

## Theater ordnen

München, Februar 2024: 16 schwarz gekleidete Tänzer\*innen betreten hintereinander die Bühne der Münchner Kammerspiele und begeben sich an die Rampe. Auf der linken Seite steht die Person mit der größten Körpergröße, die neben ihr Stehenden sind jeweils immer ein wenig kleiner und ganz rechts in der Reihe befindet sich eine Person im Rollstuhl, die durch ihre sitzende Haltung als am allerkleinsten erscheint (Abb. 1). Als sich die stehenden Personen ducken, ragt die Person am Rand aus der Reihe heraus, rollt daraufhin aus der Anfangspositionierung heraus auf die linke Seite und fährt den Rollstuhlsitz hoch. Nach einem kurzen Moment ducken sich weitere Tänzer\*innen, sodass wieder eine Aufstellung entsteht, in der sich die nebeneinander befindlichen Personen jeweils ein klein wenig überragen. Nach und nach bilden die Tänzer\*innen weitere Aufstellungen: in regelmäßigen Abständen auf der Bühne verteilt, die Körperposition nach den vier Bühnenrändern ausgerichtet, als Bewegungslinien von einer zur anderen Bühnenseite und bis in den Zuschauerraum hinein, als Anhäufung oder als Zerstreuung.

*In Ordnung* – so der Titel des von Doris Uhlich inszenierten Abends – scheint in besonderer Weise durch Ordnungskategorien strukturiert: Es entstehen Ordnungen nach körperlichen Merkmalen der augenscheinlich divers besetzten Darsteller\*innen, Ordnungen durch Choreografien oder Ordnungen, die der Raum oder das Bühnenbild vorgeben. Das nach und nach erscheinende, aus Treppenstufen und Podesten bestehende Bühnenbild ist dabei wiederum ein mit den Ordnungssymbolen Ziffern und Pfeilen versehenes, modulares Gebilde aus verschiedentlich kombinierbaren Einzelteilen. Die Tänzer\*innen legen sich darauf, lehnen und schmiegen sich an, positionieren sich in Relation dazu, bewegen sich in Reihen dazwischen und hindurch oder schieben die einzelnen Teile durch den Raum und verhelfen den Elementen so zu anderen Anordnungen. Immer wieder von Neuem aufgebaut, zerstört und wiederhergestellt, münden all diese Ordnungen gegen Ende in ekstatisch anmutende Verausgabungen der zeitweise skurril kostü-



Abb. 1: Anfangsaufstellung von Doris Uhlich: *In Ordnung*, 2024

miert und schließlich teilweise nackt auftretenden Tänzer\*innen zu den Techno-Sounds, die die Aufführung begleiten.<sup>1</sup>

Die Inszenierung, so ließe sich auch in Anschluss an ihren Titel sagen, macht Ordnungskategorien explizit, die die räumliche Verfasstheit der Bühne, die Objekte und Technologien der Ausstattung, die Bewegungsvokabularien des Bühnentanzes genauso wie der Theaterbetrieb als soziale Organisation diverser Körper vorgeben. Wie sich dem dramaturgischen Beschreibungstext entnehmen lässt, sind Ordnungen wie diese höchst ambivalent: »Ordnung ist nicht gut oder schlecht. Sie gibt Halt, gibt Struktur, gibt Sicherheit – und gleichzeitig kategorisiert Ordnung, schließt ein und schließt aus, begrenzt.«<sup>2</sup> *In Ordnung* knüpft insofern an das Verständnis von ›Ordnung‹ als einem Regelwerk an, impliziert aber auch das »in Ordnung sein« im Sinne eines Einverständnisses oder einer grundlegenden Zufriedenheit mit

1 Diese Ausführungen beziehen sich auf eine Videoaufzeichnung der Aufführung vom 2.3.2024.

2 Hannah Saar: »In Ordnung«, <https://www.dorisuhlich.at/de/projekte/in-ordnung> [26.11.2025].

einem Zustand. Und zugleich entstehen im szenisch-choreografischen Experiment mit Ordnungsgefügen Auflösungen, die sich als Dekonstruktionen jener theater- und tanzbezogenen Ordnungskategorien lesen lassen.

Berlin, 1929: Winfried Klara (1900–1936), ehrgeiziger Assistent am Institut für Theaterwissenschaft der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität, sieht sich einer kaum zu überblickenden Menge kleinformatiger Bilder gegenüber: Porträts von Schauspieler\*innen und Intendanten, Regisseuren und Bühnentechnikern, Zeichnungen von Theaterbauten, Bühnenbildentwürfe, Figurinen und Kostümmalereien, aufwändige Dramenillustrationen und skizzenhafte Szenenbilder. Verstaut sind sie in verschiedenen großen, handschriftlich betitelten Sammelmappen: »I Masken«, »II Scenen«, »III Scenen (in kleinem Format)«, »IV Dekorationen«, »V Berlin-Dekorationen«, »VI Berlin«, »VII Schauspielhäuser«, »VIII Curiosa«.<sup>3</sup> Klaras Aufgabe besteht darin, die umfangreiche Sammlung Louis Schneiders (1805–1878) – Schauspieler, Regisseur und Publizist, Monarchist und Militarist, Vorleser sowie Vertrauter von Friedrich Wilhelm IV. und preußischer Hofrat – aus der (vermeintlichen) Unordnung des historisch interessierten Liebhabers in eine wissenschaftliche Ordnung zu überführen, um sie der jungen Disziplin Theaterwissenschaft zugänglich zu machen.

Schon Wilhelm Dilthey hatte neben der Wichtigkeit der theoretischen Grundlegung für die sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ausdifferenzierenden Geisteswissenschaften die methodische Bedeutung von Sammlungen für deren Forschungszwecke hervorgehoben.<sup>4</sup> Und auch der Berliner Philologe und Theaterhistoriker Max Herrmann hatte im Antrag auf die Einrichtung eines theaterwissenschaftlichen Instituts auf die Unverzichtbarkeit von Sammlungen historischer Theatralia und Medien bestanden.<sup>5</sup> Die Louis Schneider'sche Sammlung, die Mitte des

3 Winfried Klara: *Vom Aufbau einer Theatersammlung. Grundsätzliches über Theaterbilder, ihre systematische Ordnung und Katalogisierung*. Berlin: Elsner, 1936, S. 19.

4 Wilhelm Dilthey: »Archive für Literatur« [1889], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 15: *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts*, hg. von Ulrich Herrmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991, S. 1–16.

5 Max Herrmann: »Antrag auf Errichtung eines Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Berliner Universität«, in: Stefan Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, 1998, S. 292–297.

19. Jahrhunderts in den Besitz der Preußischen Staatsbibliothek übergegangen war, steht in einer Reihe mit anderen, seit der Jahrhundertwende aus privatem Besitz in institutionelle Hand überführten Theatersammlungen.<sup>6</sup> Der Bericht, den Klara schließlich 1936 über seine vier Jahre dauernde Beschäftigung mit der Sammlung veröffentlicht, oszilliert zwischen der Betonung mühseliger, um Standardisierung bemühter Sortierungsarbeit und der Freude über die Freilegung einer gleichsam »natürlichen« Ordnung, die in den zusammengetragenen Bildern und deren künstlerischer Aussagekräftigkeit angelegt sei.<sup>7</sup> Diese ans Licht zu bringen, habe freilich einigen Systematisierungsaufwands und einer strategischen Kassation bedurft. Der Weg, den Klara dafür beschreibt, führt von der zwar umfangreichen, doch losen Zettelsammlung des Amateursammlers zur wissenschaftlichen Ordnung der »Theaterbilder«. Diese Bilder, denen Klara seine durch tödliche Krankheit unvollendete Dissertation widmet, seien »als künstlerischer Niederschlag« integraler Bestandteil historischer Theaterkulturen, »die ästhetisch fast mehr als Ausdruck und Schöpfung der Theaterkunst denn als absolute Erzeugnisse der Malerei und Graphik zu verstehen und zu bewerten« seien.<sup>8</sup> Erst durch systematische Aufräumarbeiten könne die bedeutende, aber bisher kaum gewürdigte Kategorie der Theaterbilder als solche erkennbar werden; erst richtig geordnet erlaube die Sammlung eindeutige theaterwissenschaftliche Erkenntnisse (Abb. 2).

Klaras Inventar beginnt mit »Aufführungsbildern« und endet mit »Dramenillustrationen« und berücksichtigt auch Tanz und Artistik als eigene Abteilungen. In der Ordnung nach Nationen und Völkern, die jede Kategorie durchzieht, verbindet sich die nationalphilologische Ausrichtung der Theaterwissenschaft von Klaras Lehrer Max Herrmann mit der durch die kulturelle und militärische Konkurrenz des 19. Jahrhunderts geprägten Sammellust des preußischen Hofrats Louis Schneider. Mit dem angestrebten Wechsel von einer Ordnung zur anderen geht

6 Klara nennt den »Ausbau der Clara Ziegler-Stiftung zum Theater-Museum in München (seit 1910), die Übernahme der [...] Sammlung Friedrich Haases durch die Gesellschaft für Theatergeschichte in Berlin (1911), den Erwerb der Sammlung Hugo Thimigs und Gründung einer Theatersammlung durch die Nationalbibliothek in Wien (1921), die Errichtung des Kieler Theatermuseums auf Grund der Stuttgarter Bestände (1924)«. Klara: *Vom Aufbau einer Theatersammlung*, S. 2.

7 Ebd., S. 9.

8 Ebd., S. 3 f.

Schema des systematischen Aufbaus einer Sammlung von Theaterbildern.	
<p><b>Abt. A Aufführungsbilder</b></p> <p>1) Entwürfe einzelner Regisseure  d Deutsche Regisseure  e Englische Regisseure  f Französische Regisseure  usw.  x Regisseure der übrigen Völker</p> <p>2) Abbildungen von einzelnen Theateraufführungen und Festen  d Deutsche Aufführungen  e Englische Aufführungen  usw.</p> <p>3) Allgemeine Darstellungen zur Geschichte des Aufführungsstils  a Antikes Theater  b Deutsches Theater  usw.</p> <p><b>Abt. B Theaterbau</b></p> <p>1) Entwürfe einzelner Architekten  2) Ansichten und Pläne einzelner Theatergebäude  3) Allgemeine Darstellungen historischer Bühnenformen.</p> <p><b>Abt. D Dekoration</b></p> <p>1) Entwürfe einzelner Künstler  2) Dekorationen einzelner Bühnen  3) Architekturstudien und Landschaftsblätter: Allgemeine Darstellungen zu Stilgeschichte der Theaterdekoration.</p> <p><b>Abt. K Kostüm</b></p> <p>1) Entwürfe einzelner Künstler  2) Kostüme einzelner Bühnen  3) Kostümblätter: Allgemeine Darstellungen zur Geschichte des Bühnenkostüms.</p> <p><b>Abt. Sch. Schauspielkunst</b></p> <p>1) Entwürfe zur Schauspieltheorie (Bewegungsstudien)  2) Rollen- und Zivildarstellungen einzelner Schauspieler und Singer  3) Allgemeine Darstellungen zur Stilgeschichte der Schauspielkunst.</p> <p><b>Abt. T Tanzkunst</b></p> <p>1) Entwürfe zur Tanztheorie  2) Rollen und Zivildarstellungen einzelner Tänzer  3) Allgemeine Darstellungen zur Stilgeschichte des Bühnentanzes.</p>	<p><b>Abt. V Spezialtheater, Artistic</b></p> <p><b>Abt. Y Allgemeine Theatergeschichte.</b> (Außere Organisation und Kultur des Theaters, Biographie und Bühnengeschichte.)</p> <p>1) Entwürfe, Vorschläge, Pläne  2) Abbildungen  1. zur Biographie der nicht darstellenden Theaterpersönlichkeiten: Regisseure, Maler, Musiker, Dramaturgen, Theaterleiter, Beamten, Dramatiker, Komponisten, Kritiker, Historiker etc.  2. zur Geschichte einzelner Bühnen: Gedenkblätter, Gruppenporträts der Mitglieder, Bilder aus dem Theaterbetrieb, Karikaturen etc.  3) Darstellungen allgemeiner Theaterzustände. (Aus dem Leben der Schauspieler, Publikum, Kritik, Sittendstellungen etc.)</p> <p><b>Abt. J Dramenillustrationen</b></p> <p>1) Illustrationsentwürfe einzelner Zeichner  2) Illustrationen zu einzelnen Dramen und Opern  3) Bild Darstellungen allgemeiner dramatischer Themen</p> <p style="font-size: small;">Anm.: Die Buchstaben- und Zahlenbezeichnungen vor den einzelnen Titeln entsprechen den Signaturen, die im Falle der Sammlung Schneider angewendet wurden. — Die nationale Unterteilung, die hier nur bei der Abt. A angedeutet wird, muß man sich überall entsprechend durchgeführt denken.</p>
33	34

Abb. 2: Winfried Klaras Schema zum Aufbau einer Sammlung von Theaterbildern

unübersehbar auch eine veränderte Affektökonomie einher. Das Glück des Sammlers, ausgelöst durch den langersehten, doch überraschenden Fund, wird abgelöst durch den Genuss kalkulierter Findbarkeit durch das wissenschaftlich geschulte Auge. Klaras Ordnungsbemühungen sind geprägt vom Eifer, ja: Enthusiasmus, für das neue Fach; gleichzeitig streben sie nach größtmöglicher Sachlichkeit, letztlich Ordentlichkeit. Ordnungsnotwendigkeit und Ordnungsbegehren gehen in der Arbeit des jungen Theaterwissenschaftlers Hand in Hand.

Liegen diese beiden Szenen zwar beinahe 100 Jahre auseinander und verhandeln sie unterschiedliche Gegenstände und Themen, verbindet sie doch, dass sie Theater als etwas begreifen und gleichsam als etwas erscheinen lassen, dass sich durch konkrete Praktiken und mittels spezifischer Medien ordnen lässt. Mal als bewegliche Körper und Bühnenbildelemente im Raum; mal als Bilder, Zeichnungen und Schriftstücke, die in eine tabellarische Klassifikation überführt sind: Theater erscheint hier als von diversen Ordnungen durchzogen. Offenbar werden in beiden Szenen zudem die materiellen, körperlichen und affektiven

Dimensionen des Ordners. Es sind solche und viele weitere mediale Ordnungspraktiken, so die Annahme dieses Sammelbandes, die Wissen über Theater produzieren, repräsentieren, distribuieren, legitimieren und dekonstruieren.

## Ordnen/Ordnungen

Die im Titel hergestellte Verknüpfung von ›Theater‹ und ›ordnen‹ kann auf den ersten Blick irritieren. Neigt man nicht dazu, (künstlerische) Aufführungen gerade als Gegensatz zu statischen Ordnungen zu denken? Heiner Müller sprach in diesem Sinn wirkmächtig von »Inseln der Unordnung«, die es mit ästhetischer List den Ordnungsfantasien und Ordnungspolitiken moderner Gesellschaften abzutrotzen gelte.<sup>9</sup> Und wer (ver-)mag schon und zu welchem Zweck Theater (zu) ordnen?

Dabei lässt sich ›Theater‹ in epistemologischer Hinsicht als ambivalenten Ordnungsbegriff aufschlüsseln, der historisch spezifische Ordnungsvorstellungen und deren mediale Bedingtheiten reflektiert. Zunächst ist festzuhalten, wie in begrifflichen und medialen Ordnungen Etymologie und Materialität sowie Metaphorik des Theaters aufeinander bezogen sind. So bezeichnet das griechische *théa* bekanntermaßen die »Schau« abgesandter Boten, die Bericht erstatteten über Festlichkeiten und Spiele befreundeter Städte.<sup>10</sup> Sie übernahmen zudem nicht nur die Opferungen bei den Festspielen, sondern überwachten auch deren termingerechte Ausrichtung und garantierten die sichere Reise der Zuschauer\*innen. Damit erfüllten die *theoroi* als »Beobachter« wichtige diplomatische Funktionen im Verhältnis zwischen antiken Stadtstaaten. Griechische Theaterbauten institutionalisierten die Schau und arrangierten eine materielle Anordnung von Schauenden und Zeigenden. Dem *théatron* als »Schauplatz« und Ort der Zuschauenden bleibt dabei

9 Zu den »anarchischen Inseln« als Bestandteil von Müllers »rhetorischem Werkzeugkasten« siehe Noah Willumsen: »Müller ± Althusser: Die Intellektuellen, das Interview und die ›Inseln der Unordnung‹«, in: *Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung*, hg. von Till Nitschmann, Florian Vaßen. Bielefeld: transcript 2021, S. 323–343, hier S. 336.

10 Michael Lorber: »Wissen«, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014 [2009], S. 421–424.

etymologisch der Anspruch des Überschauens und damit eine Ordnungsfunktion eingeschrieben.

Als Referenz architektonischer Ordnung wird Theater auch im *Deutschen Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* angeführt. Im Band von 1885 wird ›Ordnung‹ in der Dualität von Handeln (›ordnen‹) und Zustand (›das geordnete‹) aufgespannt. Das Bedeutungsspektrum reicht dementsprechend vom »bringen oder stellen in einen geordneten Zustand« über das befehlsmäßige Verordnen, die »festsetzende regel« und die militärische Aufstellung bis zur göttlichen Einrichtung der Welt.<sup>11</sup> Neben systematischen und juristischen Dimensionen werden auch mediale und materielle Aspekte des Ordnen verhandelt, für die neben der Säulenordnung antiker Tempel auch die Einrichtung einer nicht näher bestimmten Theaterbühne aufgeführt wird. Deren spezifische Materialität (hier Marmor, Glas und vergoldetes Holz) habe einer wohl organisierten Ordnung zu unterliegen, die ihre Funktionsweise gewährleisten soll. Nicht nur als das Ziel von Ordnungsbestrebungen wird Theater hier also markiert, sondern zugleich seine materiell-mediale Gestalt angesprochen.

Als Metapher avancierte ›Theater‹ in der Frühen Neuzeit in vielen europäischen Sprachen zum Modell zur Ordnung von Wissen über die Welt, zum Instrument für die »Erschließung und Akkumulation von Wissen«, wie auch zu dessen »Organisation und Disposition, [...] Systematisierung oder Systemlosigkeit«.<sup>12</sup> Dabei vollzog sich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Errichtung stehender Theater und der Herausbildung experimenteller Naturforschung ein Bedeutungswandel von einer »Daseinsmetapher« zu einem »Wahrnehmungsmodus«.<sup>13</sup> Als Bezeichnung für Hörsäle und andere

11 »ORDNUNG, f.«, *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/25 [Bd. 7, 1885], <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=O02170> [26.11.2025].

12 Flemming Schock: »Einführung: Theater- und Wissenswelten in der Frühen Neuzeit«, in: *Dimensionen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit*, hg. von dems., Oswald Bauer, Ariane Koller, metaphorik.de. Hannover: Wehrhahn, 2008, S. IX–XVIII, hier S. XI.

13 Hole Rößler: »Weltbeschauung. Epistemologische Implikationen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit«, in: *Theatralität von Wissen in der Frühen Neuzeit*, hg. von Constanze Baum, Nikola Roßbach. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 2013, Abschnitt 5, [http://diglib.hab.de/ebooks/ed000156/id/ebooks\\_ed000156\\_article02/start.htm](http://diglib.hab.de/ebooks/ed000156/id/ebooks_ed000156_article02/start.htm) [26.11.2025].

Bauwerke, als Metapher für Vorstellungen von Welt, Geschichte oder dem menschlichen Gedächtnis verhielt die Bezeichnung eine dem Blick in größtmöglicher Überschaubarkeit und zunehmender Systematisierung dargebotene Nachahmung der Wirklichkeit. In der barocken *theatrum*-Literatur konnte dafür in umfangreichen, aufwendig gestalteten Büchern nahezu alles zum Gegenstand emphatischer Anschauung werden; der Blick der Lesenden wurde dabei oftmals durch die visuelle Metaphorik von Proszenium und Vorhang geleitet. Die *theatrum*-Literatur zeichnet sich insofern als paradox aus, als dem entdeckenden Lesen und Anschauen zugleich eine theologische Weltordnung zugrunde gelegt war. Damit konnten Deutungsansprüche von Glauben und Wissen in dynamische, auch widersprüchliche Beziehungen gesetzt werden.<sup>14</sup>

War die Ordnungsweise solcher *theatrum*-Bände bis ins 17. Jahrhundert hinein durch die Betonung des Sinnlich-Ostentativen geprägt und lud zur Exploration diverser Wissensbereiche ein, verlor sich diese Dimension bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts tendenziell zugunsten anderer Schauanordnungen:

Was übrig bleibt, ist die Vorstellung, etwas bloß Gegebenes in einer bestimmten Ordnung vor dem Leser auszubreiten [...]. Das Moment der Ordnung im Begriff *theatrum*, das im Barock noch in einem Zusammenhang stand mit der Ganzheit und Erfülltheit des Gegenstandes in der Anschauung, weicht dem Anspruch auf Totalität [...] des Faktischen.<sup>15</sup>

Wenn nun auch Zeitungen und Sachverzeichnisse den Titel *theatrum* tragen konnten und sich damit die Nachschlagewerke, Enzyklopädien und Lexika ankündigten, die sich im Lauf des 18. Jahrhunderts durchsetzten, so bedeutet dies kein bloßes Verschwinden des Theatralen oder Inszenierten, wie sich mit der Rede vom Verlust des Sinnlichen und Explorativen zugunsten des Faktischen vielleicht annehmen ließe. Es veränderte sich dabei vielmehr das Register der Darstellung.

14 Markus Friedrich: »Das Buch als Theater: Überlegungen zu Signifikanz und Dimensionen der *Theatrum*-Metapher als frühneuzeitlichem Buchtitel«, in: *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverbreitung. Das europäische Modell der Enzyklopädie*, hg. von Theo Stamm, Wolfgang E. J. Weber. Berlin: Akademie, 2004, S. 222–226.

15 Thomas Kirchner: »Der Theaterbegriff des Barock«, *Maske und Kothurn* 31 (1985), S. 131–140, hier S. 137.

Das auf diese Weise schlaglichtartig bis in die Neuzeit nachvollzogene Verhältnis von Theater und Ordnung macht der Sammelband in Fallstudien für einen Zeitraum ab dem 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart produktiv. »Theater ordnen« wird dabei in einem zweifachen Sinn verstanden: Die Formulierung bezieht sich zum einen auf konkrete Praktiken des Ordnen von Wissen über Theater, das mit anderen ordnenden Wissensbereichen interferiert und in mehr oder weniger theaternahen Medien wirksam wird. Zum anderen betont sie die politischen Implikationen dieser Praktiken. Dies ist durch die doppelte Bedeutung von Ordnung und Befehl angezeigt, die nicht nur im *Grimmschen Wörterbuch*, sondern bis heute etwa in den englischen und französischen Wörtern *order* bzw. *ordre* angelegt ist.<sup>16</sup> Diese Ambivalenz reflektieren die Beiträge dieses Bandes anhand konkreter Materialien und zeigen auf, mit welchen Mitteln und mit welchen Interessen Theater und das Wissen darum produziert, distribuiert, legitimiert oder dekonstruiert wurden; wie Theater aber auch als Metapher und Praxis zu Ordnungszwecken gebraucht wurde.

## Ordnung in/der Theaterwissenschaft

Der Theaterwissenschaft ist das semantische Feld der Ordnung gerade in dieser Hinsicht nicht unbekannt. So ist in Anlehnung an Michel Foucaults Analyse der Disziplinargesellschaften im 18. und 19. Jahrhundert die Entwicklung eines bürgerlichen, literarischen Theaters im deutschsprachigen Raum als umfassender Ordnungsprozess beschrieben worden. Vor diesem Hintergrund lässt sich die im 19. Jahrhundert herausgebildete Position des Regisseurs als Ordnungsfigur verstehen, die das Material des Theaters in der Inszenierung arrangiert, Körper und Stimmen der Schauspieler\*innen organisiert und die Einhaltung der Gesetze in der Theaterarbeit überwacht sowie, falls nötig, Strafen auferlegt.<sup>17</sup>

16 Diese semantische Ambivalenz reflektiert Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991.

17 Bastian Dewenter, Hans-Joachim Jakob (Hg.): *Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter, 2018. Hier wird der Ordnungseifer der Theaterreformer\*innen nicht nur in programmatische Schriften, sondern hinsichtlich Diskussionen um und Entwicklung von Theatergesetzen fokussiert. Zur Regie siehe darin den Beitrag von Jens Roselt: »Eine Diszi-

Das solcherart »disziplinierte« bürgerliche Kunst- und Bildungstheater ist darüber hinaus als ein Instrument zum Ordnen kultureller Formen und kommunikativen Handelns in europäischen Kolonien auf dem afrikanischen Kontinent dargestellt worden.<sup>18</sup> Theater erscheint insofern sowohl als etwas zu Ordnenes wie auch als selbst disziplinierend: in Bezug auf die Orte der Versammlung und die darin Auftretenden und Rezipierenden, die betriebliche Praxis wie auch hinsichtlich dessen, was auf den Bühnen zu sehen gegeben wird. Es ist nicht nur Gegenstand und Experimentierfeld kameralistischen »Staatsbegehrens«,<sup>19</sup> sondern geradezu Instrument zur Hervorbringung regierbarer Subjekte sowie zur Durchsetzung von Ruhe und Ordnung.<sup>20</sup> In dieser Perspektive sind neuzeitliche Theaterkonzepte und deren Institutionalisierung als Teil machtgesättigter Ordnungsregime bestimmt worden – Theater aber auch, wie es in der oben zitierten Aussage Heiner Müllers anklingt, als Sphäre potenzieller Subversion von Ordnungsimperativen, mithin als das »Andere« von Ordnung.<sup>21</sup>

Explizit von einer »Ordnung« des Theaters bzw. der Aufführung sprechen jüngere Ansätze, die vom Dispositivbegriff Gebrauch machen.<sup>22</sup> Theater wird in diesen Überlegungen als epistemische Ordnung verstanden, die sich unter je verschiedenen historischen Bedingungen materialisiert. Dispositivanalysen fragen dementsprechend weniger nach singulären Aufführungen, sondern nach deren institutionellen, in-

plinar macht in der Herrengarderobe. *Theatergesetze und die Bühnenpraxis im 19. Jahrhundert*«, S. 229–249.

18 Joachim Fiebach: *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin: Henschel, 1986, S. 189–219.

19 Joseph Vogl: »Staatsbegehren. Zur Epoche der Policy«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000): S. 600–626.

20 Jan Lazardzig: »Ruhe oder Stille? Anmerkungen zu einer ›Polizey für das Geräusch‹ (1810)« in: *Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Meike Wagner. Bielefeld: Aisthesis, 2014, S. 97–116.

21 Rudolf Münz: *Das »andere« Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit*. Berlin: Henschel, 1979.

22 Lorenz Aggermann, Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017. Der Band bezieht sich auf verschiedene Ausprägungen des Dispositivbegriffs, vor allem bei Michel Foucault und Giorgio Agamben, wobei die Beiträge die Potenziale dieses Begriffs durchaus kontrovers diskutieren.

frastrukturellen und epistemologischen Voraussetzungen, mithin nach den Bedingungen der Wissbarkeit von Theater. Wissen, so formuliert es Lorenz Aggermann im Anschluss an Michel Foucault, gehe immer aus Operationen des Ordners hervor, die das »multiple Gewimmel« der Welt in wissbare Konstellationen bringen.<sup>23</sup> Insofern diese Operationen Konstruktionsleistungen seien, arbeiten sie stets im Horizont der Möglichkeit einer nicht restlos durchzusetzenden Ordnung. Zur Überwindung dieser Dysfunktionalität sei Ordnen notwendigerweise mit Fiktionalisierungen verbunden: »Jede Ordnung generiert [...] ein paradoxes Wissen, das sich auf Brüche und utopische Setzungen, auf Dysfunktion (Fehler) und Fiktion (zu deren Lösung) gründet und nur qua einer übergeordneten Stimme funktioniert.« Es gelte in diesem Sinn Momente der Prekarität auszumachen, gerade dort, wo die Fiktionen der Stabilität am intaktesten erscheinen.<sup>24</sup>

An solche in der Theaterwissenschaft erprobten Ansätze knüpft der vorliegende Sammelband theoretisch an. Allerdings schlagen wir vor, die Rede von der notwendigen Materialisierung von Ordnungen ernst zu nehmen sowie die bishierhin angeklungenen semantischen Ambivalenzen im Begriff des ›Ordners‹ zu bedenken: Die Beiträge fragen nach Ordnungspraktiken, den dafür gebrauchten Medien und ihrer Situierung. ›Ordnen‹ ist dementsprechend tatsächlich als Tätigkeitsbeschreibung zu verstehen sowie als Auftrag, konkrete Medien- und Praxisgefüge samt deren Politiken zu untersuchen. Auf welche Anforderungen und Apelle, auf welches Begehren reagieren Ordnungsprozesse und Ordnungsentscheidungen? Vor welchen Herausforderungen stehen Akteur\*innen, die theaterbezogenes Material ordnen, und wie gehen sie vor? Welcher Ressourcen, Technologien und Expertise bedienen sie sich? Mit welchen Affekten geht das Ordnen einher? Wie wird Ordnung von Unordnung unterschieden und auf welche Weise werden die Grenzen markiert? Wann gelingen und warum scheitern Ordnungsprozesse? Wann und für wen ist ein »geordnetes« Theater erstrebenswert und wann wird Ordnung verteidigt oder abgewehrt? Während der Begriff der Ordnung auf eine (zumindest imaginäre) Dauer verweist,

23 Lorenz Aggermann: »Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt Theater als Dispositiv«, in: *Theater als Dispositiv*, hg. von dems., Döcker, Siegmund, S. 7–32, hier S. 14.

24 Ebd.

macht der Fokus auf Medien und Praktiken des Ordnen die Arbeit sichtbar, die zur Einsetzung, Aufrechterhaltung oder aber Zerstörung von Ordnung aufgewendet werden muss.

Inspiziert ist dieses Vorhaben insbesondere von den Forschungen und methodischen Überlegungen zu Formen des Ordnen und Systematisierens aus der Wissens- und Wissenschaftsgeschichte, der Soziologie und der Anthropologie.<sup>25</sup> Wie dort verschiedentlich gezeigt wurde, treten epistemisch wirksame Ordnungsentwürfe in institutionellen Kontexten wie Sammlungen und Archiven oder in epistemischen Arrangements wie Klassifikationen der Wissenschaften hervor.<sup>26</sup> Sie werden in systematisierenden Medien wie der Liste, der Tabelle oder dem Diagramm anschaulich.<sup>27</sup> In diesem Sinne haben beispielsweise Wissensgeschichten der Bürokratie und der Verwaltung darauf hingewiesen, dass Akten und Protokolle, aber auch Office-Raumteiler und Schreibpulte nicht nur bestehendes Wissen organisieren, sondern inhärent an dessen Produktion, Legitimierung und Distribution beteiligt sind.<sup>28</sup> Abstrakte Ordnungsvorstellungen werden dabei auf ihre materiellen und praktischen Dimensionen befragt.

Auch in jüngeren theaterwissenschaftlichen Studien zu Produktionsbedingungen und -kulturen von Theater sind sowohl in historischer wie methodologischer Perspektive Organisationsformen, Verwaltungsstile

- 25 Für eine breit angelegte Untersuchung wissenschaftlicher, bürokratischer und ökonomischer Klassifizierungen sowie deren politisch-ethischer Implikationen siehe Geoffrey C. Bowker, Susan Leigh Star: *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*. Cambridge, MA/London, The MIT Press, 2000.
- 26 Lorraine Daston (Hg.): *Science in the Archives: Pasts, Presents, Futures*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2017; Anke te Heesen, E[mma] C. Spary (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*. Göttingen: Wallstein, 2001.
- 27 Siehe etwa Sybille Krämer: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*. Berlin: Suhrkamp, 2016; James Delbourgo, Staffan Müller-Wille (Hg.): »Listmania«, *Focus Isis* 103/4 (2012): S. 710–752; Benjamin Steiner: *Die Ordnung der Geschichte. Historische Tabellenwerke in der frühen Neuzeit*. Köln u.a.: Böhlau, 2008; Judith Sieber: *Die Erfindung des Zeitstrahls. Eine Kritik der Sichtbarmachung von Zeit und Handel im 18. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2025.
- 28 Sebastian Felten, Christine von Oertzen: »Histories of Bureaucratic Knowledge«, Special Issue *Journal for the History of Knowledge* 1/1 (2020); Friedrich Balke, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Medien der Bürokratie*. Paderborn: Fink, 2016.

sowie die technischen und epistemischen Infrastrukturen in den Blick geraten, innerhalb derer Theater gemacht wird und in die Theater eingebunden ist.<sup>29</sup> Zunehmend hat sich dabei ein Interesse für Praktiken und Praxistheorien herausgebildet.<sup>30</sup> Es ist kein Zufall, dass dieses neuerliche Interesse an der Gemachtheit von Theater mit der wachsenden Kritik an dessen institutionellen Bedingungen einhergeht. Repräsentationskritische und differenztheoretische Ansätze nehmen insbesondere die Deutungs- und Ordnungsmacht von Kategorien wie *race*, Klasse, Geschlecht, Alter und Behinderung in den Blick, um besser zu verstehen, wie diese Kategorien Theater als Kunstform und Institution mitstrukturieren.<sup>31</sup> Theater und Ordnung stellen dabei notwendigerweise keine Gegensätze dar, sondern es werden deren inhärente Verbindungen hervorgehoben, durch die Ein- und Ausschlüsse, Hierarchien und Machtgefüge produziert und stabilisiert werden. Die Denkfigur »Theater ordnen« ermöglicht es, diese politischen Ansätze zu sozialen Kategorien des Ordners auf produktive Weise mit konkreten Medien und Praktiken des Ordners zusammenzudenken und zugleich zu hinterfragen.

- 29 Siehe etwa Andreas Wolfsteiner: »Theater der Tabellen. Zur Organisationsgeschichte des Theaters am Beispiel des Szenariums«, in: *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, hg. von Benjamin Whistutz, Benjamin Hösch. Bielefeld: transcript, 2020, S. 183–202; Yana Prinsloo: *Theaterarbeit. Praktiken der Freien Szene*. Berlin: Theater der Zeit, 2025.
- 30 Stefanie Husel: »Zur Praxeologie des Theaters«, in: *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, hg. von Whistutz, Hösch, S. 226–246. Grundsätzlich zur Diversität und Produktivität von Praxistheorien siehe Theodore R. Schatzki, Karin Knorr Cetina, Eike von Savigny (Hg.): *The Practice Turn in Contemporary Theory*. London/New York: Routledge, 2001; Karl H. Hörning: »Kultur als Praxis«, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 1: *Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2004, S. 139–151.
- 31 Azadeh Sharifi, Lisa Skwirblies (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript, 2022; Friedemann Kreuder, Benjamin Wihstutz (Hg.): *Staging Differences. Orientierungen, Kategorisierungen und Identitätspolitiken in Theater und Performance*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2024.

## Die Beiträge

Die hier versammelten Beiträge fokussieren Praktiken und Medien des Ordnen an einschlägigen Schauplätzen: im Theaterbetrieb, auf Theaterbühnen, in Archiven und Ausstellungen sowie in Datenbanken. Diese Situierung trägt dem Umstand Rechnung, dass sich Ordnungspraktiken, deren Notwendigkeit oder Ablehnung, ihr Charakter und ihre Bewertung nicht nur historisch, sondern bereits aus der Perspektive unterschiedlicher Akteur\*innen und an ihren Einsatzorten verschieden artikulieren. Historisch setzen die Beiträge im frühen 19. Jahrhundert an und damit zu einer Zeit, die auf die Spezifizierung der Theaterbegrifflichkeit folgt, einhergehend mit der »äußere[n] institutionelle[n] Abschließung des Theaters bei gleichzeitiger Differenzierung seiner inneren Organisation«. <sup>32</sup> Während Ordnungspraktiken historisch ubiquitär sind, legt der Band damit einen Fokus auf eine europäische (und hier vor allem deutsche) Moderne. Angesichts der Dynamiken von Industrialisierung, Globalisierung und Imperialismus gehen hier Hypostasierungen von Ordnung sowie deren mannigfaltigen Auflösungserscheinungen Hand in Hand. Für die Konstruktion einer modernen Ordnung sind Bürokratie, vernünftige Regierung und kulturelle Identitätsbehauptungen letztlich auf Operationen der genauen Unterscheidung sowie die Ab- und Ausgrenzung eines imaginären, unordentlichen Anderen angewiesen. <sup>33</sup>

Andreas Wolfsteiner stellt in seinem Beitrag ein zentrales Medium parabürokratischer Verwaltung des Theaters vor: die *Allgemeine Theater-Chronik* (1832–1873). Mithilfe Schwarzer Register von Personenverzeichnissen, Notizen oder Rezensionen wurde ein sich zunehmend ausdifferenzierender und professionalisierender Theaterbetrieb sowie eine bürgerliche Öffentlichkeit im Theater durch das nichtstaatliche Publikationsorgan wirksam quantifiziert, normiert und reguliert.

Um die rationelle Einrichtung der öffentlichen Theater in der Weimarer Republik geht es Halvard Schommartz, der in seinem Beitrag auf ein diagrammatisches Schaubild aus dem Lehrbuch *Die Bühnen-*

32 Kirchner: »Der Theaterbegriff des Barock«, S. 132.

33 Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. Für Spezifika von Ordnungspraktiken als Reaktion auf die Krisenerfahrungen der klassischen Moderne siehe Thomas Etzemüller (Hg.): *Die Ordnung der Moderne. Social Engineering im 20. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript 2008.

*technik der Gegenwart* (1929/1933) des technischen Leiters der Städtischen Bühnen Hannover sowie der Bayreuther Festspiele Friedrich Kranich blickt. Er fragt danach, welches Wissen von Theater sich in betrieblichen Ordnungsmedien materialisiert und wie darin in den späten 1920er-Jahren eine kulturelle Vorherrschaft des deutschen Theaters legitimiert wurde.

Anna Raisich wiederum verbindet ihre Feldforschung im Betrieb eines Stadttheaters mit grundsätzlichen methodologischen Überlegungen: Auf welche Weise generiert die Theaterwissenschaft ihr Wissen über »das« Theater? Sie plädiert für eine immanente Beschreibung konkreten Tuns im Betrieb. Eine Konzentration auf die Modi des Ordners sei nicht zuletzt wichtig, um als Wissenschaft aussagekräftig zu bleiben über aktuelle institutionelle Entwicklungen, für welche die im Beitrag auftretenden Akteur\*innen auf je unterschiedliche Weise Sorge tragen.

An die Frage nach den Bedingungen der Theaterproduktion knüpft auch Jule Gorkes Beitrag an, der sich Mierle Laderman Ukeles' Performanceserie *Maintenance Art* aus den 1970er-Jahren und Swoosh Lieus Inszenierung *Dea Ex Machina* von 2021 widmet. In Auseinandersetzung mit der Form des Manifests wird die Ordnung der Theater- bzw. Kunstinstitution in beiden Arbeiten einer feministischen Kritik unterzogen. Zugleich legen sie Regelwerke der Reproduktionsarbeit offen, die auch für das Funktionieren der Theaterarbeit unabdinglich sind.

Ekaterina Trachsel bespricht das Aufsprengen von dramaturgischen Ordnungen anhand der Aufführung *Blood Show* von Ocean Stefan aus dem Jahr 2024. Dieses Brechen von Ordnungen geschieht hier auf eine monströse Weise, welche die Autorin in Auseinandersetzung mit George Didi-Huberman als De-Montage versteht – wobei die Schreibweise darauf verweist, dass das Auseinandernehmen immer auch mit Praktiken der Neu- und Andersordnung verbunden ist. Das Monströse erscheint somit als szenische Praxis der Kritik normativer Ordnungen.

Anhand des spannungsreichen Verhältnisses von Theater zu seiner Archivierung ist die Verknüpfung von Theater und Ordnung in den letzten Dekaden besonders intensiv diskutiert worden. Zumeist ist dabei von einem Gegensatz der flüchtigen Aufführung zum Ordnungsregime des Archivs ausgegangen worden. Dorothea Pachale führt ihr Beitrag, vor dem Hintergrund archivtheoretischer Überlegungen von Jacques

Derrida und Michel Foucault, in das Erlanger Stadtarchiv. Hier vollzieht sie die darin angelegten, alles andere als eindeutigen »Mikroordnungen« des Theaters nach und diskutiert die damit verbundenen Möglichkeiten und Herausforderungen für Theatergeschichtsschreibungen: Welches Theater findet sich im Archiv?

Carolina Heberling fragt danach, mit welchen Medien und innerhalb welcher institutionellen Infrastrukturen das Gedächtnis von Theater dokumentiert, klassifiziert und verwaltet wird. Ihre Überlegungen nehmen ihren Ausgang allerdings weniger von der theoretischen Ordnung des Archivs, sondern vom materiellen Zustand dort gelagerter Personal- und Verwaltungsakten der Bayerischen Staatstheater in den Jahren um die Revolution von 1918/1919. Deren vermeintliche Unordnung erzählt von der Funktionsweise von Theaterinstitutionen zwischen Hoftheater und öffentlicher Betriebsweise und zeugt von den Vorstellungen, die sich das Archiv von Künstler\*innen macht.

Koloniale Projekte verstanden sich selbst als Ordnungsvorhaben – zumindest waren sie, um ihre Funktionsweise aufrechtzuerhalten, maßgeblich darauf angewiesen, als solche wahrgenommen zu werden. Die koloniale Ordnung, davon handelt Lisa Skwirblies' Beitrag, war dementsprechend durch ein spannungsreiches Verhältnis der Angst vor Unordnung und der Sehnsucht nach geordneten Verhältnissen geprägt. Am Beispiel der Planung und Genehmigung von Tanzabenden in der ehemaligen Kolonie Deutsch-Südwestafrika zeigt die Autorin, dass theatrale Veranstaltungen gleichermaßen der gewaltsamen Disziplinierung und Differenzierung der Bewohner\*innen dienten und das Potenzial ungeplanter Grenzüberschreitungen bargen.

Ins Archiv des Verlags der Autoren führt Lisa-Frederike Seidlers Beitrag. Neben der Frage, auf welche Weise hier unterschiedliches Wissen von Theater abgelegt wurde und welche Rolle Theaterverlage für dessen Produktion haben, beschäftigt sich die Autorin mit verschiedenen, teilweise konfligierenden Konzepten emanzipatorischen Kindertheaters in den 1970er-Jahren. Auch ihr Beitrag formuliert kritische Überlegungen hinsichtlich der impliziten Ordnungen theaterwissenschaftlicher Wissensproduktion.

Lotte Schüßlers Beitrag steigt in die Geschichte internationaler Welt- und Großausstellungen ein, indem er nach der Verortung von Theater innerhalb der universalistischen Ausstellungsklassifikationen fragt. Ähnlich wie beim Archiv geht es auch hier um »Ordnungsversuche«.

bei denen Theater in eine zwar flexible, aber bereits gemachte Struktur Einzug findet. Diese Problematik bespricht die Autorin mit Fokus auf die theaterbezogenen Abteilungen der Pariser Weltausstellung von 1889 und diesbezügliche Kataloge und Berichte, die in ihren jeweiligen medialen Formen ihrerseits Ordnungshoheiten beanspruchen.

Ordnungsbestrebungen und die vielseitigen Medien von internationalen Großausstellungen beschäftigen auch Signe Rotter-Broman und Dörthe Günther. Anhand der Theater- und Musikausstellungen in Bologna 1888, Wien 1892 und Stockholm 1897 zeigen die Autorinnen, wie bereits in Titelgebungen, in den Planungsphasen und bis hin zu den Erfahrungen der Besucher\*innen die Themensetzungen sowie die Verhältnisse der zwei Künste stetig neu verhandelt wurden. Insbesondere an das Musiktheater als zwischen den beiden »Schwesterkünsten« verortete Gattung, so die Beobachtung, hefteten sich variantenreiche Zuschreibungen und Ordnungsbestrebungen, die u. a. von nationalen (Kultur-)Politiken bestimmt waren.

Die letzten beiden Beiträge reflektieren, dass seit dem Ende des 20. Jahrhunderts Praktiken des Ordnen zunehmend durch digitale Medien, Technologien und Methoden geprägt werden, die ganz eigene Logiken entwickeln. Vor dem Hintergrund der im Detail kaum zu erfassenden Fotobestände des Deutschen Theatermuseums in München adressiert Ulf Otto verschiedene Ebenen des Ordnen, die sich in Theaterfotografien und in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihnen spiegeln. Nimmt bereits eine einzelne Fotografie ein Ordnen im Sinne eines Zerlegens des Aufführungsgeschehens vor, so vervielfältigen sich die Ordnungsprozesse bei computergestützten Analysen von Bildbeständen ins Unzählige. Es kommt zu einer »numerischen Neuordnung« des fotografischen Wissens der Theaterwissenschaft. Diese gilt es im Hinblick auf die Ein- und Ausschlüsse, die ein Programm vornimmt, kritisch zu hinterfragen.

Nora Probsts Text zur Repräsentation von Queerness in Archivadatenbanken geht einem solchen Problem genauer nach – womit der abschließende Beitrag des Bandes zugleich einen Bogen zurück zu denjenigen unter »Archiv« versammelten Texten schlägt. Die Überlegungen setzen an dem Befund an, dass eine Recherche, die heteronormative und/oder genderkonforme Darstellungsmodi von Aufführungen hinterfragen möchte, durch Aufbau und Funktionsweise analoger wie digitaler Bestandskataloge kaum möglich ist. Anhand von Beständen

der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln entwirft die Autorin ein auf Sammlungsrecherchen basierendes, mehrteiliges Framework zur Modellierung und Klassifizierung von Daten für die Darstellung queerer Inhalte und Personen. Die Unsichtbarmachung queerer Aufführungspraktiken, die bestehende Ordnungslogiken von Archiven generieren, lassen sich so ein Stück weit aushebeln.

\*

Dieser Sammelband ist hervorgegangen aus einem gleichnamigen Workshop, der im September 2024 am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin stattfand. Workshop und Publikation wurden ermöglicht durch großzügige Unterstützung aus der leistungsorientierten Mittelvergabe für Frauenförderung und Gleichstellung am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin. Wir bedanken uns herzlich bei allen Teilnehmenden für ihre Beiträge, Fragen und Kommentare, die den Sammelband in seinem Ergebnis maßgeblich inspiriert haben. Svenja Frederike Bischoff gilt unser Dank für die umsichtige und freundliche Betreuung beim Wallstein Verlag sowie Christian Hofer und Lea Michel (HOMI) für den das Thema des Bandes so elegant aufgreifenden Buchumschlag.