, wobei eine solche Klassifikation nicht unbedingt für den tatsächlichen Umgang miteinander stehen soll. Erstens gibt es die "Alten" (seniors), diejenigen TänzerInnen und Trommler, die schon lange vor der Spaltung beim Ensemble waren, dort Erfahrungen gesammelt haben, die Tourneen mitgestalteten usw. Für sie ist die Nichtbeachtung ihrer Leistungen, die ihren Ausdruck z. B. in der Aberkennung ihrer Professionalität findet, natürlich besonders schmerzhaft. Dennoch begegnete ich niemanden, der seine damalige Entscheidung bedauert hätte. Vorherrschend war eine kämpferische Position, die auf den unbedingten Erhalt der Gruppe ausgerichtet war. "You know, we don't want this group here in Legon to die away as some people are saying. (...) Because actually we are the better dancers." (Mary; Interview vom 23. März 1995; I/400) Wieder wird die Betonung auf die größere Erfahrung gelegt; gleichzeitig aber spürt man in diesem Zitat die Sorge um die Zukunft der Gruppe. Über dieses Problem, daß ja für den Einzelnen ein existentielles ist, sprach ich auch mit einem anderen älteren Trommler, der aber optimistisch formulierte: "Whether rain or shine, we are in!" (Solomon; Interview vom 14. März 1995; I/334)

Nach dem Weggang vieler der jüngeren Tänzer zum Theater versuchte man, die Gruppe neu aufzustocken. Scheinbar gab es zu diesem Zweck vor ca. anderthalb Jahren eine Annoncenaktion und

ein zwei- oder dreitägiges Vortanzen (James; I/108; Kojo; I/157). Aus den Bewerbern wurden einige ausgewählt, die ich zur zweiten Gruppe von Ensemblemitgliedern zählen möchte. Damit meine ich diejenigen, die sich als Neulinge nach der Teilung des Ensembles **bewußt** für Legon entschieden haben. Diese Entscheidung wurde mir gegenüber mit der Tradition des Ghana Dance Ensemble an der Uni begründet. Einer der Tänzer betonte die besondere Verbindung von 'education' und praktischem Tanz, die an der Universität geboten wird: "Here at the university we do not just dance for fun, but we get stuffed with information and background, that is very important." (Kojo; I/158) Inzwischen sind sie fester Bestandteil der Truppe, sind gleichberechtigt an Auftritten beteiligt. Eine Hierarchie macht sich höchstens außerhalb der Tanzfläche bemerkbar, indem die Jüngeren zu Botengängen u. ä. herangezogen werden.

Es gibt eine dritte Fraktion, man könnte sie die 'Anfänger' nennen. Hierbei handelt es sich um drei junge Mädchen, die bei den Proben zwar anwesend waren, sich aber im Hintergrund hielten und dort die Bewegungen und Schritte der vorn agierenden nachahmten. Bei Auftritten waren sie entweder gar nicht beteiligt, oder sie fungierten als 'Masse', besetzten kleine Nebenrollen. Zu dieser Gruppe hatte ich keinen weiteren Kontakt.

4. 1. 3. Die Proben

Es gibt zwei Trainingszeiten, die eine morgens zwischen 9.00 und 12.00, die andere nachmittags zwischen 14.00 und 17.00 Uhr. Während am Morgen hauptsächlich Tanztechnik geübt wird, widmet man sich im zweiten Teil dem Einstudieren von Choreographien und der Vorbereitung auf Auftritte. Während meines Aufenthaltes nahm ich ausschließlich an den Nachmittagsproben teil. Das ist zum einen darauf zurückzuführen, daß ich zu Beginn nichts von den Morgenproben, die zudem nicht in der Dance Hall, sondern in einem der anderen Räume stattfinden, wußte; zum anderen nutzte ich die Vormittage in Legon für einen Sprachkurs (Twi) und für die Bibliothek.

Meistens war ich nicht die einzige, die außer den Mitwirkenden bei den Proben anwesend war. Fast immer saßen mehrere Schulkinder dabei, von denen einige die Kinder von Tänzerinnen waren. TeilnehmerInnen an Tanzkursen, sowie Freunde einzelner Tänzer oder Trommler (vor allem Weiße oder Afroamerikaner) waren ebenfalls des öfteren in der Halle zugegen. Durch die Fenster beobachteten Verkäuferinnen und Vorbeigehende häufig die Vorgänge in der Dance Hall und kommentierten manchmal mit Rufen oder Gelächter das Geschehen. Am Ende der Probe wurde öfter eine Besprechung abgehalten, in der z. B. Fehler korrigiert wurden. Hierzu hatten alle Fremden den Saal zu verlassen. Auch ich wurde bis zum Schluß hinausgeschickt. Als ich um die Erlaubnis bat, auch an diesen Versammlungen teilnehmen zu können, um einen besseren Einblick in die Arbeit des Ensembles zu erhalten, antwortete mir Mr. Duodu: "No! At the meetings we tell them their mistakes and we don't want anybody to hear that." (I/229) Trotz der Abweisung, die aus diesem Zitat spricht, erhält man hieraus auch einen Einblick in den Verlauf der Proben: wenn getanzt wird gibt es kaum Unterbrechungen, erst im nachhinein wird ausgewertet und verändert. Auffällig war die lockere Atmosphäre während der Arbeit. So begann keine der Proben, bei denen ich anwesend war, pünktlich um 14.00 Uhr, sondern meistens erst eine Viertel- oder halbe Stunde später. Vorher unterhielt man sich, schlief oder machte ein paar Lockerungsübungen, die aber nicht nach einem strengen Programm abgehalten wurden. Duodu kam fast immer später und verließ auch oft abrupt die Halle. Wenn er nicht da war, vertrat ihn einer der älteren Trommler, Willie, der nur sehr selten als "Aktiver" an den Proben und Auftritten beteiligt war, sondern vielmehr gemeinsam mit Duodu die Programme

zusammenstellte und ihm assistierte. Der Probenablauf gestaltete sich meist so, daß nur ein Teil der TänzerInnen an einem Stück beteiligt war, während der Rest am Rand saß, sich erholte und nicht unbedingt aufmerksam verfolgte, was die anderen machten. Die Gruppen wurden im Verlauf der Probe ausgetauscht. Wenn es eine Rücksprache zwischen dem künstlerischen Leiter und seinem Assistenten gab, wurde das Training unterbrochen. Der Hauptteil des Repertoires, das ich bei den Proben kennenlernte, bestand aus traditionellen Tänzen. In deren Zusammenstellung hat sich meiner Meinung nach seit der Gründung des Ghana Dance Ensemble nicht viel geändert. Nach wie vor wird darauf geachtet, Tänze aus allen Regionen gleichberechtigt zusammenzubringen. Nicht immer konnte ich in Erfahrung bringen, um welchen Tanz es sich gerade handelte, oder woher er stammte. Aber aus meinen Gesprächen und den Erfahrungen, die ich nach und nach in Bezug auf die Charakteristik bestimmter Tanzstile sammelte, entsteht ein ziemlich ausgeglichenes Bild "ghanaischer Tänze".

Im Großen und Ganzen muß ich sagen, daß mein Gesamteindruck von den Proben in Legon eher der einer unkonzentrierten Atmosphäre ist. Für mich stand die Behauptung, hier seien die besseren Tänzer versammelt, ein wenig im Widerspruch zum schlaffen Ablauf der Proben. Allerdings darf man nicht vergessen, daß die meisten TänzerInnen langjährige Erfahrung auf ihrer Seite haben. Dennoch bestätigte selbst ein "Sympathisant" der Legoner Gruppe, der sie immer verteidigte und nicht viel vom National Theatre hielt, meinen Eindruck. Er habe das Gefühl, die Älteren (seniors) würden die Arbeit nicht mehr so ernst nehmen wie früher, der Druck, der bei Nii-Yartey geherrscht hat, sei verschwunden. (Dirk; I/235) Es ist wichtig, diese Arbeitsweise im Gedächtnis zu behalten, sie wird im Vergleich zum Theater eine Rolle spielen.

4. 2. Ideologie und Praxis

Wie bereits mehrfach in diesem Text anklang, verstehen sich die Leute in Legon als die wahren Erben der Ensembletradition. Mich interessiert nun die Frage, welche Aspekte dieser Tradition gemeint sind. Wie stellt sich die Gruppe dar? Welches Verständnis von 'ghanaischer Kultur' ist vorherrschend? Anhand von drei Ereignissen möchte ich diese Fragen beleuchten und eventuelle Widersprüche aufzeigen. Gleichzeitig sollen die Beispiele Einblick in das Repertoire der Gruppe geben und einen Eindruck von den Auftritten vermitteln.

4. 2. 1. Eine Beerdigung in Abiriw

Bereits vier Tage nachdem ich mich zum ersten Mal in Legon vorgestellt hatte, fuhr ein Teil der Gruppe zu einer Beerdigung in die Akwapim-Hügel, um dort aufzutreten. Von dieser Reise hatte ich während meines Einführungsgesprächs mit Duodu erfahren. Da ich der Meinung war, dies sei eine gute Gelegenheit, um einander kennenzulernen, fragte ich, ob ich vielleicht mitfahren könne. Im Beisein Dr. Caglars, die bei dem ersten Treffen anwesend war, stimmte Duodu dieser Bitte zu. Als ich mich nach zwei Tagen nochmals vergewissern wollte, stellte er mir einige skeptische Fragen: ob ich an jedem Ort schlafen könne, das 'local food & water' vertragen würde, ich mit Unbequemlichkeiten aller Art fertig werden könne, mich am Ende auch ganz bestimmt nicht beschweren würde? Nachdem ich all diese Fragen zufriedenstellend beantwortet hatte, wurde mir gesagt, daß es am Freitagabend um 19.00 Uhr losginge. Es war extra ein Bus gemietet worden, der uns nach Abiriw bringen sollte. Insgesamt fuhren etwa 15 Leute mit: von den Frauen waren nur diejenigen ausgewählt worden, die Flöte spielen konnten, von den Männern waren hauptsächlich

Trommler dabei. Außerdem begleiteten uns noch Gifty, eine ehemalige Tänzerin, die mit den Frauen befreundet war (wie sich später herausstellte handelte es sich um die Enkeltochter von Prof. Opoku) sowie Paul, ein Mitglied der National Theatre Players (sic!), der während der Zeremonie Gedichte rezitieren sollte. Bereits als wir uns dem Zielort näherten, begegneten uns auf der Straße Menschenmassen, die in Rot und Schwarz, den typischen Trauerfarben, gekleidet waren; offensichtlich handelte es sich um ein sehr großes Fest. In Abiriw angekommen, wurden wir zum Haus des dortigen chiefs, der mit der Verstorbenen verwandt war, gebracht. Hierbei handelte es sich um ein sehr großes Gehöft, auf dem sich mehrere Betonhäuser befanden - das Haus hätte ebenso gut in Accra stehen können, es entsprach nicht den Erwartungen, die ich aufgrund des Gesprächs mit Duodu (s. oben) hatte. Nachdem wir unsere Sachen untergestellt, den Paramount-chief begrüßt und einige Erfrischungen zu uns genommen hatten, hieß es warten. In dieser Zeit erfuhr ich auch, daß der Sohn der Toten Vorsitzender des Dawa Youngster Football Club und Manager einer Druckerei in Accra (Skyco Printing Press Ltd.) ist - scheinbar war er auch für den Ablauf der Beerdigung verantwortlich, denn sein Name fiel während der drei Tage sehr häufig. Um 23.30 Uhr wurden wir auf verschiedene Autos aufgeteilt - ich saß gemeinsam mit drei anderen Frauen in einem vollklimatisierten Jeep - und zum Ort des Wake-Keeping gefahren. Von der Straße führte ein ziemlich breiter Weg, der von Stuhlreihen gesäumt war, zu dem Haus, in dem die Verstorbene aufgebahrt lag. Die Trommler des Ghana Dance Ensemble bauten ihre Instrumente am Rande dieses Weges, neben zwei Highlife-Bands auf. Ich ging mit einem von ihnen zu dem Kondolenzraum, den er mir zeigen wollte. Vor dem Haus drängte sich eine große Menschenmasse. Beim näheren Hinsehen bemerkte ich einen Videobildschirm, der über dem Eingang angebracht war und auf dem die Tote zu sehen war. Es gab also eine Kamera in dem Raum, die auf ihr Gesicht gerichtet war und zwischen Nahaufnahmen und Schwenks auf die Trauergemeinde hin- und herpendelte. Der ganze Raum war in Pastellfarben getaucht. Als ich meinen Begleiter darauf ansprach, meinte er, dies sei einfach eine praktische Lösung, so könnten alle die Tote zu Gesicht bekommen und das Gedränge im Inneren sei nicht so groß. Wir kehrten zum Rest der Gruppe zurück. Wenig später begannen die Trommler mit ihrer Musik (die Highlife-Bands hatten ausgesetzt) und einer aus der Gruppe begann zu tanzen. Hierbei handelte es sich nicht um eine durchchoreographierte, auf ihre "Essenz" reduzierte Schrittfolge, sondern sein Tanz zog sich über eine halbe Stunde hin. Die Vorübergehenden fielen ab und zu mit ein paar Tanzschritten ein, schenkten dem aber ansonsten keinerlei Beachtung. Gegen 1.30 Uhr wurde beschlossen, sich schlafen zu legen, um für den Auftritt am nächsten Tag gerüstet zu sein.

Der Samstag begann mit sehr lauter Kirchenmusik, die das ganze Haus erfüllte. Den Vormittag über passierte gar nichts, erst gegen Mittag fuhren wir in die Kirche, wo ein Begräbnisgottesdienst (burial service) für die Tote stattfinden sollte. Wieder war der ganze Ort voller Menschen, die alle in die Kirche strömten. Auf der Treppe erhielt jeder eine Broschüre, in der der Ablauf des Gottesdienstes sowie die Biographie der Toten verzeichnet waren. Außerdem wurde jedem Gast ein Bild der Verstorbenen an die Brust geheftet. Während des Gottesdienstes, der sich über mehrere Stunden hinzog und zum Teil auf Englisch, zum Teil auf Twi gehalten wurde, gab es einen kurzen Auftritt der fünf flötespielenden Frauen aus dem Ghana Dance Ensemble. Leider konnte ich von meinem Platz aus nichts sehen - auf meine Nachfrage sagten sie mir, sie hätten ausschließlich Flöte gespielt und nicht dabei getanzt. Als die Zeremonie beendet war, gab es vor der Kirche einen großen Menschaufmarsch. Sie alle waren um ein weinrot-goldenes Auto versammelt, das etwa zwölf Schritt lang war und einem berühmten ghanaischen Boxer (Weltmeister im Fliegengewicht?) gehörte, der natürlich auch mitsamt livriertem Chauffeur anwesend war. (vgl. **Abb. 7**) Ein Teil der Anwesenden

zog zum Friedhof, die anderen führen zu einer Rasenfläche, die beinahe die Größe eines Fußballfeldes hatte. Rund um die Freifläche waren Zeltüberdachungen gespannt, unter denen die Gäste Platz nahmen. Das Ghana Dance Ensemble war nicht die einzige anwesende Tanzgruppe, außer ihnen gab es noch etwa drei weitere Amateurgruppen, die gleichberechtigt am Musikprogramm beteiligt waren und an den Seiten des Karrées verteilt saßen. Am oberen Ende waren mehrere Mikrophone installiert und eine Highlife-Band hatte dort ebenfalls ihren Platz. Den ganzen Nachmittag über wurde getrommelt, getanzt (hier beteiligten sich einzelne Mitglieder des Ensembles, aber ohne sich dabei von den anderen Tanzenden zu unterscheiden), Highlife gespielt und in Abständen gab ein Sprecher über das Mikrophon Spenden an den Sohn der Verstorbenen bekannt (die höchste Summe betrug drei Millionen Cedis, das sind fast 5000 DM!). Für die Verpflegung sorgten mehrere Damen, die über ihrer Trauerkleidung eine Schärpe mit der Aufschrift "Usher" trugen. Etwa eine Stunde nachdem das "Fest" begonnen hatte, kam eine lange Prozession von chiefs mit ihren Linguisten und Schirmträgern, die zunächst an allen Anwesenden vorbeizog und schließlich an reservierten Plätzen haltmachte. Die Trommler des Ghana Dance Ensemble zogen mit zwei Tänzern hinter dem chief her, in dessen Haus wir untergebracht waren. (vgl. **Abb. 8 und 9**) Gegen 16.00 Uhr setzte sich alles wieder in Richtung des Hauses in Bewegung. Hier gab es einen großen Garten, wo wieder Schattenzelte und Tische aufgebaut waren und bis spät in die Nacht hinein gefeiert wurde. Hier fiel noch einmal die teure und protzige Ausstattung des Festes ins Auge. So wurden z. B. schwarze T-Shirts an die eingeladenen Musikgruppen verteilt, auf die vorne das Portrait der Verstorbenen gedruckt war. Das Essen wurde in Styropor-Boxen eingepackt, die ebenfalls ihr Portrait trugen. Auch Plastiktüten mit dem Aufdruck wurden verteilt. Alles wurde mit mehreren Videokameras aufgezeichnet.

Am Sonntag gingen die Frauen vormittags in die Kirche, wo es noch einen zweiten Gottesdienst (memorial & thanks-giving service) gab und wo sie erneut Flöte spielen sollten. Wieder verging der Vormittag sehr gemächlich und erst nach und nach füllte sich der Garten und es wurde wieder begonnen zu trommeln und zu tanzen. Nun gab es auch einen "echten" Auftritt des Ensembles, der aber nur sehr kurz war. Als die Trommler anfangen zu spielen, formierten sich zwei Paare (zwei Männer, zwei Frauen), die synchron, nach einer vorgeschriebenen Ordnung, zu tanzen begannen. Ähnlich hatte ich diesen Tanz schon einmal während einer Probe gesehen. Die vier Tanzenden waren nicht einmal eine Minute allein auf der Tanzfläche, da kamen viele andere hinzu und begannen, direkt vor den Trommlern zu tanzen, so daß von den Mitgliedern des Dance Ensembles nichts mehr zu sehen war. (vgl. **Abb. 10 und 11**) Die Leistung des Ensembles (die der Trommler **und** der Tänzer) wurde in keiner Weise besonders hervorgehoben. Am Abend führen wir alle in einem Tro-Tro zurück nach Accra.

Für mich ergeben sich aus diesem Erlebnis mehrere Fragen, die ich hier anführen und kurz diskutieren möchte. Die erste bezieht sich auf die Vorstellung vom "Dorf". Wie ich im Abschnitt 2. 4. (zur Authentizität) angedeutet habe, gibt es eine bestimmte Idee vom Dorf, mit der vor allem Touristen, aber auch Leute wie ich konfrontiert werden. Dabei handelt es sich um ein recht idyllisches Bild: das Dorf gilt als Hort der Tradition, für manche ist es die Verkörperung ghanaischer bzw. afrikanischer Kultur. Ich wurde des öfteren eingeladen, das wahre Afrika kennenzulernen: "You have to come and see my village!". Das Dorf stellt in dieser Vorstellung ein ideales Universum dar, unverdorben und zur Rückbesinnung einladend. Es ist die Inspirationsquelle schlechthin. Auch das Gespräch mit Duodu, in dem er mich auf die Reise vorbereitete, ließ eine derartige Interpretation zu. Die Realität war aber eine andere. Wie aus meiner Beschreibung hervorgeht, ist die strenge Trennung

zwischen Stadt und Land so nicht möglich. Tradition und Moderne bilden keine Gegenpole, sondern verschmelzen zu etwas neuem. Aber ein Bewußtsein dieses synkretistischen Charakters ghanaischer Kultur traf ich bei den Leuten in Legon nicht an. Gerade in der Kritik an Nii-Yartey und dessen Choreographien wird dies deutlich: der größte Vorwurf an ihn lautet, er würde westliche Elemente einbeziehen und damit den Charakter der ghanaischen Tänze (man könnte ergänzen, der Kultur und der Tradition) zerstören. Die Aufgabe des Ghana Dance Ensemble soll es sein: "**...to be representing this country, outside Ghana (and inside) for our traditional ethnic dances that we have in this country.** That is why Dance Ensemble there in Legon, if we are talking about traditional dances - they can do it. And...Nii-Yartey now is just using a choreography (using) modern dance and traditional dance and combining them for people to dance...but he has forgot his tradition. He is now using modern dance, somebody's tradition attaching it to his own." (Francis; Interview vom 21. März 1995; IV/29; Hervorhebung K. S.)

Der nächste Komplex gilt dem Verhältnis zu den Amateurgruppen. Fragte ich in Legon nach, worin sich das Ghana Dance Ensemble von anderen Gruppen unterscheidet, antwortete man mir von Seiten der Mitglieder, es gäbe einen Qualitätsunterschied, da diese Gruppen nicht genügend Zeit für Proben aufbringen könnten, ihnen fehle die Ausdauer und die Leichtigkeit der Tänzer und die Präzision der Trommler (mit anderen Worten: die Professionalität) des Ensembles. Als ich Duodu danach fragte, worin er die Besonderheit des Ghana Dance Ensemble als National Dance Company versteht, antwortete er: "They [the amateur groups; K. S.] are not different. (...) We have many dance ensembles that perform dances from different areas. They all copy the tradition from the Ghana Dance Ensemble. (...) **So we are all doing about the same thing.** But we aim at excellence." (Duodu; Interview; III/25 f.; Hervorhebung K. S.) Diese Aussagen fand ich in Abiriw bestätigt; tatsächlich war ja das Dance Ensemble eine von vielen eingeladenen Gruppen. (Was die Qualität der Darstellung anbetrifft, so kann ich mir kein Urteil erlauben.)

Als letztes möchte ich die Aufmerksamkeit auf die Frage nach der Rezeption durch das Publikum, insbesondere mit Bezug auf die choreographierten Versionen der traditionellen Tänze lenken. Wie ich gezeigt habe, wurde diesem Auftritt während der Beerdigung keinerlei Beachtung geschenkt. Fragte ich aber nach, wie denn die Leute im Allgemeinen auf das Experiment mit den Tänzen reagieren würden, sagte man mir, "...everybody has accepted it, because they see that the basic movement...is there. It is only the formation which is done to make the dance more attractive and more presentable so that people will have fuller satisfaction." (Duodu; Interview; III/9) Die **Akzeptanz** mag da sein, ob es aber ein wirkliches **Interesse** an dieser Art von Tanz durch die Bevölkerung gibt, ist fraglich. Die Art und Weise, wie die Leute mit dem choreographierten Auftritt des Ghana Dance Ensemble umgingen, erinnerte mich stark an einen Bericht von C. Lenz über ein Kulturfestival im Norden Ghanas, in dem sie feststellt, daß, "...die stark ästhetisierte und geglättete Version der lokalen Tänze, die das Ensemble aus Accra auf dem *kobine* vorführte, dem allgemeinen Publikum allenfalls einen Höflichkeitsbeifall (entlockte)." (Lenz (1994): S. 306)

4. 2. 2. "It is Culture at its Best!": ein Auftritt während der M-Net-Show

Das zweite Beispiel geht in eine völlig andere Richtung, es führt uns in das Conference Centre in Accra zu der groß aufgezogenen Fernsehshow eines südafrikanischen Privatsenders. Bevor ich den Abend beschreibe, möchte ich ein Gespräch mit Duodu voranstellen, das wir im übrigen während der Beerdigung in Abiriw führten. Ich hatte Duodu gefragt, welche Veränderungen das Ghana Dance

Ensemble seiner Meinung nach seit der Gründung durchlaufen hat. Seine Antwort war, daß das Grundprinzip der Arbeit das gleiche geblieben sei, es hätte hier keinen Richtungswandel, etwa hin zu einer Dominanz des Unterhaltungsaspekts gegeben. Zwar würde die Gruppe verschiedene Engagements wahrnehmen, aber das Angebot, in einer Disco mit "sexy dances" aufzutreten, wäre für sie völlig inakzeptabel.

Von dem Auftritt erfuhr ich nur zufällig - ich war am Nachmittag des 3. März nach Legon gefahren, um an der Probe teilzunehmen, aber dort traf ich niemanden an. Zum Glück begegnete mir doch noch Willie, der mir mitteilte, die Proben fänden heute im Conference Centre statt. Er sagte mir auch, daß ich am Abend kommen könne, mir allerdings ein Ticket kaufen müßte. Als ich am Abend vor den Toren des Centres stand, war es von bewaffneten Militärs (?) abgeriegelt - es war nicht möglich, eine Eintrittskarte zu kaufen, man benötigte eine Einladung. Nach langem Hin und Her wurde mein Brief von der Universität, auf dem das Ghana Dance Ensemble als mein 'Studienobjekt' angegeben war, als Ausweis akzeptiert. Am Eingang des Gebäudes traf ich bereits auf einige Mitglieder des Ensembles, die dort große *Fontomforom*-Trommeln aufgebaut hatten und mit ihrer Musik die ankommenden Gäste begrüßten. Sie sagten mir auch, ich solle zum Hintereingang gehen, dort würde ich Mr. Duodu treffen. Dort war dann auch der andere Teil der Mitwirkenden versammelt. Hinter der Bühne herrschte eine hektische Atmosphäre, verschiedene Gruppen hielten sich dort auf und einige Modells liefen durch den Raum. Bis dahin hatte ich noch nicht erfahren, in welchem Rahmen das Ganze stattfand. Darüber konnte mir auch keines der Mitglieder Auskunft erteilen. Sie hatten auch erst zwei Tage vor der Veranstaltung davon erfahren und sie tippten auf einen Schönheitswettbewerb. Wie sich dann herausstellte, handelte es sich um "(M-Nets) first Africa Showcase, a celebration of music and fashion..." (*The Thrilla of a Showcase*. In: *The Mirror*, Saturday, March 11, 1995, p. 11) Da sich der Beginn der Show um über eine Stunde verzögerte (angeblich wurde noch auf den Präsidenten, J. J. Rawlings gewartet, der dann wohl doch nicht kam), war noch Zeit für ein Interview mit dem Ghana Dance Ensemble. Die Gruppe war in ihren Kostümen in einer Nische versammelt und vor diesem Hintergrund führte ein Moderator von "Rock Down Africa" (einer Musiksendung auf M-Net), der mit Kenté-Fliege und -gürtel ausgestattet war, ein Interview mit Duodu. Er stellte ihn als "director of **the original Ghana Dance Ensemble**" (II/92; Hervorhebung K. S.) vor. In dem Gespräch ging es um die Geschichte des Ensembles (hier erwähnte Duodu den Einfluß Nkrumahs), um die Tourneen und das jetzige Programm (Duodu: "We have traditional dances but we have also creative dances and dance-dramas, as for instance the *Slave Trade*." Moderator: "So you have a little bit of history in your dances as well."; II/93). Zur Auflockerung sollten sie noch eine kleine Tanzeinlage darbieten. Während der Probe hierzu rief Duodu spontan: "Without the dance the continent of Africa would be so dull and boring, so dance, dance!" Die Produzentin war von dieser Einlage begeistert und sie wurde sofort wiederholt. Eine Tänzerin sprach dann noch den vorgegebenen Satz: "We think, Rock Down Africa is great!". Das Interview endete mit der Bemerkung des Moderators: "Who said, we have no culture on Rock Down Africa?!" (II/92 f.) (vgl. **Abb. 12**)

Es war nicht klar, ob es als Außenstehender (dazu gehörten neben mir auch die Tänzer der Gruppe, die nicht auf der Bühne standen, sowie zwei ausländische Studenten, die Tanzunterricht in Legon nahmen und die Leute vom Ghana Dance Ensemble ebenfalls kannten) überhaupt möglich wäre, in den Zuschauerraum zu gelangen, da angeblich sämtlich Plätze durch Einladungsinhaber belegt waren. Wir setzen uns einfach an den Rand, von wo aus der Blick auf die Bühne nicht gerade hervorragend, der auf die Zuschauer dagegen sehr gut war. Im Zuschauerraum war die Crème de la crème Ghanas versammelt: reiche Geschäftsleute, Besitzer von Restaurants und Diskotheken, verschiedene

Botschafterehepaare (mir fiel auf, daß insgesamt sehr viele Weiße im Publikum saßen) usw. - eine sehr schillernde Gesellschaft. Dann begann das Programm, das eine Mischung aus Modenschau und Musikeinlagen (oftmals mit der Mode kombiniert) darstellte. Die Schönheitsköniginnen aus vier afrikanischen Ländern (Ghana, Südafrika, Simbabwe und Nigeria) waren ebenso anwesend, wie die beiden Sängerinnen Afia Mala aus Togo und Yvonne Shaka-Shaka aus Südafrika. Die TänzerInnen des Ghana Dance Ensemble spielten eine Nebenrolle: so z. B. unterstützten sie die südafrikanische Sängerin mit einigen rhythmischen Bewegungen oder knieten am Rand der Bühne, wenn die Models auftraten. (vgl. Abb. 13) Ein einziges Mal wurden sie als eigenständige Gruppe angekündigt. Vier der Frauen traten mit *Nmani*, das ist der Name für ein Stück aus dem Norden, bei dem auf umgekehrten Kalebassen getrommelt und dazu gesungen wird, auf. Noch bevor sie am Ende angekommen waren, kamen erneut Models in ausgefallenen Kleidern auf die Bühne und zogen die Aufmerksamkeit auf sich. Das Grande Finale wurde damit eingeleitet, daß zwei Tänzerinnen langsam auf die Bühne schritten. In den Händen hielten sie große geflochtene Fächer, die auch beim traditionellen *Ahengoro* (Durbar) der Ashanti verwendet werden - Diener tragen sie hinter dem chief und der queenmother her. Dann kam die Ansage der Moderatorin: "Please, wellcome our African queens!" und die Schönheitsköniginnen betraten gemeinsam mit den anderen Modellen die Bühne. Frauen aus dem Ghana Dance Ensemble streuten Blumen auf dem Laufsteg aus und der Rest der Gruppe kniete im Halbkreis zwischen den stehenden Modells und zuckte ein bißchen mit dem Oberkörper. (vgl. Abb. 14) Nicht ein einziges Mal (wenn man von *Nmani* absieht) wurden die Auftritte des Ensembles von Trommeln begleitet, sondern es wurde die ganze Zeit über Popmusik im Vollplayback eingespielt (auch bei den SängerInnen wie Afia Mala). Die gesamte Show zeichnete sich durch einen eigenartigen Exotismus aus, der Begriff "Kultur" wurde beinahe inflationär verwendet. Im Design der Kleider wurden "afrikanische Elemente" hervorgehoben: "It is fashion, inspired by the ancient kingdoms of Mali, Sudan, and of course Gana." (II/96) Auch die Bühnendekoration bestand teilweise aus "mystischen" Bildern von Masken u. ä.

Ich möchte diesen Auftritt der Aussage "We are not transforming the dances!", wie sie von Duodu und Opoku gemacht wurde, entgegenstellen. Was könnte eine größere Transformation eines traditionellen Tanzes darstellen, als seine Einbeziehung in eine Unterhaltungsshow, in der man nur einen verstümmelten Rest seines ursprünglichen Charakters vorgeführt bekommt? Ich bin der Ansicht, den Begriff der Transformation darf man nicht auf die Bewegungen allein beschränken, der Aufführungskontext ist mindestens genauso bedeutsam. An diesem Konflikt zwischen Anspruch ("Wir sind diejenigen, die die Tradition des Ensembles fortführen."; "Wir sind Autoritäten in Sachen Tanz."; "Am Theater verderben sie die Tänze, bei uns werden sie in ihrem ursprünglichen Charakter bewahrt.") und Wirklichkeit zeigt sich ein Problem Legons, daß in offiziellen Stellungnahmen nie zugegeben wurde: die Gruppe kämpft um ihr Überleben. Als ich eine Tänzerin fragte, ob ihr dieser Auftritt denn wirklich gefallen habe, war die lakonische Antwort: "No. But they paid us so we went. We need the money. And also, if we are without performances, maybe the university will sack us - so we take everything we can get." (Mary; Interview; I/413)

4. 2. 3. "If you don't know where you are coming from, you don't know where you are going.": Aufführung von *Slave Trade* anlässlich des "Black History Month"

Dieses Beispiel möchte ich nicht weiter erläutern oder interpretieren - ich denke, daß bereits aus der Beschreibung klar wird, warum ich es ausgewählt habe. Bei *Slave Trade* handelt es sich um ein dance drama (sic!), daß von Duodu anlässlich des PANAFESTS '94 kreiert wurde und seine Premiere in

Kumasi hatte. Ich werde zunächst den Inhalt ausführlich schildern (vgl. **Abb. 15-17**), da ich denke, dies ist erforderlich, um deutlich zu machen, **wie** Geschichte dargestellt wird und auch, um die besonderen künstlerischen Mittel, die in Legon zur Anwendung kommen, zu zeigen. Im Anschluß daran will ich auf den Auftritt vom 23. Februar zu sprechen kommen.

Das Stück beginnt mit einer idyllischen Szenerie: Fischer kehren vom Fang heim, Mädchen spielen und tanzen. In der nächsten Szene wird eine sich anbahnende Liebe angedeutet, es gibt einen kurzen Kampf um die Frau, der aber zugunsten ihres Geliebten entschieden wird. Aus der Beziehung entsteht ein Kind - die Geburt und das darauf folgende fröhliche Fest der Taufe werden dargestellt. In die Taufszene ist die lange Rede eines traditionellen Priesters einbezogen. Auf die Schilderung des friedlichen Dorflebens folgt die Ankunft der Sklavenjäger. Zuerst hinterlassen sie ein paar Gegenstände (Spiegel, Glasperlen, eine Flasche Schnaps) am Strand. Die Dorfbewohner wagen es anfangs nicht, sich dem Strand zu nähern, aber als sie schließlich die Geschenke finden, sind sie begeistert; vor allem freut sich der Trunkenbold des Dorfes, der sich gleich über den Schnaps hermacht und dann bewußtlos liegenbleibt. Die Leute hinterlassen Gold für die Besucher und auch der Betrunkene bleibt da. Als die Weißen zurückkehren und das Gold finden, rufen sie: "Gold! Gold! Gold-Coast!", dann stecken sie es ein und verschwinden mit dem Bewußtlosen. Es folgt der Einzug der chief-Familie (Durbar; hier werden auch die großen Fächer, die ich bei der M-Net-Show beschrieb, verwendet), es wird gesungen und getanzt. Irgendwann betritt der Mann, der von den Weißen mitgenommen wurde, die Bühne - er trägt Schlips, Anzug und Tropenhelm und wird zunächst nicht erkannt, dann aber gemeinsam mit den Sklavenhändlern, die er als seine Freunde vorstellt, freundlich aufgenommen. In der darauffolgenden Marktszene kehren die Sklavenhändler zurück, schießen hinterrücks in die Menge und nehmen erste Gefangene. Eine Frau (die Mutter des Kindes, bei dessen Taufe wir zugegen waren) wird vergewaltigt, als ihr Mann eingreifen will, wird er erschossen. Es folgt die Darstellung des Widerstandes in Form von *Agbekor*. Dennoch gelingt es, das gesamte Dorf gefangenzunehmen. Während die Händler brutal auf die Dorfbewohner einschlagen (mit Peitschen aus Schaumstoff), wird geklagt, gestöhnt, geschrien. Nur der Priester, der mit Amuletten geschützt ist, erhebt sich und ruft: "We shall overcome some day!" Auf ihn wird geschossen, aber erst, als der Kollaborateur, der später von seinen Herren umgebracht und ins Meer geworfen wird, ihm die Schutzamulette entreißt, bricht er zusammen. Das Lied wird weitergetragen, am Schluß singen es alle. Das Stück endet mit der Liedzeile: "We shall come back home some day!" Die gesamte Darstellung ist sehr konkret und eingängig - man könnte sagen, belehrend. Getanzt wird mehr zur Illustration, d. h. ausschließlich dann, wenn der Plot einen Tanz vorgibt, wie z. B. während des Durbars oder beim Kriegstanz. Zumindest erhält man den Eindruck, daß die Gesten und Bewegungen, die im Stück sonst vorkommen, eher naturalistisch, als tänzerisch angelegt sind.

Bereits eine Woche vor dem Auftritt war mit Plakaten für den Abend geworben worden, auf denen Abbildungen von ägyptischen Pyramiden, Sklavenzügen auf dem Weg zur Küste und afrikanischen Skulpturen zu sehen waren. Unter der Überschrift: "The theft of African Civilisation: For the Truth - Come, Hear this Lecture!" wurde ein Vortrag von Prof. Maulana, ("researcher, writer, egyptologist and research fellow at the National Commission on Culture") angekündigt. Im Anschluß daran sollte *Slave Trade* gezeigt werden. Vor Beginn der Veranstaltung traf ich die Tänzer des Ensembles, die bereits ihre Kostüme trugen und machte ein paar Fotos von ihnen. Der Darsteller des Priesters, der ein weißes Gewand anhatte, stellte sich vor mich mit der Bemerkung: "Now me, traditional Africa!" Das Publikum, das sich nach und nach einfand, bestand zum Großteil aus amerikanischen Studenten (African Americans), von denen während meines Aufenthaltes außerordentlich viele in Legon

eingeschrieben waren. Die Dance Hall war mit den Plakaten und Kopien (die Motive waren wieder Plastiken, aber auch Fotos von Afrikanerinnen mit Schmuck u. ä.) ausgestattet. Zu Beginn gab einer der Studenten eine kurze Einführung über den Black History Month und die schwarze (amerikanische und afrikanische) Unabhängigkeitsbewegung. Im Anschluß bat er den chairman des Abends, Mr. Duodu, der *smock* und Mütze trug, auf die Bühne. Dieser leitete den Abend mit den Worten: "As long as you have the pan-african spirit, love for humanity and sense of harmony, you are right here - no matter your colour." (II/76) Dann kam Maulana, der sofort mit seiner glühenden Rede begann, deren wesentlicher Inhalt die Aussagen: "European culture is dead!" und "We [the black people; K. S.] were first and we shall be last." (II/77) waren. Zu den Argumenten, die er vorbrachte, zählte u. a. die Beobachtung, daß die Wirbelstürme, von denen Amerika zur Zeit geplagt wird, dieselbe Route nehmen würden, wie die Sklavenschiffe - ein eindeutiges Zeichen, daß die "weiße Zivilisation" zum Untergang (der für das Jahr 2001 vorhergesehen wurde) verurteilt sei. Des weiteren widmete sich Maulana den besonderen Eigenschaften des Melanin (Pigment der Haut): "If you have Melanin, you can communicate with the unseen." (II/79). Da das Melanin, daß ja bei schwarzer Haut in besonders hoch konzentrierter Form auftritt, gegenüber "light, sound and vibration" besonders empfindlich ist, ist es nicht verwunderlich, daß sich ein schwarzes Baby bereits zur rap-Musik bewegt. Seine Ausführungen wurden von den amerikanischen Studenten mit Zurufen wie "Yeah, man, that's right!" u. ä. begleitet. Die anwesenden Ghanaer waren zurückhaltend und die meisten verließen auch während der Abschlußdiskussion (nach dem Auftritt des Ghana Dance Ensemble) den Saal. Nach diesem Vortrag wurde gebetet und anschließend sagte Duodu: "You are going to see a dance drama. So we are not going to use any dialogue. But as Prof. Maulana just said, we Africans understand and produce vibrations, so I think you will get the message of what we are doing!" (II/81) Dann begann das Stück.

I am aware that we are to preserve, we are to develop, we are to create. Therefore we have areas we are preserving very strongly. That is our basis, but posterity would not be kind to us if we don't add something to what we have inherited. We would not have done our work well if we were not able to tickle the minds of our people. (...) We must be able to see what we need to do to be...ourselves and people of the world at the same time. (Nii-Yartey; Interview vom 15. Februar 1995; III/98)

5. "Solma is like CNN-News.": Das Ghana Dance Ensemble am National Theatre

5. 1. Die Struktur

Da die strukturellen Unterschiede zwischen den beiden Gruppen sehr gravierend sind, ist es unvermeidlich, auch die Verhältnisse am Theater in ähnlicher Form zu beschreiben, wie ich es bereits für die Universität getan habe.

5. 1. 1. Die Arbeitsbedingungen

Ich fragte einen Trommler nach der Reaktion der Leute, wenn er "Musiker" als seinen Beruf angibt. Seine Antwort lautete: "Oh, it's really good. **Even because of this building** - if you say you work at the National Theatre...(T)o some of us who are the public people here - when we perform, people see us on TV and they get to know you. (...) When they see you, they say: He, this guy is working at the National Theatre, he is a drummer. Plenty of people know me..." (Bernard; Interview; Hervorhebung

K. S.) Hier wird deutlich, was für eine große Bedeutung dem Theatergebäude zukommt - bereits die Tatsache, daß man dort arbeitet, verschafft einem Anerkennung und einen gewissen Status. Innen wie außen entspricht die Ausstattung des Gebäudes modernsten Standards. Dem Dance Ensemble steht beinahe eine ganze Etage für seine Zwecke zur Verfügung. Es gibt mehrere Büros (für den künstlerischen Leiter und seine Assistentin); große Umkleieräume etc. Die Probenbedingungen sind ideal. Das Ensemble kann zwei Räume für sich nutzen. Zunächst gibt es einen kleinen, intimen, in dem entweder Liedproben u. ä. stattfinden oder in dem diejenigen, die gerade nicht bei der 'großen Probe' benötigt werden, Akrobatik oder Schrittfolgen üben können. In den eigentlichen Saal gelangt man durch einen Vorraum, in dem die Schuhe ausgezogen werden. Wird ein dance drama einstudiert, dient dieser Raum als Abgang, so daß die gesamte Tanzfläche für das Stück genutzt werden kann. Die Halle selbst ist sehr groß. Rechter Hand vom Eingang befindet sich eine Spiegelwand mit Ballettstange, die durch einen roten Vorhang verdeckt werden kann. Links neben der Tür ist ebenfalls eine Ballettstange angebracht. Der Boden des Raumes ist mit dunklem Parkett (Mahagoni?) ausgelegt. Durch die eigenwillige Konstruktion des ganzen Gebäudes fällt die Decke schräg nach hinten ab. An diesen Seiten des Saales befinden sich einige Podeste (in ca. vier Stufen nach oben verlaufend), die als Sitzbänke fungieren (ähnlich wie in einem Amphitheater), auf denen aber auch die Trommler ihren Standort haben. In diese Podeste sind mehrere Säulen integriert. Kleine Treppen führen nach oben in die letzte Reihe. Der Saal ist künstlich beleuchtet und vollklimatisiert. Zusätzlich zu diesen Räumlichkeiten beherbergt das Theater eine eigene Kostümschneiderei, die die Sachen für die residence groups anfertigt. Wenn ein Auftritt im Theater selbst ansteht, findet die Generalprobe auf der großen Bühne statt: für Licht und Ton sind nicht die Ensemblemitglieder selbst (wie es in Legon der Fall war), sondern spezielle Angestellte verantwortlich.

5. 1. 2. Die Proben

"Yes, yes loose your body! Ladies move! Come closer! Move faster! Dance, dance!!!" (II/137, 147) - so feuerte Nii-Yartey 'seine' Tänzer während einer Probe, die beispielhaft für alle anderen stehen könnte, an. Besonders auffallend war das enorme Tempo, in dem die Proben am Theater abgehalten wurden. Dieses Tempo und Energieniveau korrespondierte mit dem Charakter der Stücke, die einstudiert wurden. Da diese Schnelligkeit auch einer der Kritikpunkte, die von Seiten Legons zu Nii-Yarteys Arbeitsweise geäußert wurden, war, fragte ich ihn nach dem Grund dafür. "The speed, the pace of it is just that we, the modern people...modern life has shaped our way of looking at time. In their time, when those traditional dances were created, not only in Ghana but all over the world - things were slower, life was slower, a lot more relaxed." (Interview (2); III/106) Da das in seinen Augen heute anders ist, verteidigte Nii-Yartey seine Vorgehensweise, auch das Tempo der Tänze zu verändern.

Am Theater hatte ich stets den Eindruck einer angespannten Arbeitsatmosphäre - ständig waren die Tänzer mit irgend etwas beschäftigt, auch dann, wenn Nii-Yartey nicht anwesend war, probten sie eigenständig. Ein Arbeitstag am Theater ist sehr lang: um 7.30 Uhr beginnt das Training, dann gibt es eine ein- bis zweistündige Mittagspause (je nachdem, wie intensiv gerade gearbeitet wird) und danach gehen die Proben bis 17.00 weiter. Wenn eine Aufführung anstand, wurde das Training auch auf das Wochenende ausgedehnt. Einige Mitglieder des Ensembles sahen diese harten Bedingungen sehr positiv, da sie nur so das Profiniveau halten bzw. erreichen könnten. Hervorgehoben wurde von ihnen auch die Vorbildwirkung Nii-Yarteys: "He is very hard working and he is punctual at work and he wants discipline. He doesn't want you to relax and forget about yourself. (...) He is always here

before us to keep the discipline going." (Bernard; Interview; IV/21) Andere aber äußerten mir gegenüber auch eine leise Kritik, da es für sie kaum Möglichkeit zur Entspannung gebe. Durch die anstrengenden Proben verbleibe manchmal nicht mehr genügend Kraft für die eigentliche Vorstellung.

Auch am National Theatre fanden regelmäßig Versammlungen statt. Bei zwei dieser Besprechungen war ich anwesend: einmal war ein Versicherungsvertreter von Nii-Yartey eingeladen worden, um mit den Mitgliedern des Ensembles über Lebens- und Unfallversicherungen zu sprechen. Ein anderes Mal konnte ich nach einem Probendurchlauf dabei sein. Hier versuchte Nii-Yartey seinen Leuten das Konzept, das ihm vorschwebte, eindringlich klar zu machen: "You took it as fun, but it's not! I want to see what's inside you - your very feelings, that is really important. We as artists, we represent life!" (I/153 f.) Damit regte er eine Diskussion an, an der sich alle beteiligten, man sprach darüber, wie es am besten gelingt, in eine Rolle zu schlüpfen u. ä. Ich hatte das Gefühl, daß es ihm auf diese Weise wirklich gelang, die Gruppe zu motivieren. Diese Versammlungen waren aber nicht die einzige Gelegenheit, bei der Nii-Yartey in das Probengeschehen eingriff; auch während des Ablaufs unterbrach er sehr häufig, demonstrierte etwas oder ließ die Tänzer bestimmte Szenen mehrfach wiederholen.

Ich denke, es wird deutlich, daß der Unterschied zwischen der Arbeit in Legon und am Theater gravierend ist - die Auswirkungen auf die Qualität der Gruppen sind meiner Ansicht nach unvermeidlich. Vieles ist hier auf den Führungsstil des jeweiligen künstlerischen Leiters zurückzuführen: während Nii-Yartey impulsiv und ausgesprochen autoritär ist, hält sich Duodu eher zurück und besitzt dadurch in meinen Augen weit weniger Durchsetzungskraft.

5. 1. 3. Die offizielle Ebene

Nii-Yartey, dem künstlerischen Leiter, stehen mehrere Personen, die für die verschiedensten Gebiete verantwortlich sind, zur Seite. So z. B. hat das Ensemble einen Public Relations Manager: Mr. Moffatt. Er leitet die Werbekampagnen des Ensembles und die gesamte Öffentlichkeitsarbeit (wozu u. a. der Kontakt ins Ausland und die Organisation von Auftritten gehören) läuft in seinen Händen zusammen. Mit einem Zitat möchte ich kurz die Richtung andeuten, in die sich die Selbstdefinition und -darstellung des Ensembles entwickelt. "We are looking for money to do it [the advertisement; K. S.] in a big way. We want to have brochures, we have all the make-up ready. We have some photographs, audio-cassettes, video-cassettes, hand-views and so on. We want to make them more so that we can begin to send them out. The money is not there now. We have some little fundings which we gonna use to do some large posters and brochures. (...) We want to have a very glossy, colourful one that we can send out...to foreign countries, our embassies and so on." (Interview vom 8. März 1995; IV/2) Fand eine Performance im Theatergebäude statt, war es Moffatt, der die Gruppe ankündigte. Eine andere wichtige Person ist Grace Djabatay. Sie ist sozusagen die rechte Hand Nii-Yarteys (Production Manager). Unter anderem entwirft sie den Großteil der Kostüme, übernimmt aber auch manchmal die Probenleitung usw. David Amoo ist der Stage Manager der Gruppe. Es ist wichtig zu erwähnen, daß außerdem noch Leute in der Chefetage des Theaters (als Institution, der die drei residence groups unterstehen und die die Gesamtplanung vornimmt) sitzen. Ich sprach mit Korkor Amarteyfio, sie ist Director for Theatre Operations and Programming. Zur Zusammenarbeit zwischen Theater und Ensemble äußerte sie sich wie folgt: "What they [the Ensemble; K. S] receive from here basically is that they have their studio...(and) their offices here, they do their shows here -

but at the same time they have the benefits of us doing their promotion, that they are part of the National Theatres programming, that we take care of when they have to go outside...of the contracts that they have to play. (...) We also take care of whatever public material that they have to take." (Interview vom 13. März 1995; III/198)

5. 1. 4. Die Gruppenmitglieder

Am Theater ist die Zahl der aktiven Mitglieder wesentlich höher als in Legon: insgesamt sind ca. 50 Leute als TänzerInnen oder Trommler beim Ghana Dance Ensemble angestellt. Die meisten von ihnen sind noch jung (unter 30). Ähnlich wie in Legon kann man drei Gruppen ausmachen: erstens die relativ kleine Gruppe von Älteren, die eine langjährige Erfahrung (etwa seit 1986/87) an der Universität hinter sich hatten, bevor sie sich für den Wechsel entschieden.

Bei der zweiten, größten Gruppe handelt es sich um die jüngeren Tänzer. Einige von ihnen kamen 1992 eher zufällig zum Ensemble: für ein Stück *The Legend of Okoryoo* wurden viele Teilnehmer gebraucht. "They knew nothing about dance and they were picked from the streets!" - so schildert eine Tänzerin aus Legon die Aufnahme der "Neuen" (Mary; Interview; I/409). Einer der Tänzer, die damals zum Ensemble kamen, bestätigte mir, daß in dieser Zeit viele Leute für eine Produktion gesucht wurden - er selber war mit einigen anderen aus seiner Amateurgruppe ("Brotherhood") ausgewählt worden. Von ihm erfuhr ich, daß sie, die Neuen, von Anfang an direkt der National Commission on Culture, nicht der Universität unterstanden. Insofern sei für sie beim Bau des Theaters klar gewesen, daß sie dort hingehen würden.

Drittens gibt es diejenigen, die mit der Spaltung überhaupt nichts zu tun haben, sondern erst danach aufgenommen wurden. Hierüber weiß ich nur soviel, daß für diese Neuen kein Extra-Trainingsprogramm o. ä. entwickelt wurde, sondern sie sich alles von den anderen anschauen müssen. Hierin unterscheidet sich das Theater nicht von der Uni.

Ich hatte den Eindruck, daß das Verhältnis der Ensemblemitglieder zueinander teilweise durch Spannungen und Mißtrauen gekennzeichnet war. So gab es eine Episode, in der ich einen Trommler vor dem Theatergebäude traf, als die Probe bereits begonnen hatte. Ich fragte ihn, warum er denn nicht auf mich zukäme und er antwortete: "No - I don't want them to see me - maybe somebody is standing at the window over there." (I/447) Er fürchtete, jemand könnte Nii-Yartey darauf aufmerksam machen, daß er nicht da sei. Auch von anderen bekam ich diese Anspannung, die sich teilweise zur Angst auswuchs, zu spüren. Ich führe das auf die Art und Weise, in der Nii-Yartey mit seinen Tänzern / Musikern umzugehen pflegt, zurück. Eine Frau, die Kontakte zu Gruppenmitgliedern in Legon und am Theater hatte, bestätigte diese Atmosphäre als sie über die Leute am Theater sagte: "He [Nii-Yartey; K. S.] slaves them!" Die Widerspruchslosigkeit führte sie auf das geringe Bildungsniveau der Mitglieder zurück - sie hätten Angst, den Job zu verlieren, weil sich ihnen keine andere Perspektive eröffnet. Im Gegensatz dazu wären die Legoner viel selbstbewußter: "They know how to talk there!" (Fortune; I/223, 224). Zwar fand ich die Aussage über den Bildungsstand so nicht bestätigt, aber der Unterschied im Verhalten ist meines Erachtens zwischen den beiden Gruppen evident.

5. 2. Auftritte und Programmatik

Diesem Abschnitt will ich die These voranstellen, daß das Ghana Dance Ensemble am Theater mehr und mehr dazu übergeht, sich dem "Weltkulturmarkt" zu öffnen (oder anzupassen). Diese Tendenz findet ihren Ausdruck sowohl im ästhetischen Bereich, als auch in den Versuchen, das Ensemble zu kommerzialisieren: "(We have) to make money like Hollywood is making money!" (Nii-Yartey; Interview (1); III/58). Die Frage drängt sich auf, ob diese "Öffnung" nicht einen neuen Weg darstellen kann, um die heutige ghanaische Realität zu erfassen. Ich möchte behaupten, daß die Richtung, die vom National Theatre gewiesen wird, eine neue Phase in der ghanaischen Kulturpolitik eingeleitet hat und für die Zukunft bestimmend sein wird.

5. 2. 1. *King's Dilemma*: ein klassisches dance drama

Bevor ich auf die tatsächlichen Neuerungen, die sich erst während der Zeit am Theater vollzogen haben, eingehe, möchte ich ein dance drama vorstellen, daß bereits vor der Gruppenspaltung in Legon entstand. *King's Dilemma* greift eine Erzählung aus dem Norden Ghanas auf. Die Stadt Nyidongo wird von einem wilden Tier terrorisiert. Vergeblich versucht die Leibgarde des Königs, es zu töten - sie haben zu viel Angst. Einem Fremden gelingt es schließlich, die Stadt von dieser Plage zu befreien. Der Anführer der Königsgarde möchte diesen Sieg gerne für sich beanspruchen, aber bei einem Wettbewerb stellt sich heraus, daß es tatsächlich der Unbekannte war, der das Ungeheuer tötete. Der Wächter sinnt auf Rache und in einem günstigen Augenblick stiehlt er die Königskrone und schiebt sie dem Fremden unter. Der Diebstahl wird entdeckt und der angeblich Schuldige soll aus der Stadt ausgestoßen werden. Aber die Frauen des Ortes stellen sich dem König entgegen - sie kennen die Wahrheit. Schließlich kommt es soweit, daß die Frauen den König entmachten und statt seiner den fremden Jäger auf den Thron setzen.

Die Choreographie ist so angelegt, daß jeder Zuschauer dem Geschehen folgen kann. Die einzelnen Szenen werden durch präzise gesetzte Musik begleitet: Handlung, Tanz und Rhythmus ergänzen einander hervorragend. Insbesondere sei hier das Xylophon erwähnt, durch dessen Einsatz auch die Tatsache, daß wir uns während des Stückes im Norden Ghanas (wo dieses Instrument herkommt) befinden, verdeutlicht wird. In *King's Dilemma* sehe ich die Idee des dance drama vollkommen verwirklicht: Elemente traditioneller Tänze wurden herausgegriffen, freie Schritte kamen hinzu und beides wurde miteinander um eine Geschichte herum verknüpft. Die Tänze dienen nicht der Untermalung der Handlung, sondern **der Tanz an sich** steht im Mittelpunkt. (vgl. **Abb. 18 und 19**) "The thing itself, it has to be beautiful like a dance!", so äußerte sich Nii-Yartey während einer Probe (I/187). Aber man findet in diesem Stück auch Szenen, in denen traditionelle Tänze in ihrer ursprünglichen Form gezeigt werden - so z. B. wenn die Leibgarde des Königs ihren (angeblichen) Sieg über das Untier feiert. Bei den Proben zu *King's Dilemma* wurden einige Veränderungen vorgenommen. Als ich zum ersten Mal dabei war, gab es eine Moscheeszene, die sehr figürlich gestaltet war: Männer traten nach und nach hervor, man sah, wie sie sich die Füße wuschen, einer von ihnen spielte einen Greis, der sich kaum auf den Beinen halten konnte. Später wurde diese Szene völlig umgewandelt: auf den Ruf des Muezzins hin kamen die Männer, mit langen Stäben in den Händen und sich um ihre eigene Achse drehend, langsam auf die Bühne. Diese Version wirkte abstrakter und stark ästhetisiert. Ein Trommler der Gruppe kommentierte: "We are now modernizing it!" (Bernard; I/199). Von Seiten der Ensemblemitglieder wurde diese 'Modernisierung' damit begründet, daß schließlich auch die Leute aus Legon die alten Choreographien kennen würden und man vermeiden müsse, daß beide Gruppen das Gleiche machen. Auch in Gesprächen in Legon ging

es um dieses Thema, wenn auch die Richtung eine völlig andere war: ein Stück wie *King's Dilemma* wurde als eine Art Gemeinschaftsproduktion angesehen, auf die nicht Nii-Yartey den Alleinanspruch habe, sondern sie, die Tänzer, die daran von Anfang an mitgewirkt haben, ebenso: "Nii asked us to create something for ourselves and then he would watch it and pick this movement, that movement. So it is not only himself who is doing it!" (Kwesi; Interview; I/378)

Ich habe das Stück zweimal, am 5. und 6. März 1995, im Theater gesehen, wo es zusammen mit *Solma* anlässlich der Unabhängigkeitsfeierlichkeiten gezeigt wurde. Bei den Aufführungen kamen die Kostüme als weiteres Element hinzu, durch das die Atmosphäre des Stücks verstärkt und sein Inhalt verdeutlicht wurden. Der Darsteller des Ungeheuers war in einen langen, zottigen Pelz gehüllt - als er zum ersten Mal in Erscheinung trat, schrien einige Leute im Publikum (auch Kinder waren anwesend) erschrocken auf. Zusätzlich wurden seine Auftritte von lauten Brüllgeräuschen und Gebell begleitet, die über Lautsprecher eingespielt wurden. Der König trug ein prunkvolles Gewand - als ihm dieses bei seiner Entmachtung Stück für Stück von den Frauen ausgezogen wurde, gingen die Zuschauer begeistert mit und es gab Zwischenrufe wie: "Now the shoes!". Ich hatte den Eindruck, daß es dem Publikum sehr gut gefallen hat - es gab Zwischenapplaus und Gelächter und alle, mit denen ich sprach, waren sehr angetan. Im Zeitungskommentar zu dieser Aufführung hieß es: "The production is suggestive of leadership, the power of women and a sense of justice, these are the impressions one gets from the aesthetic dance movements, colourful costumes, sounds and lightning effects." (*Dances to the Delight of a King*. In: *The Mirror*, Saturday, March 11, 1995; p. 11)

Am Abend des 5. März war auch Kwesi, ein Trommler aus Legon, gemeinsam mit einer ehemaligen Tänzerin und deren Mann anwesend. Ihnen gefiel die Aufführung gut, wenn sie auch mir gegenüber sagten, daß die Bewegungen zu oberflächlich und zu schnell gewesen seien. Besonders die Kostüme wurden von ihnen hervorgehoben - im Gegensatz zur Ausstattung, die in Legon zur Verfügung steht und doch eher bescheiden zu nennen ist, wirkten diese ausgesprochen prachtvoll. In der Pause begegneten die beiden sowohl Nii-Yartey als auch Moffatt - die Begrüßung untereinander war sehr herzlich.

5. 2. 2. "We are doing community work.": Auftritte auf öffentlichen Plätzen

Als nächstes möchte ich auf ein sehr interessantes Projekt eingehen, daß gleich zu Beginn meiner Forschung stattfand: an drei, relativ kurz aufeinander folgenden Tagen trat das Ensemble an verschiedenen, für gewöhnlich außerordentlich belebten, Orten (der Makola-Tro-Tro-Station, dem Makola-Markt (hierbei handelt es sich um den größten Markt in Accra) und der LKW- und Busstation am Opera Square) auf. Diese Auftritte wurden vorher nicht angekündigt.

Dienstag, 7. Februar: Tro-Tro-Station

Gegen 14.30 Uhr machte sich das Ensemble auf den Weg. Die Trommler trugen gelb-grün-rote Kostüme und Mützen. Sie fuhren mit den Instrumenten in einem Bus voraus. Die anderen, auch diejenigen, die nicht auftreten würden, gingen zu Fuß zum vereinbarten Ort. Das Kostüm der Männer bestand aus lilafarbenen Pluderhosen. Ihr Oberkörper war nackt und mit breiten Lederbändern, die mit Kaurimuscheln besetzt waren, umgürtet. Die Frauen hatten einfache, in Gelb, Orange und Türkis gehaltene Röcke und Blusen an. Auf der Station herrschte ein reger Betrieb: hupende Autos, mit

Passagieren vollbesetzte Tro-Tros, die sich ihren Weg durch die Menge bahnten, Geschrei von Fahrern, Mates und Verkäufern, die ihre Waren (Wasser, Eiskrem, Gebäck u. ä.) anpriesen. Als das Ensemble vollständig war, begannen die Musiker unverzüglich zu trommeln und sofort hatte sich eine große, neugierige Menschenmasse um den Platz versammelt. Mehrere Leute vom Dance Ensemble mischten sich in "Zivil", also ohne Kostüme, unter das Volk. Dann trat einer von ihnen hervor und hielt eine kurze Ansprache auf Twi, in der er die Gruppe ("the Ghana Dance Ensemble of the National Theatre over there" - das Theater befindet sich ganz in der Nähe der Station) vorstellte. Währenddessen traten die "Zivilisten" in Erscheinung: sie sprachen einige Tänzer an und fragten nach ihrer Arbeit, nach dem Tanz, den sie aufführen würden usw., so daß auch alle Umstehenden die Antworten verstehen konnten. Dann begann der eigentliche Auftritt. Bei dem vorgestellten Tanz handelte es sich um *Nagla*, einen Tanz aus dem Norden Ghanas, "a jolly, nice, beautiful love-relationship with a happy, fantastic kind of atmosphere". (Nii-Yartey; Interview (1); III/49) Männer und Frauen sitzen sich in zwei Reihen gegenüber - dann tritt ein Mann hervor und es beginnt das Spiel, für welche Partnerin er sich entscheiden wird. Hat er gewählt, beginnen die beiden zu tanzen. Dieser Tanz bietet viele Möglichkeiten zur Improvisation - Komik und Akrobatik können einbezogen werden und verleihen dem Ganzen Witz und Spannung. (vgl. Abb. 20 und 21) Den Umstehenden schien es zu gefallen, viele lachten oder waren einfach fasziniert. Kaum einer verließ während der etwa fünfzehnminütigen Performance den Platz. Gegen Ende wurden Leute aus dem Publikum in den Kreis gezogen, um mitzutanzten. Darunter waren vor allem die Gruppenmitglieder, die bereits zu Beginn die Rolle der Fragenden gespielt hatten. Sie verstellten sich, taten so, als ob sie keinerlei Ahnung hätten, und ihre Versuche, die Tanzschritte nachzuahmen, sorgten für viel Gelächter unter den anderen Zuschauern. Am Schluß ging man einfach auseinander, ohne eine Diskussion o. ä.

Mittwoch, 8. Februar: Makola-Markt

Wieder war der Auftritt für den Nachmittag (15.00 Uhr) vorgesehen. Auch auf dem Markt war eine kleine Ecke für das Ensemble reserviert worden. Allerdings verlief es an diesem Tag nicht so spontan, wie auf der Tro-Tro-Station: zuerst mußten der Platz gefegt und weitere Vorbereitungen getroffen werden. Die Tänzer standen in der Zwischenzeit in ihren Kostümen herum, so daß die Leute schon begannen, sich zu wundern. Als dann alle bereit waren, verlief das Ganze ähnlich wie am Vortag, d. h., ein Sprecher kündigte den Auftritt an etc. Nur der Tanz, den man ausgewählt hatte, war ein anderer - diesmal handelte es sich um *Agbekor/Atsiagbekor* aus der Volta-Region. (vgl. Abb. 22 und 23) Nii-Yartey begründete die Auswahl dieses Tanzes mit der Notwendigkeit, an den Krieg und dessen grausame Natur zu erinnern. "War is not good but we need to be reminded. (...) People who haven't seen the (brutalities) of war, they go into it. But once they know...they will be more careful to create problems." (Interview (1); III/49) Ich zweifelte daran, ob diese Bildungsfunktion ('education!') tatsächlich mit derartigen Auftritten erfüllt werden kann - mein Eindruck war auch bei diesem Mal, daß die Leute einfach nur fasziniert und überrascht waren. Aber es gab auch Protestreaktionen - das Gedränge war wesentlich größer als am Vortag, das Marktleben brodelte um die kleine Tanzfläche herum. Eine ältere Frau empörte sich lautstark über die "Verstopfung", die durch die Gruppe angerichtet wurde; an dem, was vor ihren Augen dargeboten wurde, hatte sie keinerlei Interesse.

Der Auftritt auf dem Opera Square fand am Freitag, dem 10. Februar statt. Der Ablauf gestaltete sich ähnlich wie an den Vortagen; als Tanz wurde wieder *Nagla* ausgewählt.

Zur Einordnung dieser Auftritte in das Programmkonzept des Ensembles will ich Nii-Yartey ausführlich zu Wort kommen lassen. Ich hatte ihn im Interview gefragt, wie er auf die Idee für diese Art von Auftritten gekommen sei. Seine Antwort lautete: "It is a responsibility. Because we as a National Dance Company we have to help continuously create the awareness that we have these things which are beautiful. It is also a way of diverting people's attention from worries, in other words it is also a form of entertainment. It is a way of telling the people: Hey - we exist. In this country there is a National Dance Company. There is also the idea of saying: Hey - this is a job, it's a profession - there is a profession also called dance. There is also a unifying factor in it: Hey - you see the dance that we did is not performed in Accra, it is not Accra people who perform it. If you haven't travelled to the North what we are saying is that this dance that you find beautiful belongs to some beautiful people up there in the North." (Nii-Yartey; Interview (1); III/48) In diesem Zitat laufen verschiedene Stränge zusammen. Zum einen dienten die Veranstaltungen sozusagen der Eigenwerbung - man könnte sie auch als einen Versuch ansehen, die Leute in das Theater zu holen - bisher ist es eher eine kleine Bevölkerungsschicht, die die kulturellen Angebote am Theater wahrnimmt. Andererseits spricht daraus auch eine klare Verpflichtung gegenüber der Ensembletradition: nach wie vor ist eine Aufgabe der Gruppe, die Menschen aus den verschiedensten Ethnien einander näherzubringen. Dies wird auch in den Grundsätzen des Ensembles, die im Programmheft zu *Legend of Okoryoo* abgedruckt sind, deutlich. Darin heißt es: "We seek to provide facilities for Ghanaians and the world at large to share in the artistic heritage of this country in the area of dance and music."

Punkt drei dieser Zielsetzungen lautet: "We seek to provide opportunities for the **creative development of the national heritage of artistic forms** through research and **creative experiments** in the form of theatrical presentation and documentation and thus **contribute to the development of a new national dance theatre in Ghana.**" (*Legend*: S. 4; Hervorhebung K. S.) Hierin sehe ich einen ganz wesentlichen Hinweis auf die Neuorientierung der Gruppe. Im folgenden werde ich eines dieser "creative experiments" vorstellen.

5. 2. 3. Solma als Beispiel für ein neues Tanztheater? - oder: "They want: what is Africa today - not Africa of yesterday."

Das dance drama *Solma* entstand aufgrund der Zusammenarbeit zwischen Nii-Yartey und dem französischen Choreographen Jean-Francois Durore. Das Projekt wurde im Rahmen der "Ghana-France-Co-Operation" von den beiden Regierungen (auf der französischen Seite insbesondere vom Botschafter) finanziell unterstützt. Bereits 1993 war Nii-Yartey nach Frankreich gefahren, um sich ein Bild von der Arbeit der dortigen Choreographen zu machen. Ein Jahr später kam Durore (mit verschiedenen Mitarbeitern, wie z. B. Sabine Alziary, die gemeinsam mit Grace Djabatey die Kostüme entwarf) nach Ghana.

Das Stück basiert auf einer Forschungsarbeit: noch vor der Spaltung war das Ensemble nach Bolgatanga (Upper East Region) gereist, wo es dem traditionellen Tanz, auf dem das dance drama beruht, zum ersten Mal begegnete. Daraufhin wurde der "chief-dancer" der Gruppe, bei der sie den Tanz gesehen hatten, nach Accra eingeladen und es wurde ein Workshop veranstaltet, in dem die Mitglieder des Ghana Dance Ensemble die Bewegungen, den Rhythmus etc. des Tanzes erlernten. Als ich mit Moffatt darüber sprach, machte er eine interessante Bemerkung: "What the Dance Ensemble sets out to do is to go out into the hinterland wherever there is a Ghanaian dance. (...) We

pick out the highlights of the dance, the most beautiful movements and then choreograph it for the stage. But the important thing is that the basic, natural elements of the dance are intact. It is not changed... We bring out the artistic essence of the dance." (Interview vom 8. März 1995; IV/1) Hier begegnen wir einem der Grundsätze aus der Anfangszeit des Ensembles: die Betonung wird auf die Forschungsarbeit, auf das kreative Potential, das in den ghanaischen Tänzen steckt, gelegt. Zumindest in offiziellen Stellungnahmen wird also die Verbindung zur Ensembletradition beibehalten. Allerdings erfuhr der Tanz im Verlauf der Probenarbeit eine radikale Wandlung: so wurden z. B. *Kpanlogo* oder *Atsiagbekor* - beides Tänze, die aus anderen Regionen stammen, hinzugefügt, was einen ehemaligen Trommler der Gruppe, der aufgrund einer Auseinandersetzung mit Nii-Yartey gekündigt hatte und nun eher dem Ensemble in Legon zugeneigt war, zu folgender Aussage veranlaßte: "*Sorma* is a dance we learnt from monkeys. (...) If he [Nii-Yartey; K. S.] really knew about this, I don't think he would have used the *Sorma*. It is not something which he is supposed to create like that, to make it a dance drama. (...) He should have used the (proper) movement... the rhythm doesn't go fast. But you know what he did? He add Kpanlogo (and) Ewe drum. (...) So he is using sorrow, joy, everything together - just for people to see that the dancers have energy. (...) He didn't understand it right." (Francis; Interview; IV/29 f.) Hier begegnen wir einen der schärfsten Kritikpunkte an der Arbeit Nii-Yarteys wieder, wie wir ihn schon aus der Argumentation der Legoner kennen: die scheinbare Unbekümmertheit, mit der Nii-Yartey die verschiedensten Elemente aus traditionellen Tänzen ("sorrow, joy, everything...") herausgreift und zu etwas Neuem zusammenfügt, ist für manche Leute vollkommen unbegreiflich, sie meinen, die Authentizität der Tänze gehe verloren.

Bevor ich weiter auf die Kommentare über *Solma* eingehe, möchte ich versuchen, das Stück zu beschreiben. Anders als beispielsweise bei *King's Dilemma* ist es nicht ganz einfach, eine Handlungslinie zu erkennen, das Stück ist viel abstrakter und der Zuschauer wird nicht auf einen einzigen, vorgegeben Interpretationsweg gewiesen, sondern muß sich seine Assoziationen selber suchen. Nii-Yartey sagte mir, der Name *Solma* würde schlichtweg bedeuten, "to tell a story". Er habe gemeinsam mit seinem Co-Choreographen versucht, eine Geschichte über das moderne Afrika zu erzählen. In dieser Geschichte geht es laut Pressemitteilung um, "the trials and tribulations of urbanisation, the theatre colours and sounds of the vibrant markets, love, lust, jealousies and gang life, political aspirations and solidarity in the face of oppression and ultimately traditional African spirituality and cultural resistance." All diese Themen wurden in Bilder zu kleiden versucht, wenn auch die Botschaft dieser Bilder nicht immer deutlich wird. Ein Trommler charakterisierte das Stück mit folgendem Vergleich: "There was this french man, so french movements had to be incorporated. *Solma* is a bit like CNN-news - you've got a piece of news from Germany, a piece of news from France, etc. The same thing with *Solma*: you've got different, different stories incorporated." (Bernard; Interview; I/297 f.) Ich werde einige Szenen herausgreifen, an denen auch der ästhetische Aspekt des Zusammenspiels von afrikanischen und europäischen Elementen deutlich wird.

Das Stück beginnt mit lauten und karnavalesken Markt- und Straßenszenen, in denen ein Zeitungskommentator ein Zitat aus einem weiteren dance drama Nii-Yarteys (*Bukom*) zu erblicken glaubt. (D. Ayisah: *Another Look at 'Solma'*. In: Press: S. 10) Eine Zuschauerin, die ich nach ihrem Eindruck befragte, fühlte sich bei der Anordnung an ein Broadway-Musical erinnert - das hatte seine Ursache vor allem in den synchronen Bewegungen der TänzerInnen, die in verschiedenen Gruppen auf die Bühne kamen. In diese Szenen sind auch die Auftritte eines Polizisten und eines

Trunkenboldes integriert; ebenso wie die Darstellung von Liebe und Eifersucht. In diesen Trubel platzt plötzlich eine Dreiergruppe hinein - der Mann in der Mitte hat die Augen verbunden, die beiden anderen stellen ihn in die Mitte der Tanzfläche und mimen eine Erschießung. Während der Proben assoziierte ich hier immer Uniformen und mußte an Militärdiktaturen und Erschießungskommandos denken. Bei der Aufführung aber hatte die Männer ein Kostüm an, daß im Vergleich zur dargestellten Gewalt völlig harmlos erschien: auf den Köpfen trugen sie Strohhüte; ansonsten T-Shirts und Turnschuhe. Eines der Hosenbeine war mit einem schwarzen Band umwickelt. Ich erzählte einem Mitglied des Ensembles von meinem Eindruck und war von seiner Antwort verblüfft: "Yes, first they were in uniform but then Nii thought it was too political. Then he changed it into Khaki-Shirts so that they looked like rebels - and now he changed it to this." (Sam, I/264) Trotz des abgemilderten Kostüms wird die politische Anspielung deutlich.

Es schließt sich eine langsame Szene an, die mit Panflötenmusik und Wassergeräuschen unterlegt ist: die Tänzer bewegen sich mit schwankenden, trauernden Bewegungen auf einen Ausgang zu, auf den Schultern der letzten sitzt ein Mann mit einem langen, an ein Ruder erinnernden Stab in der Hand. Auf dem Weg brechen einige Frauen zusammen, die dann auf der Bühne liegen bleiben. Die Verwendung der bolivianischen Musik begründete Nii-Yartey mir gegenüber folgendermaßen: "As an African...if I listen to an Indian music, it can only affect me as an African. (...) So I have to give it an African interpretation because of my own past and my own experience. There have to be elements which are compatible with my sensibility. [K. S.: It reminded me of that resistance movement in South-America...] Musically, if you hadn't heard it before...you will not associate it with South-America. You associate it with the story that's been told. That's how I got it. That's how I understand it. That's why I used it." (Interview (1); III/56) Als authentisch wird also dasjenige verstanden, das sich in die Geschichte, die erzählt wird, einfügen läßt - dabei spielt die Herkunft der ausgewählten Elemente keine Rolle. Schließlich ist auch die ghanaische Realität nicht frei von europäischen oder anderen Einflüssen - es kommt nur drauf an, wie mit ihnen umgegangen wird. In all meinen Gesprächen mit Nii-Yartey hatte ich das Gefühl, daß er davon überzeugt ist, daß eine kreative Mischung all der verschiedenen "Kulturelemente" der richtige Weg sei, ein Weg, den er selber in seinen dance drama zu beschreiten versucht, der ihm aber auch von den ganz normalen Menschen, die heute in Afrika leben, vorgelebt wird: "My people, the chiefs, the priests and priestesses,..., all the traditional people who are there - they are changing: before they used to eat out of a bowl made of earth...now you are going to see, alongside this traditional bowl a plastic bowl. (...) The [traditional] cloth that they wear, is made in China! (...) These are elements of art, elements of culture!" (Interview (2); III/102)

Zurück zum Stück: eine weitere, interessante Szene schließt sich an, bei der man wieder an das Gewirr afrikanischer Märkte erinnert wird. Plötzlich verschafft sich jemand mit folgenden Worten Gehör: "My people! I know what is going on in this country! If I were president, I would make sure that you all live in peace and happiness!" Die Menge begrüßt diese Ansprache mit lautem Gejohle. Darauf folgen noch zwei weitere Leute: eine Frau sagt: "If I were president I would abolish teenage pregnancy in this country!" Der dritte ruft: "If I were president - I wouldn't know what to do!" Beide werden bejubelt bis plötzlich wieder die Schläger mit einem Gefangenen in ihrer Mitte auf die Bühne kommen. Der Gefesselte wird brutal zusammengeschlagen, aber diesmal beginnen die Leute sich zu wehren, indem sie sich zusammenzufinden und mit einem kämpferischen Lied auf den Lippen losmarschieren. Mitten in ihrem Lauf werden sie durch eine Schußsalve, die durch Trommelwirbel symbolisiert wird, niedergemäht. Nach und nach stehen sie auf, um erneut loszulaufen. Das ganze

wiederholt sich dreimal. Dann senkt sich der Schnürboden, an dem die Beleuchtungsanlagen befestigt sind, bis auf zwei Meter herab auf die Tanzfläche. Dieser Regieeinfall wird von Ayisah (*Another Look at 'Solma'*. In: Press: S. 10) als vollkommen unnötig kritisiert: "One big flaw noticable by every member in the auditorium was the lowering of a gridiron with hooks by the pit/bar console operators. This stayed for some time and it was rigged up. It had no bearing on the production and I guess it was a misuse." In dieser Szenerie, inmitten der am Boden liegenden Menschen, bewegt sich ein Sänger mit einem lautenähnlichen Instrument und beginnt mit einem Preisgesang. Später erzählte er mir, er habe das Lied selbst komponiert: "I composed a song for the warriors." Inhaltlich gehe es um die Ankunft der Europäer, deren Betrügereien, den Sklavenhandel usw. Dann erwähnte er die Namen einiger historischer Helden, die sich gegen die Unterdrückung zur Wehr gesetzt hatten und die er eingefügt hatte, um ihrer zu erinnern. "But then I thought it was also necessary to mention some very strong leaders who's works is good and important for Ghana today. So I took Nii-Yartey and Grace Djabatey, because I'm proud of them. And I mentioned Kwame Nkrumah, because he also played an important role for Ghana." (Kyerematen; I/346)

Ich möchte hier das Stück nicht vollständig nacherzählen. Zu erwähnen bleiben die Schlußszene und die Art der Verbeugung. Etwa zehn Frauen (einmal war auch ein Mann dabei) werden am Ende der Vorstellung an Trapezstangen in die Höhe gezogen (etwa fünf Meter hoch). Parallel dazu fällt ein roter Vorhang, der aber gleich wieder gelüftet wird. Dann sieht man auf der Bühne die eben noch Schwebenden in großen Körben sitzen, und gleich darauf folgt die Verbeugung. Diese findet nicht auf gewöhnliche Art und Weise, sondern ebenfalls in Form eines Tanzes statt. Während der Aufführungen vom 5. und 6. März standen alle Beteiligten im Halbrund auf der Bühne. Von ihnen traten jeweils Gruppen von drei oder vier Tänzern hervor, die zum Klatschrhythmus, der von den Trommeln vorgegeben wurde, auf den Boden stampften und außerdem noch eine kleine, synchron gehaltene Tanzeinlage darboten. Ganz am Schluß wurden die Mitglieder des Produktionsteams, d. h. also Amoo, Djabatey, Moffatt u. a., auf die Bühne gerufen und die Tänzer applaudierten ihnen. Als Nii-Yartey an der Reihe war, geriet das Ganze zum echten Spektakel: das Licht flackerte in den verschiedensten Farben auf, es wurde gejohlt und geschrien, die Trommeln wurden lauter geschlagen etc. Er nahm diese Ovation mit bescheidener Geste in Empfang und trat ab. Große Kritik gab es an der Idee, die Tänzerinnen so hoch über dem Boden schweben zu lassen und sie damit einer hohen Verletzungsgefahr auszusetzen. Bei vorangegangenen Proben hatte sich eine Beteiligte ein Bein gebrochen und damit wohl für immer den Tanz als Beruf an den Nagel hängen müssen. Prof. Opoku war empört darüber und sein Kommentar lautete: "Nii-Yartey is doing Varieté!" (II/25) Ich sprach mit einer der Frauen, die nach oben gezogen werden, über das Für und Wieder dieser Idee. Über ihre Gefühle währenddessen sagte sie: "Sometimes, before they raise me up I become very sad and I even start crying. And if I come down again, I thank God!" Als ich noch einmal nachhakte und wissen wollte, wozu diese Idee denn gut sei, antwortete sie: "We have to do something to surprise the people. If we go abroad, we always see people there doing something new. So we have to find our own way." (I/266 f.) Der Drang, ständig etwas Neues zu produzieren und die Lust am Wandel, die von Nii-Yartey ausgehen, sind also auch im Hinblick auf ein Publikum außerhalb Ghanas zu betrachten, wenn auch Ghana als eigentliches Bezugsfeld immer wieder betont wird. Hierfür sprechen auch einige Zeitungskommentare, in denen es heißt: "*Solma* is about the enrichment which comes with acculturation - the conflict between traditional African values and those of western civilization and finally coming to terms with the manifestations of acculturation." (*Solma is Great, it's Magic*. In: Press: S. 13). Die Vermischung von 'französischen' und 'ghanaischen' Elementen auf künstlerischem Gebiet korrespondiert mit der Ansicht Nii-Yarteys, "(that) any artistic form that wants

to survive must be accomodating and share with other cultures since no culture can survive in a vacuum." (Joe Lartey: *Solma*. In: Press: S. 19) Ähnlich hatte er sich auch mir gegenüber geäußert.

"You have seen the chiefs, loaded up with this heavy jewellery - how can he jump? He can't. But you see these people jumping because they've seen Michael Jackson jumping. That is the sort of thing that is influencing the dances now!" (Opoku; Interview; III/89)

"I'm not saying when you see (something) American...you just take it and use it. I think that is crazy. But...we should not close our eyes to the things that we do everyday that were not originally our own. (...) Sometimes things which belong to us are taken from us and then they are brought back in a different way - and we say: 'We don't want this, we don't want that, this is foreign.' Then I say: 'Jesus Christ, this is wrong!' (...) All the dances that Michael Jackson and other people are doing,..., they came from Africa. People have taken it, turned it the other way round." (Nii-Yartey; Interview (2); III/101 f.)

6. Schlußbemerkung

Auf den ersten Blick scheint es, als stünden sich die beiden Gruppen unversöhnlich gegenüber. Ich hoffe aber, in meiner Arbeit gezeigt zu haben, daß es unabhängig von den ideologischen Differenzen durchaus Verbindungen zwischen Legon und dem National Theatre gibt. Vor allem auf der persönlichen Ebene heben sich die Konflikte auf: viele Mitglieder aus den unterschiedlichen Fraktionen sind nach wie vor befreundet, einige sogar miteinander verwandt. Bezeichnend für diese "versteckten" Beziehungen war eine Episode, auf die ich kurz eingehen möchte. Sowohl Opoku, als auch Moffatt gehörten zu den schärfsten Kritikern der "anderen Seite". Aus ihren Aussagen im Interview mußte ich schlußfolgern, daß sie sich total voneinander abgrenzen und die Arbeit der jeweils anderen Gruppe kategorisch ablehnten. Dann wurde ich aber zufällig Zeugin eines Gesprächs am Theater, in dem ein Tänzer, der mir bereits von sich gesagt hatte, daß er nach wie vor in Kontakt zu Professor Opoku stehe, Moffatt ausrichten ließ, Opoku wolle ihn dringend sprechen. (I/349) Es besteht also zumindest ein Verbindung zwischen den beiden. Hierin zeigt sich, wie relativ manche scheinbar so absoluten Aussagen sind. Hinweisen möchte ich auch noch einmal auf die finanziellen Probleme, in denen Legon steckt. Produktionen, wie sie am National Theatre realisiert werden, würden schon durch das knappe Budget an der Universität scheitern. Insofern sollte man in Betracht ziehen, ob nicht die Berufung auf den traditionellen Tanz und die Ablehnung der Experimente am Theater möglicherweise nur deshalb so stark sind, weil man sich nicht eingestehen will, daß es in Legon an Möglichkeiten fehlt, kreative Ideen in die Tat umzusetzen. Nichtsdestotrotz möchte ich nun noch einmal auf die Unterschiede zwischen den Ensembles eingehen.

In Legon wird offiziell nach wie vor an den alten Zielsetzungen des Ghana Dance Ensemble festgehalten: vor allem geht es um die Erforschung und Representation der traditionellen ghanaischen Kultur. Immer wieder wird behauptet, größter Wert würde auf die Forschungsarbeit gelegt werden. Betrachtet man allerdings das Repertoire und vergleicht es mit dem Anfangsprogramm des Ensembles, so fällt einem auf, daß es keine großen Veränderungen gegeben hat; noch immer sind die Choreographien Opokus programmbestimmend. Aus eben diesem Grund äußerte sich Ben Abdallah recht negativ über den Anspruch der Universitätsfraktion, das wahre Ghana Dance Ensemble, bzw. die echte National Dance Company zu sein. Er warf ihnen vor, kaum Forschung zu betreiben. Der

Anspruch würde zwar formuliert werden, aber konkrete Zielsetzungen gebe es nicht: "They don't have a specific programme. Ask them what is the philosophy of the Ghana Dance Ensemble on campus. (...) What do we want? What do we achieve? What are we driving at? How do we want to achieve it? - It is not there!" (Interview; IV/16) Allein das Beharren auf der Bewahrung der traditionellen Tänze ist nicht ausreichend. Zudem widerspricht eine solche Haltung auch den Positionen, die in der Gründerzeit vorherrschend waren. In der Rede zur offiziellen Einweihung des Ensembles heißt es unter anderem:

Truly, if our traditional arts are to survive and be meaningful in present day Ghana,...., they must be kept alive **not just by mere repetition of the same age-old traditions or by a museum approach to the art, but by artistic imagination** which clarifies their aesthetic values and renews their vitality. (A. K. Deku, In: anonym (n. d.): S. 3 f.)

Man muß die Frage stellen, ob nicht im Ansatz Legons die Gefahr eines solchen "museum approach" besteht, die sich darin äußert, daß eine neue Tradition, nämlich die Opokus, zum einzig gültigen Maßstab erklärt wird. Desweiteren muß hinterfragt werden, ob die Ziele einer nationalen Tanzgruppe heute tatsächlich einzig und allein darin bestehen können, den traditionellen Tanz in seiner reinen Form zu zeigen. Welches Publikum ist bereit, für etwas Geld zu bezahlen, das bei jeder Beerdigung und jedem Festival kostenlos zu sehen ist? Inzwischen gibt es zahlreiche Amateurgruppen, die sich dem traditionellen Tanz gewidmet haben. Die Politik Nkrumahs hat insofern Früchte getragen, daß dem Erhalt der kulturellen Traditionen des Landes große Aufmerksamkeit gewidmet wird - zumindest hat man den Eindruck, daß die verschiedenen Tanzformen Ghanas noch sehr lebendig sind. Ein Mitglied der Gruppe am National Theatre formulierte die Situation, in der sich das Nationalensemble befindet, wie folgt: "If we come together and say that we are the National Dance Company of Ghana (and) we can dance Ewe dance,...., Ashanti dance (etc.) ...meanwhile,...., Ewe people can dance the Ewe dance better than these people [here, at the National Theatre; K. S.]. But our way of meaning is that we are combining all these things to form a dance drama that can tell a story. And that is where we we are ahead of them. (...) And the people come and sit down and understand it. (...) And if we say that we keep on doing the traditional dances, nobody will come and take a seat to watch traditional dances. (...) But the way we are putting it together in the dance drama, the modern way, we are trying to look attractive also to show the world outside Africa that this it what we can also do." (Bernard; Interview; IV/20) Ich denke, hier wird eines der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale zwischen einer Amateur- und einer Profigruppe benannt: Innovation. Aus den Interviews, die ich mit TänzerInnen und Trommlern in Legon führte, kann man ersehen, daß der Profistatus für sie lediglich bedeutet, sich von anderen Gruppen durch die Qualität der Bewegungen, die aus den täglichen Proben resultiert, zu unterscheiden. Am Theater hingegen traten in ähnlichen Gesprächen Begriffe wie Kreativität, Eigeninitiative und Erneuerung stärker in den Vordergrund.

Immer wieder begegnete mir die Formulierung: "Our culture is not static!", auch in Legon war man sich dessen bewußt. So verneinte Duodu zwar, daß die Tänze transformiert würden, betonte aber gleichzeitig, daß eine Entwicklung stattfände: "The foundation is there, this year we put on the first floor, next year the second floor. (...) So it's the same building, the same foundation, but it is growing..." (Interview; III/30) Aber in den drei Monaten meiner Forschung herrschte bei mir der Eindruck vor, die konsequente Arbeit an dem Gebäude "ghanaischer Tanz" wurde nicht in Legon, sondern am Theater betrieben. Der Kulturbegriff, der von Nii-Yartey vertreten wurde, umfaßte weit mehr als den Tanz allein: erstens ging 'Kultur' für ihn über Tradition hinaus; zweitens beinhaltet

seiner Meinung nach auch diese Tradition mehr als Tanz und Musik: hinzu kamen die Geschichten und Legenden und vor allem der Alltag der Leute. Wie ich bereits im Kapitel 5 (insbesondere Abschnitt 5. 2. 3.) zu zeigen versuchte, ist eben dieser Alltag nicht frei von globalen oder westlichen Einflüssen und Attributen. In unserem letzten Interview sprach ich Nii-Yartey auf eine neue Produktion, bei deren Entstehung ich dabei war, an. Bei diesem Stück waren die sogenannten traditionellen Elemente kaum noch auszumachen, und statt der Trommeln spielte eine Band Highlife-Music. Ich fragte ihn, ob nicht möglicherweise Kritiker wie Opoku doch recht hätten mit ihrem Vorwurf, Nii-Yartey würde sich zu sehr von den traditionellen Tänzen und deren Botschaft entfernen. Die Antwort: "But you see, that maybe true, but **Highlife is becoming also part of our tradition!** It may have evolved out of different and maybe foreign elements, but it is as Ghanaian now as any so called traditional dance and as Ghanaian as driving cars is part of our reality. You see, nobody lives in isolation. For instance, Prof. Opoku, who comes from a very traditional home, he spent a lot of time in Europe and the U. S. - and this of course influenced him, his way of thinking and his way of dealing with the dances as well!" Deutlicher kann kaum gesagt werden, wo die neuen Aufgaben und Bezugspunkte der National Dance Company liegen, an welche Prinzipien aus der Anfangszeit angeknüpft werden kann und was es heutzutage heißt, eine Nationalkultur aufzubauen bzw. zu entwickeln.

Mit einem Zitat Ben Abdallahs will ich diesen Bericht abschließen. Es lautet:

The evolution of national culture is not necessarily the same thing as the preservation of traditional culture. These are two different things. Culture is dynamic, it moves. So when you look at the rhythms, the movements, the energy of the National Dance Company it must represent...the spirit of the nation, what it's going through. And that includes even influences from all over the world which are being used in it's movement and development. (...) If you look at Ghana generally what is in danger of not happening is the development of the courage to move into the future, to take a glimpse into what Ghanaian dance can become, what contribution it can make to the world of dance, what contribution it can make to world culture, so (that) it can go beyond itself. And the only place where you see that really happening is with Nii-Yartey's company. (Interview; IV/16, 17)

ANHANG

(A) Zur Methodik

allgemein:

Hier will ich noch einige Worte zu meiner Vorgehensweise während der Forschung anschließen. Zunächst möchte ich jedoch ein paar grundsätzliche Bemerkungen zur speziellen Situation in der Stadt machen. Es gibt nach wie vor ein hartnäckiges Vorurteil gegen die Stadt als Ort ethnographischer Untersuchungen - zumindest was die Lehrforschung für Studenten anbetrifft. Viele sind der Meinung, die erste wirkliche Felderfahrung müsse unter den klassischen Bedingungen der vermeintlichen (!) Abgeschlossenheit und Übersichtlichkeit eines Dorfes erfolgen. Höchstens der Stadtrand wird als Feld akzeptiert. In meinen Augen trägt eine gewisse Portion Romantizismus ("der einsame Ethnologe") zu diesem Bild bei. Denn ich glaube, man kann genau so ernsthaft arbeiten, wenn man nicht Tag und Nacht "im Feld" ist (das dem in der dörflichen Situation so sei, halte ich

auch für eine Illusion). Das "urbane Feld" bietet sowohl "traditionelle Ethnologie-Themen" (wie Religion, Medizin usw.), als auch eine Reihe Phänomene, die ganz andere Interessensfelder eröffnen. Die Gesellschaften, mit denen sich die Ethnologen beschäftigen, sind einem ständigen Wandel unterworfen. Ich finde es falsch, davor die Augen zu verschließen oder diesen Wandel als "Verwestlichung" abzutun und sich nicht weiter dafür zu interessieren, sondern die Aufmerksamkeit sollte **gerade** darauf gelenkt werden. Mit all dem will ich nicht sagen, daß die Forschung ideal verlief oder daß es keine Probleme gegeben hätte. Ich meine nur, man sollte diese Probleme nicht zum Anlaß nehmen, a priori negativ über diese spezielle Forschungssituation zu urteilen. In der Stadt mag die Gefahr, sich zu verlieren, größer sein; dafür können im ländlichen Kontext andere Schwierigkeiten auftreten.

persönlich:

Da ich an Institutionen angebunden war, behielt ich die ganze Zeit über einen halboffiziellen Status bei. Bis zum Schluß versuchte ich, so oft wie möglich an Proben teilzunehmen - anfangs vor allem, um die Ensemblemitglieder kennenzulernen. Dabei war natürlich die größte Schwierigkeit, die beiden Gruppen zu koordinieren. Ich entschied mich dann dafür, zwei Tage in der Woche am Theater und zwei Tage an der Uni zu verbringen. Da die Arbeit sehr anstrengend ist und die Tänzer und Musiker danach meist nach Hause fahren, um sich zu erholen, waren die Proben (einschließlich der Pausen) fast die einzige Möglichkeit für Unterhaltungen außerhalb einer Interviewsituation. Engere persönliche Kontakte stellten sich vor allem zum Universitätsensemble her (hier speziell zu den Frauen), da ich das Glück hatte, gleich am Anfang für drei Tage zu einer Beerdigung mitfahren zu dürfen. Aber auch am Theater ergaben sich engere Kontakte zu einigen Mitgliedern. Abgesehen von den Proben, versuchte ich, möglichst alle Auftritte mit zu besuchen, die sich während meines Aufenthaltes ergaben. Meine 'Teilnehmende Beobachtung' fand also vor allem während Proben/ Auftritten statt. Die Betonung muß allerdings auf 'Beobachtung' liegen. Ich wurde zwar ständig dazu aufgefordert, einen Tanzkurs zu belegen, hielt mich hier aber stark zurück. Ich hätte mich dann in eine Rolle gedrängt gefühlt, die ich nicht wollte: nämlich die der Tanzkursteilnehmerin. (Die meisten europäischen oder amerikanischen TouristInnen kommen nach Ghana, um Tanz- oder Trommelunterricht zu nehmen.) Da mein Interesse eher den Institutionen, als den Tänzen *an sich* galt, fand ich es legitim, mich dieser Aufforderung zu entziehen. Andererseits denke ich im nachhinein (auch während des Aufenthaltes beschäftigte mich dieses Problem), es wäre gut gewesen, besser über den Tanz Bescheid zu wissen - das hätte vielleicht ein größeres Verständnis von Seiten meiner Partner bewirkt. (Am Schluß legte sich diese Skepsis, ich wurde in meiner Rolle - "She is writing!" - einigermaßen akzeptiert.) Meine größte Informationsquelle waren Interviews, von denen ich die meisten mit dem Recorder aufzeichnete. Dabei empfand ich das Gerät nicht unbedingt als störend - zumindest, wenn ich mit 'Offiziellen' sprach, konnte ich keinen allzu großen Unterschied feststellen. Allerdings gab es auch eine Situation, in der mich mein Gesprächspartner direkt auf den Recorder hinwies ("I'm glad that your machine is not working anymore, so I can tell you..."). Bei den Interviews mit Ensemblemitgliedern (hauptsächlich zu ihrem persönlichen Werdegang) verzichtete ich nach einigen Malen auf die Aufzeichnung, da das Gespräch in Anwesenheit des Recorders eindeutig verkrampfte. Insgesamt führte ich 22 Interviews, davon sind 17 auf Kasette mitgeschnitten. Hinzu kommen normale Unterhaltungen, von denen natürlich auch Informationen eingeflossen sind. Die Interviews waren auch deshalb so wichtig, weil ich während der Proben und Auftritte auf eine 'Gastrolle' festgelegt wurde - ich hatte nur Zugang zu den Dingen, die mehr oder weniger öffentlich waren (z. B. Programmmaterialien), aus den internen Diskussionen (wie

Versammlungen) war ich weitgehend ausgeschlossen. Das führe ich zum einen auf die Kürze der Zeit, zum anderen auf die Tatsache, daß ich studiere, also keinen besonderen Status inne habe, zurück. Zusätzlich habe ich alles erreichbare Material (Videos, Fotos, vorhandene schriftliche Dokumente und Programmhefte) verwendet.

(B) Literatur

Adinku, William Ofotsu (1994): *African Dance Education in Ghana*. Accra

Afary-Gyan, K. (1993): *Nkrumah's Ideology*. In: Arhin

Agyemang, Fred (1988): *Amu, the African. A Study in Vision and Courage*. Accra

anonym (n.d.): *The Ghana Dance Ensemble*. n. p.

Arhin, Kwame, ed. (1993): *The Life and Work of Kwame Nkrumah*. Trenton, New Jersey

Artikel (1991): *Nkrumah, Kwame*. In: Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden (1986 ff.), 19., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 15. Mannheim

Forster, Peter G. (1994): *Culture, Nationalism, and the Invention of Tradition in Malawi*. In: *The Journal of Modern African Studies* 32 (3), pp. 477-497

Hagen, George P. (1993): *Nkrumah's Cultural Policy*. In: Arhin

Harper, Peggy (n.d.): *Dance in a Changing Society*. Legon

July, Robert (1987): *An African Voice: The Role of the Humanities in African Independence*. Durham

Lenz, Carola (1994): *Staatlich verordneter "self-help spirit" versus lokale "self-reliance": Regionale Kulturfestivals in Ghana als politische Arenen*. In: Michael Bollig / Frank Klees (Hg.): *Überlebensstrategien in Afrika*. Köln

Nkrumah, Kwame (1963a): *Africa Must Unite*. London

Nkrumah, Kwame (1963b): *The African Genius. Speech Delivered at the Opening of the Institute of African Studies on 25th October, 1963*. Accra

Opoku, A. M. / Bell, Willis (1965): *African Dances. A Ghanaian Profile*. Legon

P.N.D.C.L. 259 (1991): *Ghana National Theatre Law*. n. p. (GPC, Printing Devison)

The Cultural Devison of the Ministry of Education and Culture, Accra (1975): *Cultural Policy in Ghana*. n. p. (Unesco Press)

Zeitungsartikel:

(anonym): *The National Theatre Complex*. In: Daily Graphic, Tuesday, Dec. 29th, 1992, S. 5

Bonsu, Adwoa Serwaa: *The Thrilla of a Showcase*. In: The Mirror, Saturday, March 11, 1995, p. 11

Nyinah, Joe Bradford / Okyere, Joe: *National Theatre Complex Commissioned*. In:

Daily Graphic, Thursday, Dec. 31st, 1992, S. 1 und 8/9

Teye, Laura Lomokie / Anianey, Julius: *Dances to the Delight of a King*. In: The Mirror, Saturday, March 11, 1995, p. 11

Programmhefte und unveröffentlichte Materialien:

anonym (1988): *The Cultural Policy of Ghana*.

Mbari (1968): *The Ghana Dance Ensemble; Nigerian Tour*. Ibadan (?)

The Ghana Dance Ensemble (Juni 1992 (?)): *In an Experience Seperate from all Others*.

The Ghana Dance Ensemble: *The Legend of Okoryoo. Choreographed by F. Nii-Yartey*. National Theatre.

The Ministry of Culture and Tourism & the University of Ghana (1986): *The Ghana Dance Ensemble. In: Bukom, a new dance-theatre production and other new dance and music pieces. Choreographed by F. Nii-Yartey*. State House, Banquet Hall.

The National Theatre (1994): *The Ghana Dance Ensemble. In: Traditional Ghanaian Dances*.

The National Theatre of Ghana & the British Council (1995): *The National Dance Company (Ghana Dance Ensemble). In: Two Great Classics - "The Kings Dilemma" and "Solma"*.

The National Theatre of Ghana (1995): *Press. 1993-1994*.

zu den Quellen: Wenn ich aus Interview zitiere, erwähne ich das genaue Datum des Gesprächs nur einmal. Im folgenden Text erscheint dann nur noch die Seitenangabe. Habe ich mit einer Person mehrfach gesprochen (wie z. B mit Nii Yartey), dann heißt es im Folgetext: 'Interview (*); Seitenangabe' etc.

Zur Quellenangabe meiner Aufzeichnungen habe ich nachstehende Abkürzungen verwendet:

I ----- persönliche Tagebücher

II ---- Feldnotizbuch

III --- Interviewbücher

IV --- getippte Interviews

(C) Abbildungsnachweis

- 1.) *Atsiagbekor* - hier wird gut sichtbar, daß die Frauen eine aktive Rolle spielen. (Aus: anonym (n. d.): S. 24)
- 2.) *Agbekor* in der Choreographie Professor Opokus. (Aus: Mbari (1968): S. 6)
- 3.) Illustration aus Opoku / Bell (1965): S. 13; aufgenommen vor dem Kampusgelände.
- 4.) Eingang zum Institute of African Studies.
- 5.) Blick auf das National Theatre.
- 6.) Haupteingang des National Theatre.
- 7.) Teilnehmer des Gedenkgottesdienstes in Abiriw auf dem Kirchenvorplatz.
- 8.) Prozession von chiefs in Abiriw. Im Hintergrund Trommler des Ghana Dance Ensemble.
- 9.) Trommler des Ghana Dance Ensemble während der Prozession.
- 10.) Auftritt des Ghana Dance Ensemble (rechts) während der Beerdigungs-feierlichkeiten.
- 11.) s. 10.) - andere Gäste tanzen nun ebenfalls.
- 12.) Das Ghana Dance Ensemble (im Hintergrund) während der Aufzeichnung für die Musiksendung "Rock Down Africa".
- 13.) Mitglieder des Ghana Dance Ensemble (hockend) während der M-Net-Show.
- 14.) Finale der M-Net-Show. Kniend Mitglieder des Ghana Dance Ensemble.
- 15.) *Slave Trade*: Darstellung der Kindstaufe.
- 16.) *Slave Trade*: Ankunft der Sklavenjäger während eines traditionellen Durbar.
- 17.) *Slave Trade*: Gefangennahme und Versklavung.

18.) *King's Dilemma*: Kampf gegen das Untier. (Postkarte, herausgegeben vom National Theatre)

19.) *King's Dilemma*: Frauen fordern den König heraus. (Aus: The National Theatre of Ghana & the British Council (1995): Programmheft)

20.) Auftritt des Ghana Dance Ensemble auf der Makola-Tro-Tro-Station mit *Nagla*.

21.) s. 20.)

22.) Auftritt des Ghana Dance Ensemble auf dem Makola Markt mit *Agbekor/ Atsiagbekor*

23.) s. 22.)

24.) Illustration zu *Solma*. (Aus: The National Theatre of Ghana & the British Council (1995): Programmheft)

Alle Abbildungen, bei denen keine Quelle genannt ist, habe ich persönlich fotografiert.

(D) Repertoire-Liste; Legon

Name des Tanzes ethnische Gruppe Region

1 Akan Ceremonial (Dance Akan - Basis -

Suite)

2 Adowa Akan (Ashanti) Ashanti & Teile d.

Eastern Region

3 Kete Akan Ashanti & Teile d.

Eastern Region

4 Sanga Ashanti (Youth) Ashanti Region

5 Sikyi Akan Ashanti Region

6 Prempesua - " - - " -

7 Asaadia - " - - " -

8 Atsiagbekor Ewe (Anlo) Südlicher Teil d. Volta Region

9 Slow Agbekor I & II - " - - " -

10 Anlo Dance Medley - " - - " -

11 Togo Atsea - " - - " -

12 Anlo Kete - " - - " -

13 Gahu - " - - ursprünglich aus Nigeria,hauptsächlich im Süden d. Volta R.

14 Sohu Yeve ?

15 Lamentation unterschiedlich unterschiedlich

16 Gota Ewe hauptsächlich in Togo getanzt

17 Gadzo Ewe (Anlo) Südlicher Teil d.

Volta Region

18 Sebri ? ?

19 Bawaa Sissala Upper East Region

20 Nagla ? - " -

21 Bima ? Upper West Region

22 Adzogbo Ewe (Anlo) Volta Region

23 Damba / Takai Dagomba Northern Region

24 Bamaya Dagomba Northern Region

25 Asafo Fanti (Akan) Central & Western

Region

26 Kpanlogo Ga Greater Accra Region

27 Nsrabo Fanti (Akan) Central & Western

Region

28 Gobi Wangara / Banda Brong Ahafo Region

29 Atenteben Akan (Ashanti) Ashanti Region

30 Akom Akan Ashanti, Central, Eastern & Western

Region

31 Nmani ? Norden

32 Fast Agbekor Ewe (Anlo) Volta Region

33 Gome Ga Greater Accra Region

34 Ayaresa Akan Ashanti, Central, Eastern & Western Regions

35 Xylophone Music Dagarti & Sissala Upper East & West

Regions

36 Kundum Gomoa (Fanti) Central Region

37 Fontomforom Akan Ashanti, Central, Eastern & Western Regions

38 Atamga Frafra Upper East Region

39 Power of Talking Drums Akan - Basis -

40 Choral Music

41 Drill

42 Unity in Diversity dance drama

43 Slave Trade dance drama

44 Healing dance drama

Vom Public Relations Manager am National Theatre, Mr. Moffatt, wurde mir ein Programmheft gegeben, das noch aus der Zeit in Legon stammte und in dem ebenfalls einige der oben genannten Tänze als Repertoire aufgeführt sind. Daher gehe ich davon aus, daß sich das Programm traditioneller

Tänze am Theater nicht wesentlich von dem an der Universität unterscheidet. Allerdings kommen noch einige dance drama hinzu, die ich hier nochmals aufführen möchte:

Anlotovi (The Lost Warrior)

Nyindongo (The King's Dilemma)

Bukom

Atanmuga (The Great Oath)

The Legend of Okoryoo

Solma