Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

Band: 110 (2014)

Heft: 2

Artikel: Bewahren von Theaterpraxis in der Region Basel : kein Theater um Kulturerbe

Autor: Cohn, Miriam

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-515438

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Schweizerisches Archiv für Volkskunde 110 (2014), 185–199

Bewahren von Theaterpraxis in der Region Basel – kein Theater um Kulturerbe

Miriam Cohn, Basel

Abstract
Wie kulturelle Praktiken in Zukunft weiterbestehen können, gehört zu den grundlegenden Themen der UNESCO-Konvention zur Bewahrung von immateriellem Kulturerbe. Der vorliegende Beitrag untersucht dies am Beispiel von drei Theaterprojekten und den damit einhergehenden Praktiken. Das Weitergeben der Praxis wird mit dem Fortbestehen der Gruppen verbunden, weshalb strukturelle Aspekte im Bewahrungsprozess wichtig sind – was in der UNESCO-Konvention in dieser Form wenig berücksichtigt wird.

«Ja zu unserem Theater»

Im Februar 2011 wurde im Kanton Basel-Landschaft darüber abgestimmt, ob der Kanton seine Subventionsbeiträge an das Theater Basel erhöhen sollte. Die Abstimmung führte im Vorfeld zu einer Auseinandersetzung darüber, welche Form der Kultur sich die Bewohnerinnen und Bewohner des Kantons wünschten. Während die Befürworter der Subventionen, unter dem Motto «Ja zu unserem Theater», auf die kulturelle Ausstrahlung des Theater Basels für die Region und über die Grenze hinaus verwiesen, führten die Gegner die Art der Theaterinszenierungen, mit denen sie sich nicht identifizieren konnten, als Argument ins Feld. Die Abstimmung machte deutlich, dass Kultur Verhandlungssache ist. Bei einer Vielzahl möglicher Theaterformen mit unterschiedlichen Zielen, institutionellen Verankerungen und Produktionsformen geht es darum, beschränkte finanzielle Mittel und Ressourcen zu verteilen und zu bestimmen, wie dies geschehen soll. Theater als eine kulturelle Praxis ist damit immer auch abhängig vom Urteil einer Öffentlichkeit.

Ähnlich gestaltet sich die Identifikation von immateriellem Kulturerbe: Auch hier geht es darum festzustellen, welche Form von Kultur welchen Ansprüchen entspricht. Fragen wie: «Mit welcher Form von Kultur identifizieren wir uns», «Mit welcher wollen wir uns nach Aussen darstellen? » und: «Was macht sie besonders?» stehen bei diesem Prozess im Zentrum.

Im vorliegenden Beitrag beziehe ich mich auf meine Dissertationsforschung zu Theater in Migrationskontexten, für die ich drei Projekte – einen Jugendclub des Theater Basels mit dem Titel *Born to be Swiss*, ein Theaterprojekt des transkulturellen Bildungs- und Theaterprojekts *fremd?!* mit einer Schulklasse in Birsfelden sowie die Produktion *Treasure Island – the Panto* der englischsprachigen *Basel English Panto Group* – mit teilnehmender Beobachtung und Interviews erforscht habe. Bei allen Projekten war ich während der Proben und der Aufführungen präsent. Die Form meiner Teilnahme ergab sich aus den Absichten und der Zusammensetzung des jeweiligen Projekts. So war ich Zuschauerin, die zunehmend die Rolle einer Regieassistentin übernahm (*fremd?!*), Darstellerin (*Treasure Is-*

land) sowie Darstellerin und Assistentin (*Born to be Swiss*). Den drei Projekten gemeinsam war der Bezug zu Migration als Kontext, der sich entweder als Thema des Stücks, durch die nationalen Hintergründe der Beteiligten oder – im Fall der *Basel English Panto Group* – durch die «Migration» einer Theatertradition ergab.

Meine Forschung ist Teil des durch den SNF finanzierten Projekts «*Intangible Cultural Heritage – the Midas Touch?*», das sich mit immateriellem Kulturerbe, insbesondere mit der UNESCO-Konvention zur Bewahrung von immateriellem Kulturerbe und deren Umsetzung in der Schweiz befasst. Eines der Ziele meiner Forschung bestand darin, Aspekte dieser UNESCO-Konvention in der Praxis der Projekte – nämlich in den Proben und bei den Aufführungen – zu überprüfen. Schnell stellte sich dabei heraus, dass die Konvention den Beteiligten unbekannt war. In allen drei Projekten hielten sie jedoch ihre Theaterpraxis für wichtig und wertvoll und wünschten, dass die Projekte und Gruppen auch in der Zukunft weiter bestünden. In der Zuschreibung von Wert und dem Wunsch nach Bewahrung liegt eine Überschneidung mit dem Kulturerbediskurs vor. Diese Überschneidung nehme ich in diesem Artikel auf und untersuche den Aspekt der Bewahrung anhand der Vorgehensweisen der untersuchten Projekte. Dazu thematisiere ich einleitend das Verständnis von Bewahrung, wie es durch die UNESCO-Konvention impliziert wird, an den Beispielen der Praxis Theater und der Umsetzung der Konvention in der Schweiz, um anschliessend die Vorgehensweisen der drei Projekte darzustellen und mit Blick auf die Konvention zu erörtern.

Kulturerbe, Theater und ihre Bewahrung

Unter immateriellem Kulturerbe seien

> «(…) die Praktiken, Darbietungen, Ausdrucksweisen, Kenntnisse und Fähigkeiten – sowie die damit verbundenen Instrumente, Objekte, Artefakte und Kulturräume – zu verstehen, die Gemeinschaften, Gruppen und gegebenenfalls Individuen als Bestandteil ihres Kulturerbes ansehen. Dieses immaterielle Kulturerbe, das von einer Generation an die nächste weitergegeben wird, wird von Gemeinschaften und Gruppen in Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt, ihrer Interaktion mit der Natur und ihrer Geschichte fortwährend neu geschaffen und vermittelt ihnen ein Gefühl von Identität und Kontinuität»,

hält die UNESCO in der Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes fest und nennt fünf Kategorien, zu welchen die darstellenden Künste zählen.[1]

Theater als Praxis passt in diese Definition von immateriellem Kulturerbe. Allerdings kommt Theater auf der Liste der «lebendigen Traditionen der Schweiz», welche die Vertreterinnen und Vertreter der Kantone sowie die Mitglieder einer Steuerungsgruppe als Teil des Umsetzungsprozesses der Konvention erstellten, lediglich eine marginale Rolle zu:[2] Während auf einer frühen noch unbereinigten Version der Liste «Volkstheater» als eine für die gesamte Schweiz relevante Aktivität genannt wurde, findet sich auf der bereinigten Liste mit rund 150 Einträ-

gen Theater nur noch unter dem Eintrag zu Laientheater für die Zentralschweiz.[3] Dies ist insofern überraschend, als dass die Schweiz eine vielfältige Theaterszene aufweist, wobei der Anteil von sogenannten Laien- oder Amateurtheaterproduktionen im Vergleich zu den Nachbarländern besonders gross ist.[4] Alleine für den Kanton Basel-Stadt lassen sich nebst dem Stadttheater mehrere freie Theaterhäuser und Ensembles, Theatergruppen und -vereine ausmachen – wobei neue Theaterformationen entstehen können, während andere sich auflösen. Theater kann auch an Schulen oder im Rahmen von Institutionen stattfinden, die sich nicht primär als Theatergruppen definieren. Den verschiedenen Gruppen und Formationen unter äusserst heterogenen Bedingungen kommen dabei unterschiedlichste Aufgaben zu, die sie sowohl für ihre Mitglieder wie auch für ihr Publikum zu erfüllen haben. Die drei von mir untersuchten Projekte, bei denen es sich um Laienproduktionen oder, im Fall der Projekte unter der Leitung ausgebildeter Theaterpädagogen, um Produktionen mit nicht-professionellen Darstellenden handelte, sind Teil dieses Feldes.

Die Ersteller der Liste der lebendigen Traditionen der Schweiz verstanden Theater trotz dessen Beliebtheit in der Schweiz nicht unbedingt als Kulturerbe. Es ist anzunehmen, dass sich dies teilweise mit Assoziationen zu Kulturerbe erklären lässt, die Kulturverständnissen rund um Theater widersprechen.

Die UNESCO schuf die Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes in Ergänzung zur Weltkulturerbe-Konvention, welche den Schutz materieller Kulturgüter wie Denkmäler oder Bauten zum Ziel hat. Trotz der offenen Definition von immateriellem Kulturerbe wird dessen Verständnis deshalb oft durch das materielle Weltkulturerbe mitgeprägt, das mit materiellen Kulturgütern der Vergangenheit assoziiert wird. Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass unter immaterieller Kultur oft «Folklore» oder «traditionelle Kultur» verstanden wird.[5] Materielle Kulturgüter sind zudem mit einer bestimmten Örtlichkeit – ihrem Standort – verbunden. Analog dazu werden mit dem immateriellen Kulturerbe homogene, räumlich und sozial definierbare und über die Zeit hinweg stabile Praktiken assoziiert. Dadurch entsteht der Eindruck einer örtlichen Verwurzelung und von Identitäten, die sich über Inklusion und Ausgrenzung definieren.[6] (Örtlich) festgelegte Gemeinschaften «besitzen» demnach eine bestimmte Kulturpraxis. So lassen sich etwa die Mehrheit der Praktiken auf dem Inventar der lebendigen Traditionen der Schweiz nicht nur der Schweiz, sondern bestimmten Kantonen und Regionen zuordnen.[7] Mit Globalisierung, Mobilität, westlicher Populär- oder Hochkultur assoziierte Kulturpraktiken werden weniger als immaterielles Kulturerbe verstanden.[8] Es ist also gut möglich, dass auch deshalb die Theaterpraktiken in der Schweiz nicht mehr auf der Liste der lebendigen Traditionen vertreten sind.

Angesichts der vielfältigen Theaterszene stellt sich zudem die Frage, welches Theatererbe denn überhaupt weitergegeben werden soll und wie dieses Erbe bewahrt werden kann. Dabei öffnet sich hier eines der Spannungsfelder, das sich durch die Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes im weiteren Kulturerbe-Diskurs aufgetan hat: Im Gegensatz zum (materiellen) Kulturerbe

der Welterbe-Konvention lässt sich immaterielles Kulturerbe nicht durch bauliche Massnahmen oder Restaurierung erhalten. Immaterielles Kulturerbe ist nicht unveränderbar und auf die Vergangenheit bezogen, sondern befindet sich in stetem Wandel und ist gegenwartsbezogen. Wie kann es also bewahrt werden und doch Teil einer lebendigen kulturellen Praxis sein?[9] Eine häufig geäusserte Kritik an der Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes ist folglich auch, dass sie kulturelle Praktiken in etwas verwandeln, was sie gar nicht sind – nämlich in etwas Quasi-Materielles, das als Dokumentation in Archiven oder Museen aufbewahrt werden kann. Dadurch drohe die Gefahr der Erstarrung einer kulturellen Praxis auf einem Ist-Zustand: Verliert die Praxis für die Gruppe, die sie ausführt, ihre Bedeutung und die Einbettung in diese, bleiben nur Archivalien bestehen; der Praxis wird ihre Lebendigkeit entzogen.[10] Um dies zu vermeiden, dürfe die Bewahrung einer Praxis nicht von deren Vermittlung oder Tradierung getrennt werden, halten die Ökonomen Cominelli und Greffe dazu fest, die immaterielles Kulturerbe auf sein innovatives Potenzial untersuchen.[11]

Die UNESCO selbst gibt keine konkrete Anleitung, wie immaterielles Kulturerbe zu bewahren sei, hält aber in der Konvention fest:

> «Unter ‹Bewahrung› sind Massnahmen zu verstehen, die auf die Sicherung der Lebensfähigkeit des immateriellen Kulturerbes gerichtet sind, einschliesslich der Identifizierung, der Dokumentation, der Erforschung, der Erhaltung, des Schutzes, der Förderung, der Aufwertung, der Weitergabe, insbesondere durch formale und informelle Bildung, sowie der Neubelebung der verschiedenen Aspekte dieses Erbes.»[12]

Dies sind äusserst unterschiedliche Massnahmen, die sich unter anderem auf die Ausübung oder Vermittlung der Praxis an und für sich beziehen. Andere fallen in den Bereich der Dokumentation oder Sicherung durch strukturelle Anpassungen.

Gedächnis- und Erinnerungssysteme, Strukturen und Prozesse

Eine ähnliche Unterscheidung, nämlich zwischen Gedächtnis- oder Erinnerungssystemen, nimmt die Anthropologin Diana Taylor vor: Wissensquellen wie Karten, Dokumente oder Filme gehören für sie zum Erinnerungssystem «Archiv». Archivwissen zeichnet sich dadurch aus, dass es von Personen getrennt und dadurch immer wieder neu interpretiert werden kann. Das Archiv arbeitet mit dem es ergänzenden Wissenssystem, dem «Repertoire», zusammen. Das Repertoire umfasst Gesten, Bewegungen oder mündliche Ausdrucksweisen und benötigt, im Gegensatz zum Archiv, Anwesenheit und Teilnahme von Personen. Das Repertoire kann an andere Personen weitergegeben werden, lässt aber individuelle Handlungsmöglichkeit zu und unterliegt Veränderungsprozessen.[13]

In allen drei untersuchten Projekten traten beide Erinnerungssysteme auf. So wurden die Projekte fotografisch, filmisch und schriftlich (etwa in Textbüchern

oder Notizbüchern der Regie) dokumentiert. Repertoirewissen entstand im Probeprozess. Durch Ausprobieren, Wiederholen, Korrigieren und Zuschauen erarbeiteten sich alle Beteiligten ein komplexes Wissen zur Inszenierung, zu den Figuren und Abläufen, aber auch zur Ästhetik der jeweiligen Aufführung. Die verschiedenen Handlungen im Probe- und Aufführungsprozess konstituierten und vermittelten dabei gleichzeitig die angewandte Theaterpraxis.

Archiv- wie Repertoirewissen sind folglich eng an konkrete Produktionen gekoppelt. Kontinuität war erwünscht, die über einzelne Produktionen hinausging: Nicht ein Projekt alleine, sondern die jeweilige Institution sollte weiterbestehen – damit neue Projekte durchgeführt werden können.

Diese Unterscheidung von Produktion und Institution greift auch die Theaterwissenschaftlerin Elisabeth Grossegger in ihrer Beschäftigung mit Kulturerbe und Repertoiretheater auf. Der Literatur- und Geisterwissenschaftlerin Aleida Assmann folgend unterscheidet sie die Aggregatszustände Fest und Flüssig als Endpunkte eines Spannungskontinuums, in dem sich Kultur konstituiert.[14] Grossegger zählt Gebäude, Infrastrukturen, Stückrepertoires und Strukturen zu den festen Theaterkomponenten; zu den flüssigen etwa Interpretationen von Werken sowie die Prozesse und Aufführungen, die immer wieder neu ausfallen. In diesem flüssigen Bereich, in dem Werke aber auch Erfahrungen oder gesellschaftliche Themen verhandelt werden, sieht sie die Hauptaufgaben des Theaters. Theater sei sowohl ein Medium der Erinnerung, das nicht nur Theater als Tradition, sondern auch soziale Praktiken und kulturelles Wissen «verwalte», als auch ein aktualitätsbezogenes gesellschaftliches Korrektiv, in dem Werktexte immer wieder an Themen der Gegenwart geprüft würden. Damit diese flüssigen Komponenten von Theater ausgeführt werden können, wünscht sie sich eine Stärkung der festen Komponenten, nämlich von Strukturen und Finanzierung. «(…) der Titel [immaterielles Kulturerbe, Ergänzung der Verfasserin] würde nur einer Strukturcsicherung dienen, dem Schutz der festen Komponenten, die als Rahmen des Flüssigen die Entwicklung erst ermöglichen», hält sie fest und weist damit auch die Befürchtung der Musealisierung von Theaterpraxis zurück: Damit sich diese entwickeln und somit fortbestehen kann, benötigt sie eine Sicherung der Institution.[15]

In jedem der untersuchten Projekte gab es Beteiligte – meist in einer Leitungsfunktion –, die sich mit der Frage auseinandersetzten, wie sie die strukturellen Aspekte ihrer jeweiligen Institution – wie Finanzierung, Organisationsform und Infrastruktur – für kommende Projekte erhalten könnten. Dazu wandten sie jeweils mehrere Strategien an und verankerten ihr Handeln in unterschiedlichen Diskursen. Aufgrund der verschiedenartigen institutionellen Verankerungen, Organisationsformen und Zielvorstellungen fielen die Vorgehensweisen in den einzelnen Gruppen jeweils individuell aus, wie anhand der Fallbeispiele im Folgenden deutlich wird.

An der Schnittstelle zwischen Bildungs- und Kulturarbeit: Das Projekt *fremd?!*

Das transkulturelle Bildungs- und Theaterprojekt *fremd?!* führt seit 2006 Projekte mit Schulklassen durch. Die Mehrheit der beteiligten Jugendlichen zwischen 12 und 15 Jahren hat Migrationserfahrungen: Im untersuchten Projekt hatten zwei Drittel der Jugendlichen keinen oder nicht nur einen Schweizer Pass. Wie alle *fremd?!*-Projekte wurde es von einem künstlerischen Team mit Zuständigen für die Bereiche Regie, Musik, Tanz und Rap geleitet.

War die Initiantin und Leiterin des Projektes Anina Jendreyko 2006 noch alleine, so arbeitete sie seit dem zweiten Jahr mit einem Rapper und einem Tänzer zusammen.[16] Aufgrund des grossen Interesses der Basler Schulen wurde 2009 der Trägerverein *fremd?!* gegründet, mit dem eine Ausweitung auf mehrere parallel durchgeführte Projekte mit verschiedenen Schulklassen einherging. Der Verein besteht aus einem Vorstand und einer Geschäftsstelle im Anstellungsverhältnis, wobei diese die verschiedenen Projekte leitet und koordiniert. *Fremd?!* konnte also bereits über einige Jahre hinweg bestehen und in mehrerlei Hinsicht ausgebaut werden. Nebst dem Aufbau der Vereinsstruktur etablierten sich Kooperationen mit Künstlerinnen und Künstlern, die Projekte leiten, mit Theaterhäusern, an denen die Aufführungen stattfinden, sowie mit Schulen, deren Klassen an den Projekten teilnehmen. Während auf struktureller Ebene die Grundsteine für eine kontinuierliche Weiterführung gelegt sind, stellt die Finanzierung eine grosse Unsicherheit für das Fortbestehen des Projekts dar. So beschreibt Jendreyko die Situation folgendermassen:

> «(…) Und ansonsten sind die Förderkriterien nach wie vor hart. Weil wir an der Schnittstelle sind. Also man weist uns dann in die Sozialarbeit zu und sagt ‹ihr seid ein Sozialprojekt›. Und die Sozialabteilung sagt dann ‹Nein, ihr macht Theater, ihr seid ein Theaterprojekt›, und die Integration sagt ‹Ja es geht in beide Richtungen, aber wir haben wenig Fördergelder›, also unterstützen uns schon auch, aber unzureichend. Wir sind am Schnittpunkt, wie vieles in der heutigen Gesellschaft. Das ist nicht mehr rein zuordnungsbar und kategorisierbar. Und da ist es nach wie vor sehr schwierig (…)»[17].

Die von Jendreyko genannten Schnittstellen entstehen durch die verschiedenen Ziele des Projekts: eine Auseinandersetzung der Jugendlichen mit sich selbst, die Förderung von personalen und sozialen Kompetenzen sowie eine Heranführung an künstlerische Institutionen, insbesondere an die Theaterhäuser, in denen die fertigen Stücke aufgeführt werden. Die Thematisierung von Fremdsein – immer mit einem Fragezeichen versehen – ist jeweils ein Kernthema der Theaterprojekte.[18] So beleuchtete auch das untersuchte Stück verschiedene Themen, die sich aus den Improvisationen der Jugendlichen ergaben: Dazu gehörte die Liebesgeschichte zwischen einem schweizerischen Mädchen und einem türkischen Jungen, Deutschprobleme und Mobbingerfahrungen neuer Schüler, verschiedene Auseinandersetzungen mit den Eltern und die Beschäftigung zweier muslimischer Mädchen mit der Frage, ob sie Make-up tragen sollten. Mit den Stücken soll dem Publikum gelebte Migrationserfahrungen gezeigt werden, um es zu einer eigenen

Auseinandersetzung mit der Thematik anzuregen. Der Bildungsaspekt des Projekts richtet sich also nicht nur an die beteiligten Jugendlichen, sondern ebenfalls an die involvierten Lehrpersonen und Eltern sowie das Publikum. Bildung im Sinn von Ausbildung findet auch im Bereich der künstlerischen Teams statt, da die Mehrheit der Teammitglieder selbst über Migrationserfahrung verfügten und in einem *learning by doing*- Prozess in die Regiearbeit eingeführt werden soll. So bestand das Regieteam des Birsfelden-Projekts aus einem erfahrenen schweizerischen Regisseur und Theaterpädagogen und einer Musikerin mit kurdisch-türkischen Wurzeln, die über musikalische Qualifikationen, aber wenig Theatererfahrung verfügte. Eines der Ziele der Zusammenarbeit mit dem Regisseur war, dass die Musikerin in Folgeprojekten selbstständig eine Regie führen konnte. Dem Aspekt der Vermittlung oder Bildung kommt bei *fremd?!* somit eine zentrale Bedeutung bei der Bewahrung des Projekts zu, wobei damit Weiterentwicklung auf individueller und projektbezogener Ebene und Fortbestehen in Bezug auf Strukturen und Zielsetzungen gemeint sind.

Mit den Begriffen «transkulturell», «Theater» und «Bildung» siedelt sich *fremd?!* an mehreren Schnittstellen an, die zwar, so Jendreyko, die Zuordnung des Projekts in eine bestimmte Nische erschweren. Gleichzeitig positioniert sich das Projekt gerade dadurch in aktuellen Gesellschafts-, Kultur- und Theaterdiskursen: So hat Kulturvermittlung in den letzten Jahren durch ein gleichnamiges Schwerpunktprogramm der schweizerischen Kulturstiftung Pro Helvetia und durch «Arts and Education» der UNESCO in der schweizerischen Kulturlandschaft an Bedeutung gewonnen.[19] Theaterwissenschaftliche und -pädagogische Schriften stellen ein Verschwimmen von Grenzen und insbesondere eine Entgrenzung zwischen professionellem Theater und theaterpädagogischer Arbeit fest.[20] Im Schnittpunkt bisheriger Verständnisse von Bildungs- und Kulturarbeit sowie professioneller und nicht-professioneller Theaterarbeit positioniert sich *fremd?!* also in einem aktuellen Theaterdiskurs, in dem eine zunehmende Professionalisierung und Ästhetisierung der Theaterpädagogik sowie gleichzeitig eine Pädagogisierung des Kunsttheaters postuliert wird.[21] Mit der Bildungskomponente und dem inhaltlichen Fokus auf transkulturelle Erfahrungen und Migration besetzt *fremd?!* zudem einen Platz im gesellschaftlichen Diskurs und zeigt sich auch hier als relevantes aktualitätsbezogenes Projekt. Die Schnittstellen werden in diesem Kontext auch zur Stärke, weil sie die Innovationskraft des Projektes belegen und eine neue Nische für die Theaterpraxis schaffen, die zu finanzieller Förderung führt. Darin liegt die Grundlage für das Weiterbestehen des Projektes ohne dauerhaft gesicherte Finanzierung. Die Verhandlung der eigenen Position auf dem Kulturmarkt wird zu einer zentralen Aufgabe in Bezug auf die Bewahrung der Theaterpraxis von *fremd?!*, die der Durchführung der einzelnen Projekte und der Theatervermittlung vorausgeht.

Identifikation mit dem Stadttheater: Der Jugendclub *Born to be Swiss*

Der Aspekt der Vermittlung spielt auch bei *Born to be Swiss* eine zentrale Rolle, einem von vierzehn gleichzeitig stattfindenden Jugendclubs des Theater Basels, der sich in seiner Ausschreibung vor allem an Personen mit Migrationserfahrung richtete und sich mit Migrationsthemen befasste.

Die Jugendclubs sind nebst einem vielfältigen Angebot für Schulklassen und Lehrpersonen der wesentliche Bestandteil des theaterpädagogischen Angebots am Theater Basel. [22] Die theaterpädagogische Abteilung besteht dabei aus deren Leiter Martin Frank und mehreren freien Mitarbeitenden; die Finanzierung der Jugendclubs ergibt sich aus den Einnahmen aus Kursbeiträgen und Ticketverkäufen sowie der Quersubventionierung aus dem Theaterbetrieb. Die Jugendclubs benutzen Infrastrukturen des Theaters wie Probe- und Aufführungsräumlichkeiten oder die Dienste der Marketingabteilung und bilden eine eigene Struktur innerhalb der Institution Theater Basel.

Eine der Kernaufgaben der theaterpädagogischen Abteilung ist die Nachwuchsförderung auf und hinter der Bühne sowie das Bestreben, künftiges Theaterpublikum zu generieren. Zu deren Zielen gehört nicht nur, ein dauerhaftes Interesse an Theater als künstlerische Praxis herzustellen, sondern auch an der Institution Theater Basel. Wie Frank beobachtete, hat sich dabei die Aufgabe der Theaterpädagogik verändert:

> «Theaterpädagogik war sehr lang Vor- und Nachbereitung von Stücken an Schulen. Das ist sehr umstritten, dass man Jugendclubs macht stattdessen. Aber ich bin fest davon überzeugt, dass es das einzige ist, was etwas bewirkt. Weil wenn ich Vor- und Nachbereitung mache an einer Schule und die Schule geht dann ins Theaterstück und dann gefällt nachher zehn Prozent dieser Schüler das Theaterstück. Das heisst noch lange nicht, dass sie wieder gehen. Das heisst es überhaupt nicht. Aber wenn du in so einem Kollektiv bist, dann wird es Teil deiner Identität. Und die Frage ist, wie viele solcher Kollektive kann sich die Gesellschaft leisten? Und es ist erstaunlich, dass sich das Theater Basel vierzehn solcher Kollektive [Jugendclubs, Ergänzung der Verfasserin] leisten kann.»[23]

Die Schaffung einer «Theater-Identität» stellt für Frank eine zentrale Aufgabe dar, um ein längerfristiges Interesse am Theater Basel und an Theater als Medium zu schaffen. Wichtig dabei sei, dass die beteiligten Personen ihr Potenzial entfalten können sowie, dass die Produkte – hier die Jugendclubproduktionen – ernst genommen würden und Beachtung fänden: Diese Beachtung müsse zuerst am Theater selbst stattfinden, indem die Jugendclubs als Teil des Theaters wahrgenommen würden: «(…) Die Bilder von Jugendlichen müssen in der Aussenwerbung des Theaters auf die Plakatwände, auf die Programmhefte; die Jugendlichen müssen merken, wenn ich mich der Sache zuwende, ist es ein Stück Persönlichkeitsdesign.»[24] Von wem die Produktion gesehen und was für ein Bild seiner selbst durch die Mitwirkung generiert wird, seien entscheidende Faktoren für Jugendliche, sich für die Teilnahme zu entscheiden.

Die Aussagen von Frank erinnern an den Begriff der Identifikation, wie ihn der Soziologe Rogers Brubaker verwendet. Brubaker kritisiert den Begriff der «Identität» aus verschiedenen Gründen; unter anderem, weil er aufgrund der unterschiedlichen Auslegungen durch verschiedene Autoren und in diversen Disziplinen ungenau definiert ist. So verweist er je nach Verwendung auf individuelle Zuschreibungsprozesse oder auf die Zugehörigkeiten und Interessen von Gruppen. Wie Brubaker argumentiert, wird bei Letzterem die Vorstellung von homogenen Gruppen oder Kategorien gefördert. Um die Formierung von solchen «Identitätskategorien» zu vermeiden und die individuellen Handlungsbezüge zu betonen, verwendet er den Begriff der «Identifikation». Darunter versteht er einen aktiven und prozessualen Vorgang, der äusserst individuell ist, da es immer einzelne Personen sind, die sich selbst oder andere, je nach Kontext, immer wieder neu zu etwas zuschreiben.[25]

Identifikation ist somit eng mit Handlung verbunden. Im Beispiel *Born to be Swiss* entstand diese über die Teilnahme am Jugendclub und durch eine Reihe von Handlungen im und mit dem Ort. Dazu gehörten die Proben in den Theaterräumlichkeiten, das Durchschreiten von Theaterkorridoren, das Erhaschen von Blicken auf Proben von der Seitenbühne aus. Auch der Besuch von Theatervorstellungen und deren Diskussion war Teil des Programms des Jugendclubs. Dadurch fand eine Auseinandersetzung mit dem Theater statt, in der Wissen verhandelt und konstruiert wurde. So wurde etwa ein Verständnis für die praktizierte Theaterästhetik und für Verhaltensregeln und Hierarchien des Theaterbetriebs vermittelt. Von Bedeutung war, dass diese Vermittlung aus einer Position der Zugehörigkeit stattfand. Wie einer der Darsteller zusammenfasste, würde sich Zugehörigkeit beispielsweise im Erhalt günstiger Theatertickets oder in der Benutzung des Bühneneingangs ausdrücken – in Dingen die das Gefühl vermitteln, zum Theater zu gehören.

Ein weiterer Bereich, in dem Identifikationsprozesse stattfanden, war die Erarbeitung der Stückinhalte während der Proben. Nach einer explorativen Phase, in der Geschichten erzählt und improvisiert wurden, fand sich mit der Volksabstimmung zum Verbot des Baus von neuen Minaretten ein Thema, das die Gruppe interessierte. Es folgte ein Auseinandersetzungsprozess um Positionen, Themen und Figuren. Dieser wurde als anstrengend empfunden und führte auch dazu, dass einige vom Projekt ausgestiegen sind. Gleichzeitig schätzten die Teilnehmenden die Möglichkeit der vertieften Auseinandersetzung mit dem Thema wie auch die Möglichkeit, das Stück und die Figuren zu gestalten. Die damit verbundene Auseinandersetzung mit sich selbst und den eigenen Positionen wirkte dabei über die Proben hinaus: «Man ging nicht einfach in die Probe und hat in der Probe Theater gemacht. Sondern es hat einen auch noch zu Hause, im Bett begleitet und man hat darüber nachgedacht», hielt eine Darstellerin fest.[26]

Die Mitwirkung an *Born to be Swiss* bot also in mehrfacher Hinsicht die Möglichkeit zu Identifikationen: Mit dem Theater Basel, einer spezifischen Form von Theaterästhetik, mit dem Projekt und seiner Aussage sowie mit den gespielten

Figuren. Alle diese Identifikationen konnten nur durch die Teilnahme an und für sich entstehen, nämlich durch die mit den Proben verbundenen Aktivitäten und Handlungen. Von besonderer Bedeutung war, dass die Teilnehmenden sich in diesem Prozess auf verschiedene Weisen mit sich selbst auseinander setzen konnten und das Theater als Ort erlebten, an dem dies nicht nur möglich, sondern auch erwünscht war. Das Schaffen dieser Identifikationen war dabei ein Mittel zur Nachwuchsförderung und zum Erhalt von Strukturen: Das so entstandene längerfristige Theaterinteresse legitimierte die Existenz von Jugendclubs am Stadttheater als auch des Theater Basels als Institution. Jugendclub und Stadttheater erhalten sich somit gegenseitig, denn über die Identifikation mit dem Jugendclub soll auch eine Identifikation mit dem Theater entstehen.

Institutionalisierung und räumliche Niederlassung: *Basel English Panto Group*

Die *Basel English Panto Group* unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von den beiden anderen. Zum einen handelt es sich bei *pantomime* oder *panto* um eine von den Mitgliedern der Gruppe als dezidiert britisch wahrgenommene Theatertradition, die sich über bestimmte Merkmale definiert.[27] Während das Tun von *fremd?!* und *Born to be Swiss* als Teil eines umfassenderen Verständnisses von «westlichem Theater» und insbesondere einer internationalen deutschsprachigen Theaterlandschaft zu verstehen ist, definiert sich dasjenige der *Basel English Panto Group* über das eigene Genre der *British pantomime*. Ein weiterer wesentlicher Unterschied liegt darin, dass es sich bei der *Basel English Panto Group* um eine Amateurgruppe handelt, welche sämtliche anfallenden Aufgaben – nebst den künstlerischen auch eine Reihe von organisatorischen sowie Tätigkeiten hinter der Bühne – freiwillig und ohne Entlöhnung ausführt. Aus diesem Grund ist die *Panto Group* auch finanziell unabhängig und deckt ihre Produktions- und Vereinskosten vorwiegend aus den Produktionseinnahmen sowie, in geringerem Mass, aus Sponsoren- und Mitgliederbeiträgen.

Die *Panto Group* führt seit 1994 *pantos* in Basel auf, wobei sich die ersten Aufführungen vor allem an Engländerinnen und Engländer in Basel richteten. Dies änderte sich aber bald, wie Bruno Whissack, Vorstandsmitglied der *Panto Group* und einer der Hauptdarsteller der Produktion *Treasure Island – the Panto* beobachtete:

> «My observation is that firstly panto was largely for the British expatriates, it quickly drew in the other English speaking expatriates, the Americans, the Australians frequently came into it, it sort of became a tradition for them. My observation now is – if I'm not actually performing, if I am in the band or what have you, I like to get out and listen to people coming in. I would say my last experience was that nearly fifty percent of the people coming in were actually talking Schweizerdeutsch.»[28]

Mit der steigenden Bekanntheit der *panto*-Aufführungen in Basel wuchs neben der Zahl der Zuschauerinnen und Zuschauer auch die der Mitwirkenden. Dies führte immer wieder zu Entscheidungen über die Ausrichtung der Gruppe, so beispielsweise, an welche Zielgruppe die *pantos* sich richten sollen. Aktuell wurde diese Frage nach einem Beschwerdebrief des *American Women's Club* in Reaktion auf eine der frühen Produktionen: Dieser kritisierte die vielen sexuellen Anspielungen der Inszenierung und befand sie deshalb als ungeeignet für ein Familienpublikum. Obwohl diese Anekdote auch heute gerne noch erzählt wird, mit der Bemerkung, dass die heutigen Produktionen «zahmer» seien als früher, wird der damalige Beschluss, dass die *panto*-Produktionen nicht nur ein Britisches, sondern ein generelles englischsprachiges Familienpublikum ansprechen sollte, nicht hinterfragt.

Die *Basel English Panto Group* versteht sich durchaus auch als eine Basler Theatergruppe, wie das «Basel» im ihrem Namen verdeutlicht. So werden in den Stücken Lokalnamen verwendet und die in jeder *panto* vorhandenen politischen Anspielungen beziehen sich auch auf Ereignisse in Basel. Seit 2011 werden Englischklassen aus Schweizer Schulen zur Generalprobe eingeladen. Obwohl das Ansprechen eines Schweizer Publikums nicht zu den Hauptzielen der *Panto Group* gehört, ist es doch Teil einer Strategie, in Basel bekannt zu werden. Die Tatsache, dass zunehmend Schweizerinnen und Schweizer die Vorstellungen besuchen oder darin involviert sind, wurde und wird mit Zufriedenheit wahrgenommen.

Nebst Fragen der Ausrichtung erforderte die zunehmende Bekanntheit und das Wachstum der Gruppe auch die Schaffung von Strukturen: In den ersten Jahren setzte sich die Gruppe für jede Produktion neu zusammen, probte an verschiedenen Orten und wechselte jährlich die Auftrittsorte. Anschliessend spielte die *Panto Group* über mehrere Jahre im Theaterkeller des «Schönen Haus», dem Englischen Seminar der Universität Basel, bis sie ihren Auftrittsort 2009 an das Theater Scala in der Basler Innerstadt verlegte, wo sie auch heute noch spielt. Mit diesem Umzug organisierte sich die Gruppe 2009 auch als Verein, da durch die Verlegung auf eine grössere Bühne auch der Produktions- und Organisationsaufwand gestiegen war. Seitdem gibt es mit dem Vereinsvorstand eine Trägerschaft, die unabhängig von der jährlichen Produktion existiert. Er ist für die finanziellen Belange zuständig, verabschiedet Grundsätze für die Weiterentwicklung der Gruppe und wählt die Stücke und Regisseure für die kommenden Produktionen aus. Dabei sind die Vorstandsmitglieder meist auch in die Produktion involviert, unterscheiden aber zwischen Entscheidungen für den Verein und solchen für die Produktion.

Ebenfalls seit 2010 mietet die *Panto Group* ein Probenlokal, den *Panto Cellar*, der auch als Lager für Kostüme und Requisiten aus früheren Produktionen dient und an andere Theatergruppen für Proben untervermietet wird. Wie wichtig das feste Probelokal für die Gruppe ist, zeigt das folgende Zitat von Peter Hilton, Vereinspräsident und Regisseur von *Treasure Island*:

> «I also found the cellar. I was the one looking for a cellar in Basel at the time when I came across this place. (…) And so originally we were willing to spend 1200 a month and I looked at lots of cellars that were 12, 1300 a month and they were too small, too long, too narrow, too dark – whatever. And I saw this one for 1600 and said yes. That is it. We may well keep looking to see if one comes along the same size without a pillar within the same sort of price but at the moment it's great. It does what it's supposed to do. Which is brilliant. I am – it's not often I get proud of things – but I'm quite proud of my contribution to the Basel English Panto Group, yeah. And the way with other people we've helped to turn it into something that – an entity in Basel. Something that's established in Basel (…)».[29]

Institutionalisierte Strukturen und Räumlichkeiten stellen für die *Basel English Panto Group* wesentliche Elemente dafür dar, um sich als Gruppe zu etablieren und zu wachsen, immer mit dem Ziel, die Qualität der Produktionen weiterhin zu steigern.

Für die *Basel English Panto Group* bestand und besteht die Frage nach der Bewahrung dieser «typisch britischen» Theatertradition darin, *wie* sie in Basel durchgeführt werden kann. Dazu dienen die beschriebenen strategischen Entscheidungen und Prozesse. Um die spezifischen Merkmalen von *pantos* zu erhalten, mussten und müssen Mitwirkende und Publikum darüber informiert werden. Insbesondere die nach bestimmten Regeln ablaufenden Interaktionen mit dem Publikum bedürfen der Instruktion, damit sie in Basel «funktionieren». Dies geschieht für die Mitwirkenden über die Proben, für die Zuschauerinnen und Zuschauer über Erklärungen auf der Website oder in den Programmheften. Die Tatsache, dass *pantos* in Basel stattfinden, wirkt somit mehrfach auf das Vorgehen der *Panto Group* ein. Damit *panto* als britische Theatertradition in Basel weiterbestehen kann, muss sie in baslerische Kontexte überführt werden und benötigt Vermittlung.

Diskussion: Bewahren von immaterieller Kultur

Was steht im Zentrum, wenn es um das Bewahren von immaterieller Kultur geht? Wie die drei Projekte für die Theaterpraxis verdeutlichen, geht es bei der Bewahrung weniger um das Erinnern eines konkreten Projektes als um das Weitergeben von Theaterwissen und -können sowie das Fortbestehen von Theatergruppen, -institutionen und deren Strukturen. Aufführungsdokumentationen verschiedenster Formen kommen deshalb sekundäre Funktionen zu. So dienen Fotos, Filme oder Textbücher als persönliche Erinnerungen oder als Dokumentation der Geschichte der jeweiligen Gruppe. Bewahrung im Sinne von Weiterbestehen und Weitergeben geschieht durch Handlungen, sei es Proben, Aufführen, Anträge schreiben oder Strukturen errichten.

In allen drei Gruppen stellte sich nebst der Vermittlung von Wissen und Können die Sicherung von Strukturen als sehr wichtig heraus: Für *fremd?!* und Jugendclubs wie *Born to be Swiss* ist die Existenz von institutionellen Strukturen Voraussetzung, dass die Produktionen stattfinden können. Im Fall der *Basel Eng-*

lish Panto Group war die Errichtung der Vereins- und Raumstruktur ein Fundament für den Umgang mit der zunehmenden Bekanntheit und wachsenden Teilnehmerzahl der Gruppe. Die Tatsache, dass verschiedene Vorgehensweisen zur Sicherung dieser Strukturen gewählt wurden, verweist auf die unterschiedlichen Hintergründe und institutionellen Anbindungen der Gruppen. Ob eine Theaterproduktion im Kontext Schule, Stadttheater oder Amateurtheater stattfindet, hat einen Einfluss, wie die Produktion entsteht, welche Ressourcen zur Verfügung stehen, welche ästhetischen Vorstellungen umgesetzt und welche Zielgruppen angesprochen werden. Daraus ergeben sich auch Konsequenzen für das Weitergeben von Theaterpraxis in Bezug auf Kontinuität, Inhalt und Form.

Den drei Gruppen gemeinsam ist, dass sie mit ihren Vorgehensweisen versuchen, einen Mehrwert für unterschiedliche Zielgruppen – eine generelle Öffentlichkeit, Publikum oder Teilnehmende – zu schaffen. Nebst dem Wert des Theaterspielens an und für sich kommunizieren sie weitere Vorzüge ihres Tuns. So betont *fremd?!* den gesellschaftlichen Nutzen wie die Förderung von personalen und sozialen Kompetenzen der Jugendlichen und eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Thema Migration. Jugendclubs wie *Born to be Swiss* schaffen einen Mehrwert für die Institution Stadttheater, in dem sie Identifikation schaffen und die gesellschaftliche Relevanz des Stadttheaters als Ort unterstützen, an dem persönliche wie politische Themen verhandelt werden. Die *Basel English Panto Group* schliesslich bringt eine neue Theatertradition englischer Sprache nach Basel und deckt eine Lücke im englischsprachigen Theaterangebot für Familien ab.

Die von *fremd?!* und *Born to be Swiss* generierten Mehrwerte verweisen auf pädagogische Ziele, die durch aktuelle kulturpolitische, theaterwissenschaftliche und -pädagogische Kulturvermittlungsdiskurse kontextualisiert werden. Die Tatsache, dass es sich bei den Regisseuren um professionelle Theaterpädagogen handelt, unterstützt dabei die Vermittlung dieser Ziele und trägt zur Wertgenerierung der Projekte bei. Da die Lohnkosten nicht durch eigene Erträge gedeckt werden können, ist die Betonung dieser Mehrwerte gegen aussen – gegenüber Finanzierungsinstitutionen aber auch gegenüber dem Stadttheater – umso wichtiger. Im Gegensatz dazu kann die *Basel English Panto Group* mit ihrem kostendeckenden Budget stärker die *panto*-Praxis als Wert an und für sich sowohl für Teilnehmende wie Zuschauende vermitteln.

Wie verhalten sich diese Erkenntnisse nun in Hinblick auf die UNESCO-Konvention zum immateriellen Kulturerbe? Die Richtlinien der UNESCO sind sehr vage formuliert in Bezug darauf, wie die Vertragspartner der Konvention die Bewahrung von immateriellem Kulturerbe umzusetzen haben. Folgende Fragen müssen beantwortet werden, wenn durch die Konvention kulturelle Praktiken bewahrt werden sollen:

Was soll und wie soll es bewahrt werden? Praxis geht mit Strukturen und gesellschaftlichen Diskursen einher. Soll eine Praxis auf der Liste der lebendigen Traditionen der Schweiz bewahrt werden, muss für jede Praxis festgestellt werden,

wie diese Strukturen aussehen und wo ein Unterstützungsbedarf besteht.

In allen drei Projekten bedeutet Bewahren für die Zukunft fortwährende Veränderung und Anpassung. Hier stellt sich die Frage, wie diese stete Aktualisierung mit den Vorstellungen von gleichbleibender und vergangenheitsbezogener Tradition, die oft mit immateriellem Kulturerbe assoziiert werden, zu vereinbaren ist. Ein expliziterer Fokus auf die dynamischen Aspekte von kulturellen Praktiken im Konventionstext und in den Umsetzungsstrategien ist wünschenswert.

Das Verhältnis von professionellem und nicht-professionellem Kulturschaffen ist komplex und mehrschichtig. So kann professionelles Schaffen als Vorlage für nicht-professionelles dienen und umgekehrt. Zudem sind die Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen Amateuren und professionellen Kulturschaffenden vielfältig. Die Professionalisierung der Kulturvermittlung wirft zudem die Frage auf, ob die Bewahrung einer Praxis auch mit der Ausbildung von Vermittlern einhergehen soll oder nicht.

Anhand der aktuellen Liste der lebendigen Traditionen der Schweiz besteht die Bewahrung bisher vor allem in der schriftlichen und visuell-auditiven Dokumentation der erfassten Praktiken. Indem die Verfasser der Liste von einer regelmässigen Aktualisierung ausgehen, um tatsächlich «lebendige» Traditionen zu erfassen, entziehen sie sich weitgehend der Frage nach Bewahrung im Sinne von Förderung wie etwa durch Finanzierung und Ausbildung. Wird eine Praxis zum Zeitpunkt der Aktualisierung weniger praktiziert, kann sie somit als «nicht mehr lebendig» von der Liste gestrichen werden. Der Tatsache, dass die Weitergabe kultureller Praktiken an Gruppen und Institutionen gebunden ist, wird zudem wenig Beachtung geschenkt, obwohl gerade diese bestimmen, auf welche Weise eine Praxis ausgeübt und gedeutet wird.

Die Verantwortlichen für die Liste zur Erhaltung des Immateriellen Kulturerbes wirken auf einen aktuellen Kulturdiskurs ein, in welchem Wertigkeiten von kulturellen Tätigkeiten und Produktionen immer wieder neu beurteilt werden, indem sie das Label «lebendige Tradition» vergeben. Die UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes ist somit eine der Instanzen, die Kultur im Hinblick auf ihre gesellschaftliche Bedeutung gewichten. In dieser bewertenden, selektierenden Funktion besteht derzeit in der Schweiz auch ihr Hauptbeitrag zur Bewahrung von Kultur: Sie generiert Wert und Aufmerksamkeit. Ob und inwiefern damit die Bemühungen und Strategien von Praktizierenden unterstützt werden, ihre kulturelle Praxis für die Zukunft weiter bestehen zu lassen, lässt sich zum jetzigen Zeitpunkt nicht beantworten.

Anmerkungen

1 UNESCO: Übereinkommen zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes, Artikel 2: Begriffsbestimmungen. 2003. http://www.unesco.ch/fileadmin/user_upload/3_Wie/kultur/immaterielles-kulturerbe/IKE_UEbereinkommen.pdf (Stand: 01. 04. 2014).

2 Zur Umsetzung der Konvention in der Schweiz siehe: Graezer Bideau, Florence: *Identifying «Living Traditions» in Switzerland: Re-enacting Federalism through the UNESCO Convention*

for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. In: Regina F. Bendix, Aditya Eggert, Arnika Peselmann (Hg.): *Heritage Regimes and the State.* Göttingen 2012, S. 303 – 340.

3 Lebendige Traditionen der Schweiz: Eingabe der Kantone, Stand 31. 05. 2011. http://www.bak.admin.ch/kulturerbe/04335/04341/04342/index.html?lang=de (Stand: 05. 05. 2014);
Die lebendigen Traditionen der Schweiz: http://www.lebendige-traditionen.ch/traditionen/index.html?lang=de (Stand: 13. 04. 2014).

4 Brockhaus Enzyklopädie online: Schweizerisches Theater. http://www.brockhaus-enzyklopaedie.de/be21_print.php?document_id=0x1f93d207@be (Stand: 08. 02. 2011).

5 Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: *Intangible Heritage as Metacultural Production.* In: *Museum International* 2004 / 56: 52 – 65, S. 55.

6 Smith, Laurajane, Natsuko Akagawa: *Introduction.* In: Laurajane Smith, Natsuko Akagawa (Hg.): *Intangible Heritage.* London, New York, 2009, S. 1 – 9, S. 2; Leimgruber, Walter: *Switzerland and the UNESCO Convention on Intangible Cultural Heritage.* In: *Journal of Folklore Research* 2010: 47, S. 161 – 196, S. 167, 169; Halbertsma, Marlitte: *Introduction.* In: Marlitte Halbertsma, Alex van Stipriaan, Patricia van Ulzen (Hg.): *The Heritage Theatre: Globalisation and Cultural Heritage.* Newcastle upon Tyne 2011, S.1 – 25, S. 4.

7 Die lebendigen Traditionen der Schweiz: http://www.lebendige-traditionen.ch/sitemap/index.html?lang=de (Stand: 13. 04. 2014).

8 Leimgruber 2010, S. 174, 179; Kirshenblatt-Gimblett 2004: S. 57; Halbertsma 2011, S.14.

9 Smith, Akagawa: Introduction, S. 1 – 9, S. 2.

10 Taylor, Diana: *Performance and Intangible Cultural Heritage.* In: Tracy C. Davis (Hg.): *The Cambridge Companion to Performance Studies.* New York 2008, S. 91 – 104, S. 93, 99; Leimgruber 2010, S. 178.

11 Cominelli, Francesca, Xavier Greffe: *Intangible Cultural Heritage: Safeguarding for Creativity.* In: *City, Culture and Society* ((Zeitschrift ohne Ortsangabe)) 2012/3, S. 245 – 250, S. 249.

12 UNESCO: 2003.

13 Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas.* Durham, London 2003, S. 19 – 20.

14 Assmann Aleida: *Fest und Flüssig. Anmerkungen zu einer Denkfigur.* In: Aleida Assmann, Dietrich Hardt (Hg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument.* Frankfurt a. M. 1991, S. 189 – 199. Zitiert in Grossegger, Elisabeth: *Intangible Cultural Heritage – Theaterlandschaft Repertoiretheater: Repräsentation, kulturelle Vielfalt und Identität.* In: Moritz Csáky, Monika Sommer (Hg.): *Kulturerbe als soziokulturelle Praxis.* Innsbruck, Wien, Bozen 2005, S. 85 – 96, S. 89.

15 Grossegger 2005: S. 92.

16 Aufgrund der Schwierigkeit, die Namen von Projektleitenden und Regisseuren vollständig zu anonymisieren, wird in gegenseitiger Absprache auf eine Anonymisierung verzichtet. Bei allen anderen Personen wurden die Namen anonymisiert.

17 Interview mit Anina Jendreyko, 17.5.2013.

18 Projekt *fremd?!*: Idee. http://www.projektfremd.ch/idee.html (Stand: 21.4.2014).

19 Pro Helvetia: Kulturmittlung. http://www.prohelvetia.ch/Kulturvermittlung.814.0.html (Stand: 14.6.2014).

20 Prinz-Kiesbüye, Myrna-Alice, Yvonne Schmidt: *Theater für alle, aber nicht von allen? Spannungsfelder und Perspektiven der Theatervermittlung.* In: *Forum Modernes Theater* 2010: 25/1, S. 45 – 63, S. 46.

21 Prinz-Kiesbüye, Myrna-Alice, Yvonne Schmidt, Pia Strickler: *Theater und Öffentlichkeit – eine schwierige Beziehung.* In: Myrna-Alice Prinz-Kiesbüye, Yvonne Schmidt, Pia Strickler (Hg.): *Theater und* Öffentlichkeit. *Theatervermittlung als Problem.* Zürich 2012, S. 9 – 13, S. 9 – 10.

22 Theaterpädagogisches Angebot des Theater Basels: http://www.theater-basel.ch/index.cfm/83255588-D9FA-4D90-3E328CA748733C26/ (Stand: 15.4.2014).

23 Interview mit Martin Frank, 13.6.2012.

24 Interview mit Martin Frank, 13.6.2012.

25 Brubaker, Rogers: *Ethnicity without Groups.* Cambridge (MA), London 2004, S. 34, 41.

26 Interview mit Milena Hauser, 2.11.2011.

27 Für mehr Informationen zu den Merkmalen von *British pantomimes* siehe http://www.basel-panto.org/a-short-history-of-british-pantomime/ (Stand: 9.6.2014).

28 Interview mit Bruno Whissack, 18.7.2013.

29 Interview mit Peter Hilton, 13.3.2012.