

»Whatever is unnamed ...«

Zur Modellierung queerer Darstellungsweisen
in Theaterarchiven

Sucht man im Portal des Fachinformationsdienstes Darstellende Kunst unter den ca. 150.000 verzeichneten Fotografien nach solchen, die mit dem Begriff »queer« verschlagwortet sind, so erhält man vier Treffer.¹ Während drei davon US-amerikanische Tanztheaterproduktionen der Jahre 2014, 2016 und 2020 zeigen, scheint eine dieser Abbildungen bei genauerem Hinsehen die Relevanzkriterien nicht wirklich zu erfüllen: Es handelt sich um eine Lithografie aus dem 19. Jahrhundert mit dem Titel »Indian dance, Standing Rock Agency, after distribution of rations«, abgedruckt am 19. April 1879 im *Harper's Weekly*.² Dass diese Abbildung in der Trefferliste auftaucht, liegt offenbar am Begleittext des Bildes, der die historischen Bedeutungsebenen des queer-Begriffs im Sinne einer als seltsam oder befremdlich betitelten Normabweichung adressiert und dem Tanz in kolonial-rassistischer Tradition »all manner of queer antics« zuschreibt.

In der Online-Datenbank der Deutschen Digitalen Bibliothek ergibt der gleiche Suchbegriff 15 Treffer – bei 1,2 Millionen verzeichneten Fotografien. Drei dieser als Treffer gelisteten Fotografien beziehen sich auf das von Magnus Hirschfeld gegründete Institut für Sexualwissenschaft, sechs Aufnahmen zeigen Stadtansichten oder Portraits

- 1 Ergebnisse der Stichwortsuche »queer«, Fachinformationsdienst Darstellende Kunst, <https://www.performing-arts.eu/discovery/Blender/Results?lookfor=queer&type=AllFields&filter%5B%5D=format%3A%22Fotografie%22> [26.11.2025]. Bei allen vier Abbildungen handelt es sich um Datensätze der North Dakota State University: Digital Horizons, die über die Bielefeld Academic Search Engine bereitgestellt werden.
- 2 »An Indian Dance«, *Harper's Weekly* (19.4.1879): S. 304, North Dakota State University Libraries, Institute for Regional Studies, <https://cdm16921.contentdm.oclc.org/digital/collection/dakota-lith/id/19> [26.11.2025].

zur Fotobuchpublikation *Dresden que(e)r durch das Jahrhundert* von Gerhard Döring aus dem Jahr 2020 und weitere sechs mit dem Titel »Luxor (NL)« stammen aus dem Nachlass der Fotografin Petra Gall im Archiv des Schwulen Museums Berlin; auf ihnen ist eine Person in unterschiedlichen Posen und Outfits während eines Liveauftritts auf einer Bühne zu sehen. Die dazugehörige Beschreibung erläutert, dass über die abgebildete »offenkundig queere Band [...] bislang nichts in Erfahrung gebracht werden« konnte.³

Es liegt auf der Hand, dass die beschriebene Herangehensweise der Komplexität eines Queerens von visuellem Material nicht gerecht wird. Und doch verweist das Vorgehen auf ein Problem, das den Ausgangspunkt meiner erkenntniskritischen Überlegungen darstellt: Will man auf der Grundlage von Bestandskatalogen – seien sie nun analog oder digital – Quellenmaterial recherchieren, das heteronormative und/oder genderkonforme Darstellungsmodi in Theater-, Tanz- oder Konzertaufführungen infrage stellt, unterläuft, konterkariert oder parodiert, so steht man vor dem Problem, dass archivarische Ordnungen und Verschlagwortung keine systematischen Recherchen in dieser Hinsicht erlauben.⁴ Da Darstellungspraxen wie beispielsweise Crossdressing, Gender-bending, Travestie oder Drag quer zu den bestehenden Ordnungslogiken von Archiven liegen, lassen sich die hier paradigmatisch skizzierten systemischen Unsichtbarkeiten nicht nur im Kontext digitaler Datenbanken feststellen, sondern auch in analogen Findbüchern, Bestandskatalogen oder Inventarlisten.

Dieser Beitrag erkundet die Möglichkeitsbedingungen des Queerens von Archivmaterialien zur Theatergeschichte und zielt auf eine kritische Befragung etablierter Archivierungs- und Datafizierungspraktiken.⁵ Aufbauend auf Positionen der Gender- und Queer Studies und in der Auseinandersetzung mit konkreten Bildbeständen der Theaterwis-

3 Ergebnisse der Stichwortsuche »queer«, Deutsche-Digitale Bibliothek https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/searchresults?query=queer&facetValues%5B%5D=objecttype_fct%3DFotografie [26.11.2025].

4 Kent K. Chang: »The Queer Gap in Cultural Analytics«, in: *Debates in the Digital Humanities*, hg. von Matthew K. Gold, Lauren F. Klein. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2023, S. 105–119.

5 Lizeth Zepeda: »Queering the Archive: Transforming the Archival Process«, *disclosure: A Journal of Social Theory* 27 (2018): S. 94–102; Catherine D'Ignazio, Lauren F. Klein: *Data Feminism*. Cambridge, MA: MIT Press, 2020.

senschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln stehen für mich als ehemalige Mitarbeiterin der Sammlung⁶ grundlegende Fragen zu den verflochtenen Epistemologien von Bildern, Klassifikationen, Archivlogiken und Datafizierungspraktiken im Fokus: Wie prägen aktuelle und historische Schlagwörter, Deskriptoren, Labels und Klassifikationen die Auseinandersetzung mit historischem Bildmaterial? Inwiefern lassen sich Strategien entwickeln, um queere Theatergeschichte(n) in Archiven und Kulturerbe-Datenbanken sichtbar zu machen, ohne die sprachlich-epistemische Gewalt gegen LGBTIQ*-Personen zu reproduzieren? Und schließlich – über Repräsentation hinausgehend –, wie kann das Queeren von Bildmaterial die Grundlage für eine Kritik an archivischen Praktiken, Klassifikationen und Datenmodellen schaffen, die unser Verständnis gender-nonkonformer Darstellungen erweitert, anstatt es zu kompromittieren?

Queering the Archive? Theoretische Implikationen

Um die Möglichkeitsbedingungen dessen zu untersuchen, was im Folgenden theoretisch wie praktisch unter dem Queeren von Archiven verstanden wird, ist eine begriffliche Präzisierung notwendig. Archive sowie ihre Findmittel – seien sie analog oder digital – sind machtvolle Institutionen, die an der Sichtbarmachung wie Unsichtbarmachung von Dokumenten, Bildern, Konzepten, Narrativen und Personengruppen mitwirken.⁷ Wie die feministische Autorin Adrienne Rich betont, werden Artefakte des kulturellen Erbes weder gleichmäßig bewahrt noch so dokumentiert, dass alle Geschichten gleichermaßen erzählt werden können:

- 6 Die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln ist die größte universitäre Sammlung zur Theater- und Mediengeschichte in Deutschland. Von 2012 bis 2024 habe ich dort als wissenschaftliche Mitarbeiterin in verschiedenen Archiv- und Digitalisierungsprojekten gearbeitet und eine Dissertation über die Geschichte der Sammlung verfasst (Nora Probst: *Objekte, die die Welt bedeuten. Carl Niessen und der Denkraum der Theaterwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 2022).
- 7 Nanna Bonde Thylstrup, Daniela Agostinho, Annie Ring, Catherine D'Ignazio, Kristin Veel (Hg.): *Uncertain Archives: Critical Keywords for Big Data*. Cambridge: MIT Press, 2021.

Whatever is unnamed, undepicted in images, whatever is omitted from biography, censored in collections of letters, whatever is misnamed as something else, made difficult-to-come-by, whatever is buried in the memory by the collapse of meaning under an inadequate or lying language – this will become not merely unspoken, but unspeakable.⁸

Archiv- und Sammlungspolitiken – kontingent und historisch situiert – bilden die Grundlagen für potenzielle Forschungsdiskurse. Statt Archive bloß als Ansammlungen von Artefakten zu begreifen, lassen sie sich in Anlehnung an Michel Foucaults berühmtes Postulat auch als Möglichkeitsbedingungen von Diskursen betrachten, als »das Gesetz dessen, was gesagt werden kann.«⁹ Archive sind somit einerseits Institutionen, die die Formierung von Diskursen ermöglichen, prägen und beeinflussen; andererseits sind ihre Praktiken des Sammelns, Archivierens und Klassifizierens selbst von disziplinären, gesellschaftspolitischen und epistemischen Machtgefügen beeinflusst. Diese Wechselbeziehungen zwischen Archiv, Wissenschaft und Diskurs verlagern sich zunehmend ins Digitale. So beeinflussen die in Metadaten eingeschriebenen Klassifikationsrahmen mögliche Perspektiven auf Artefakte und verorten oft mehr über die Sichtweisen auf die Daten als über das Artefakt oder das Bild selbst. Inwiefern Klassifikationen und Taxonomien an der Formierung wissenschaftlicher Diskurse beteiligt sind, hat u.a. die Theaterwissenschaftlerin Sarah Bay-Cheng beschrieben:

In every domain – biology, particle physics, political science, educational theory, art history, literary analysis, and performance studies – implicit and explicit taxonomies provide us with cognitive structures that shape the way we perceive and engage with the phenomena we investigate. [...] Furthermore, every phenomenon and event falls under multiple taxonomies associated with different knowledge domains.¹⁰

8 Adrienne Rich: »It Is the Lesbian in Us ...«, in: *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966–1978*. London: Norton, 1979, S. 199–202, hier S. 199.

9 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, S. 187.

10 Sarah Bay-Cheng: *Performance and Media: Taxonomies for a Changing Field*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015, S. 4.

In diesem Sinne stellen Denk-, Organisations- und Ordnungssysteme Rahmenbedingungen dar, innerhalb derer Erkenntnisinteressen und Forschungsfragen verhandelt werden können. Ein Archiv zu queeren heißt daher, Perspektiven und theoretische Positionen aus den Gender- und Queer Studies mit machtkritischen Reflexionen über hegemoniale Strukturen archivischer Praktiken in einen Dialog zu bringen.¹¹ Dabei ist ein zentrales Merkmal des Begriffs ›queer‹ die Unmöglichkeit seiner eindeutigen Definition. Wiederholte Versuche in diese Richtung verkennen, dass sein Potenzial vor allem in der diskursiven Offenheit und Adaptivität liegt.¹² Wie die Soziologin Hannah McCann und die Medienwissenschaftlerin Whitney Monaghan feststellen, ist queer »a ›deliberately ambiguous term‹ that is simultaneously a way of naming, describing, doing and being«. ¹³ Die Theoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick hat das Potenzial des Begriffs einmal als ein »open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning [...] fraught with so many social and personal histories of exclusion, violence, defiance, excitement« beschrieben.¹⁴ Historisch als Bezeichnung für etwas Sonderbares oder Anomales genutzt, wurde queer zum Schimpfwort für alle, die sich nicht ohne Weiteres in Heteronormativitätskonzepte eingliedern ließen. Auf die empowernde Aneignung durch lesbische, schwule und trans* Aktivist*innen als Selbstbezeichnung in den 1980er-Jahren folgte die Überführung des Begriffs in den akademischen Kontext und universitäre Diskurse. Konzeptionell scheinen Queerness und Konzepte des Archivs also erst einmal zu divergieren.

11 Patrik Steorn: »Curating Queer Heritage: Queer Knowledge and Museum Practice«, *Curator: The Museum Journal* 55/3 (2012): S. 355–365; Zepeda: »Queering the Archive«; James Crawford Bell: *Queering Archives and Archiving Queers in Contemporary Art*, Dissertation, Northumbria University, 2021.

12 Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge, 1990; David Halperin: *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995, S. 113; Annamarie Jagose: *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin: Querverlag, 2001, S. 13; Mike Laufenberg: *Queere Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2022, S. 12.

13 Hannah McCann, Whitney Monaghan: *Queer Theory Now: From Foundations to Futures*. London: Red Globe Press, 2020, S. 7.

14 Eve Kosofsky Sedgwick: *Tendencies*. London: Routledge, 1994, S. 7f.

Wie Daniel Marshall, Kevin P. Murphy und Zeb Tortorici – Herausgeber des Schwerpunktheftes »Queering Archives: Historical Unravelings« – erläutern, zeichnen sich sowohl queere Perspektiven als auch archivbezogene Praktiken durch eine fortwährende Auseinandersetzung mit dem Spannungsfeld von Präsenz und Verlust aus.¹⁵ Im Queeren von Archiven werden beide Aspekte miteinander verknüpft – sie erhellen sich gewissermaßen gegenseitig und erlauben eine vertiefende Behandlung der Frage, wie spezifische Formen des Wissens und des Wissen-Wollens entwickelt werden.¹⁶ Eine Schlussfolgerung aus diesen Überlegungen könnte lauten, die Prozesse der Konstruktion und Organisation von Wissen und Wissenschaft in den Blick zu nehmen, die an der Schnittstelle von Queerness und Archiv entstehen.

Mit José Esteban Muñoz lässt sich queer nicht zuletzt begreifen als »not simply a being but a doing for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world.«¹⁷ In diesem Sinne erlaubt das Queeren eines Archivs nicht nur Akte des Neu-Lesens und Neu-Bewertens, sondern birgt darüber hinaus das Potenzial, Wege für zukünftige Archivarbeit aufzuzeigen. Dabei ist zunächst die Identifikation von Leerstellen und Lücken in der Überlieferung ein zentraler Aspekt – auch und gerade mit Blick auf digitale Daten.

Die systemische Gewalt gegenüber queeren Phänomenen und Personen hat sich im Kontext des Archivs historisch allerdings nicht nur dadurch gezeigt, dass Spuren queerer Darstellungs- und Lebensweisen ignoriert wurden. Wenn entsprechendes Material gesammelt wurde, insbesondere von staatlichen Archiven, dann häufig unter dem Vorzeichen einer pejorativen Markierung der betroffenen Personen als Normabweichler*innen, um auf der Grundlage einer systematischen Pathologisierung Praktiken der Kontrolle, Unterdrückung oder Verfolgung zu realisieren.¹⁸ Aus machtkritischen Auseinandersetzungen mit Überlieferungslücken oder gewaltvollen Archivierungspraktiken sind immer wieder auch Bestrebungen zur Einrichtung von »Gegenarchi-

15 Daniel Marshall, Kevin P. Murphy, Zeb Tortorici: »Queering Archives: Historical Unravelings«, *Radical History Review* 14/3 (2014): S. 1–11, hier S. 1.

16 Ebd.

17 José Esteban Muñoz: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: NYU Press, 2009, S. 1.

18 Emily Drabinski: »Queering the Catalog: Queer Theory and the Politics of Correction«, *The Library Quarterly* 83/2 (2013): S. 94–111, hier S. 98.

ven« hervorgegangen, deren Sammlungspraktiken sich programmatisch und systematisch an hegemonialen Strukturen abarbeiten.¹⁹ Ein bloßes Mehr an Daten führe, wie Tobias Blanke erläutert, im Kontext digitaler Gegenarchive nicht zu befriedigenden Lösungen. Es bedürfe vielmehr einer intensiven kuratorischen Neubearbeitung des Archivarischen, einer Rejustierung von archivarischen Ordnungen und einer Neuverknüpfung von Querverweisen, damit sich verdrängte Stimmen, Schauplätze und Erzählungen ins Archiv einschreiben können.²⁰ In diesem Sinne bedeutet das Queeren digitaler Archive nicht nur, Datenlücken sichtbar zu machen oder diese durch Datenerhebungen zu verkleinern oder gar zu schließen, sondern auch die (macht-)kritische Reflexion von Praktiken der Datenmodellierung, -erhebung, -archivierung und -standardisierung sowie darüber hinaus die praxisnahe Erprobung von neuen Klassifizierungssystemen und Ordnungsstrategien. Indem queere Gegenarchive immer auch an der (Weiter-)Entwicklung erkenntniskritischer Taxonomien beteiligt sind, lassen sie sich nicht nur als Akt der Selbstermächtigung marginalisierter Gruppen begreifen, sondern erlauben im weiteren Verlauf gesellschaftspolitischer Bewegungen auch die Formung eines historischen Selbstverständnisses derselben.

In einigen Fällen mag eine kritische Reflexion der Leerstellen allerdings zu der Erkenntnis führen, dass Unsichtbarkeit sogar wünschenswert ist, vor allem wenn sie die Grundlage dafür darstellt, marginalisierte Gruppen vor Diskriminierung und Verfolgung zu schützen. In anderen Fällen stellt sich wiederum die Frage, inwieweit Klassifizierungen – die die Grundlage archivarischer Ordnungen darstellen und den Zugriff auf Artefakte des Kulturerbes organisieren – überhaupt auf Phänomene queerer Geschichte anwendbar sind, da sie eine Festschreibung von Entitäten bedeuten würden, welche sich doch gerade durch Fluidität und Widerständigkeit auszeichnen.²¹ Dass die Etablierung angemessener Terminologien zur Beschreibung von Objekten queerer Kulturgeschichte eine komplexe, mitunter frustrierende Aufgabe darstellt, hat auch Laura Mandell mit Blick auf die Modellierung digitaler Daten konstatiert:

19 D'Ignazio, Klein: *Data Feminism*; Tobias Blanke: »Reassembling Digital Archives—Strategies for Counter-Archiving«, *Humanities and Social Sciences Communications* 11/1 (2024): S. 1–12.

20 Blanke: »Reassembling Digital Archives«, S. 3.

21 Steorn: »Curating Queer Heritage«, S. 359; Zepeda: »Queering the Archive«, S. 95.

Feminist cultural critics might be tempted to simply walk away from cultural analytics altogether rather than engage with what I call »M/F« – that is, the conflation of gender with sex and the naturalization of a culturally constructed binary opposition. But walking away is a bad idea.²²

Auch Pauline Junginger und Marian Dörk weisen mit Blick auf die Datafizierung von Kulturerbe auf besondere Spannungsgefüge zwischen Queerness, Klassifizierungsnotwendigkeiten und politischen Kämpfen hin: Besonders queere Community-Archive stehen einerseits vor der Herausforderung, Lebensentwürfe oder Geschlechtsidentitäten zu klassifizieren, die sich gerade durch ihre Wandelbarkeit und Mehrdeutigkeit auszeichnen; andererseits ist eine gewisse Stabilität in der Klassifizierung notwendig, um kollektive Handlungsfähigkeit und politische Sichtbarkeit zu sichern.²³

Im Gegensatz zu den queeren Community-Archiven, deren Sammlungsbestände bereits als Repräsentationen queerer Geschichte ausgewählt und klassifiziert wurden, nimmt mein Beitrag im Folgenden exemplarisch Bildmaterial aus der Theaterwissenschaftlichen Sammlung in den Blick – Material also, das vor allem zur Dokumentation und Erforschung von theatralen Phänomenen gesammelt wurde. Dieses Material zu queeren, bedeutet vor allem eine Auseinandersetzung mit den abgebildeten theatralen Phänomenen aus anderen, quer zu den bisherigen Forschungsfragen liegenden Perspektiven. Es geht also um eine machtkritische Reanalyse von Bildinhalten, die heteronormative Darstellungsweisen verlassen, unterlaufen, konterkarieren oder aktiv kritisieren – und damit auch um eine Neuverhandlung von archivarisches Klassifizierungen, Ordnungsprinzipien und Datafizierungsprozessen. Auf diese Weise werden vermeintlich etablierte Ordnungsschemata nicht nur destabilisiert, sondern auch die zugrunde liegenden hegemonialen epistemologischen Taxonomien sichtbar gemacht.

- 22 Laura Mandell: »Gender and Cultural Analytics: Finding or Making Stereotypes?«, in: *Debates in the Digital Humanities*, hg. von Matthew K. Gold, Lauren F. Klein. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019, S. 3–26, hier S. 3.
- 23 Pauline Junginger, Marian Dörk: »Categorizing Queer Identities: An Analysis of Archival Practices Using the Concept of Boundary Objects«, *Journal of Feminist Scholarship* 19/19 (2021): S. 66–79, hier S. 66.

Das Potenzial des Queerens von Bildmaterial liegt vor allem darin, die Regime der (Hetero-)Normativität nicht nur auf der visuellen Ebene zu befragen, sondern auch den beschreibenden Rahmen des Archivs selbst zur Diskussion zu stellen.²⁴ Für das konkrete methodische Verfahren eines Queerens von Theaterarchiven bedeutet dies erstens, Auswahlkriterien für die Zusammenstellung des Bildmaterials zu entwickeln, und zweitens, formale Beschreibungskategorien zu konzipieren, die die abgebildeten theatralen Phänomene angemessen charakterisieren, ohne Identitäten, Begehrensweisen oder Sexualitäten als Zuschreibungen zu fixieren oder zu essenzialisieren. Beide hier genannten Vorgehensweisen bedürfen der näheren Erläuterung.

Queering the Archive am Beispiel der Theaterwissenschaftlichen Sammlung

Um den Auswahlprozess für das Queeren von visuellem Material in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung auf eine methodische Grundlage zu stellen, wurden mehrere Zugriffe erprobt, die sich gegenseitig ergänzen.²⁵ Zum einen stützte sich die Recherche auf eine tiefgehende Auseinandersetzung mit Ordnungsstrukturen der Sammlung, die auf gängigen Prinzipien wie den Titeln von Dramen oder Opern, den Namen von Theaterschaffenden, Dramatiker*innen oder Komponist*innen sowie auf Ortsbezeichnungen und den Namen der Spielstätten beruhen. Diese Ordnungen zu queeren, bedeutete Recherchen zu (1) Stückinhalten, die auf der Handlungsebene Formen des Crossdressings, Gender-bendings

24 Kerstin Brandes: »Queer/ing Kunst und Visuelle Kultur«, in: *Gender, Queer und Fetisch. Konstruktion von Identität und Begehren*, hg. von Martin Schneider, Marc Diehl. Hamburg: Männerschwarm, 2011, S. 68–90; Steorn: »Curating Queer Heritage«.

25 Im Zeitraum von 2022 bis 2024 habe ich in mehreren Lehrveranstaltungen zum Thema »Queering the Archive« konkrete Herangehensweisen an das Queeren eines Theaterarchivs vorgestellt und gemeinsam mit Studierenden erprobt. Ich möchte mich an dieser Stelle bei meinen Studierenden bedanken, die das Seminar mit ihren Diskussionsbeiträgen und Recherchen bereichert haben: Patricia Balanca, Charlotte Bayer, Michelle Blos, Johanna Ecker, Carina Eltrich, Leandra Feil, Yara Gehrman, Pola Gwiasda, Hope Harnisch, Cori Hennicke, Halima Kamara, André Neustädter, Ronja Opp, Kade Schreckenber und Hannah Suchland.

oder nichtheterosexuellen Begehrens enthalten; (2) biografischen Hintergründen von Theaterschaffenden, die Geschlechternormen auch abseits der Bühne mehr oder weniger offen infrage gestellt haben und/oder deren queeres Begehren bekannt war; (3) Sondersammlungsbereichen, die Phänomene des Crossdressings, Gender-bendings oder nicht-heterosexuellen Begehrens qua Darstellungstradition enthalten – wie im Kriegstheaterarchiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung die zahlreichen Abbildungen zu den sogenannten »Damendarstellern« in Kriegsgefangenenlagern; (4) Spielstätten und Theaterformen wie Revue- und Varietétheater, die statt dramenbasierter Aufführungen vor allem eine große Bandbreite von spektakulären Auftritten aus den Bereichen Tanz, Akrobatik, Zauberei, Tierdressuren, musikalische Darbietungen sowie kabarettistische Einlagen und Pantomimen boten.

Auf Grundlage dieses Vorgehens, das im Folgenden näher beschrieben werden soll, konnte im Verlauf der Recherchen in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung ein Konvolut von rund 70 Bildern zusammengetragen werden, von denen eine Auswahl hier vorgestellt wird.

(1) Stückinhalte

Ein prominentes Beispiel für die theatrale Inszenierung des Crossdressings, das bereits auf der Handlungsebene angelegt ist, stellt die Komödie *Charleys Tante* von Brandon Thomas aus dem Jahr 1892 dar. Die Studenten Charley und Jack möchten sich darin für ein Date mit ihren Freundinnen Amy und Kitty verabreden, benötigen dafür allerdings gemäß der damaligen sittlichen Vorgaben eine Anstandsdame. Da Charleys Tante aus Brasilien kurzfristig verhindert ist, mimt ihr Freund Lord Fancourt Babberly als Frau verkleidet die familiäre Aufseherin. Thomas' Komödie geht zurück auf eine lange Tradition von Travestieaufführungen, in denen die Darstellung von Männern in Frauenkleidern zur Belustigung des Publikums von der Prämisse ausgeht, dass über Normabweichung gelacht werden darf und soll. Während heterosexuelles Begehren durch die Verkleidung des männlichen Darstellers und die Täuschung der Frauen ermöglicht wird, spielt queeres Begehren keine Rolle – stattdessen steht die vermeintliche Anstandsdame für Asexualität, die das männliche Begehren der beiden Studenten im Zaum halten soll. Wie die Medien- und Bildwissenschaftlerin Kerstin Brandes betont, sind »marginalisierte und minorisierte, als ›anders‹ oder ›deviant‹



Abb. 1: Jean Joseph Brunet als Miladi Bibembrock und Charles Gabriel Potier als Miladi Krekmerott in *Les Anglaises pour rire*, Théâtre des Variétés Paris, 1814

markierte Subjekte, um sichtbar zu werden, auf jene Bilder angewiesen [...], durch die ihre Marginalisierung, Minorisierung und Alterisierung innerhalb hegemonialer Repräsentationsregime erst hervorgebracht wurde«. ²⁶ Dieses Sichtbarkeitsparadox in der Darstellung von Queerness auf der Bühne zeigt sich auch in Grafiken des 19. Jahrhunderts – etwa zur Komödie *Les Anglaises pour rire* von Théophile Marion Dumersan und Charles-Augustin Bassompierre (genannt Sewrin). Diese wurde erstmals 1814 im Pariser Théâtre des Variétés aufgeführt, wobei die stereotypisch überzeichnete Darstellung zweier englischer Frauen durch die Schauspieler Jean Joseph Brunet und Charles Gabriel Potier in Frauenkleidern als Lachgarant diente (Abb. 1).

26 Brandes: »Queer/ing Kunst und Visuelle Kultur«, S. 72.

(2) Biografien

Im Rahmen der Recherchen zu biografischen Hintergründen von Theaterschaffenden stellt die Sängerin und Schauspielerinnen Felicita von Vestvali (1831–1880; eigentlich Anna Marie Stegemann) insofern ein interessantes Beispiel dar, als ihr Spiel mit Genderidentität und dargestellter Genderperformance nicht auf ihre Bühnenkarriere beschränkt blieb.²⁷ Wie auch anderen aufstrebenden Schauspielerinnen des 19. Jahrhunderts bot ihr die Übernahme einer männlichen Hauptrolle die Möglichkeit, prominenter Partien mit mehr Textanteilen zu spielen. Besonders hervorzuheben sind Darstellungen des Hamlet – nicht nur aufgrund der Prominenz von William Shakespeares Tragödie,²⁸ sondern auch, weil allein im 19. Jahrhundert etwa 50 professionelle Schauspielerinnen in Europa und Nordamerika in dieser Männerrolle auf der Bühne standen.²⁹

Für Vestvali – eine berühmte Sängerin, ehe sie sich vom Musiktheater abwandte – war die Rolle des Hamlet jedoch weit mehr als nur eine weitere Hosenrolle, wie etwa ihre Autobiografie *Pallas Athene. Memoiren einer Künstlerin* aus dem Jahr 1873 nahelegt, in der das Frontispiz die Schauspielerin nicht in Zivil, sondern als Hamlet zeigt (Abb. 2): Das Gesicht leicht zur Seite gedreht, schaut sie mit schulterlang gelocktem Haar unter einem Hut in die Ferne, ein dünner Schnurrbart akzentuiert den Mund, der Hemdkragen ist halb geöffnet.

Vestvalis Bühnendarstellung des dänischen Prinzen scheint beim zeitgenössischen Publikum einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen zu haben. In einem Beitrag der Regisseurin und Schauspielerin Rosa von Braunschweig, der 1903 im *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* erschien, wird der Kritiker Rudolf von Gottschall zitiert, der seine Eindrücke bei einer Leipziger *Hamlet*-Inszenierung wie folgt schildert:

27 Im Folgenden nutze ich weibliche Pronomen für Vestvali, weil sie diese auch für sich selbst beansprucht hat, weise aber darauf hin, dass ihre Geschlechtsidentität vor dem Hintergrund ihrer eigenen Äußerungen im Kontext zeitgenössischer Geschlechtervorstellungen uneindeutig bleibt.

28 Peter W. Marx: *Hamlets Reise nach Deutschland. Eine Kulturgeschichte*. Berlin: Alexander, 2018.

29 Beate Hochholdingner-Reiterer: »Weibliche Hamlets«, in: *Hamlet-Handbuch*, hg. von Peter W. Marx. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 142–148, hier S. 143.

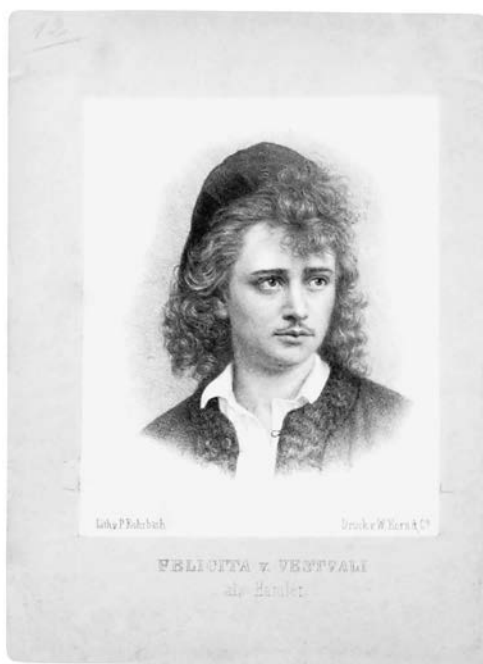


Abb. 2: Felicitä von Vestvali als Hamlet, Stadttheater Bremen 1869, Lithographie: Paul Rohrbach

der erste Akt war noch lange nicht zu Ende, als man ihr schon reiche Beifallsspenden zuteil werden ließ, die sich bald in dem Maße steigerten, daß die Gastin [sic!] am Schluß etliche 18 mal gerufen worden war. Vergessen war vor der Macht des Genies alles, was man vorher von den verschiedenartigsten Standpunkten aus gegen das Männerrollenspielen einer Frau hatte geltend machen wollen; der Eindruck, den dieser Hamlet hervorbrachte, war ein gewaltiger.³⁰

30 Rudolf von Gottschall, zitiert nach Rosa von Braunschweig: »Felicitä von Vestvali«, in: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen mit besonderer Berücksichtigung der Homosexualität*, Bd. 5, hg. von Magnus Hirschfeld. Leipzig: Spohr, 1903, S. 427–443, hier S. 437. Die originale Rezension von Gottschalls konnte trotz intensiver Recherchen leider nicht eruiert werden.

Von Braunschweig zufolge vereine Vestvali auch als Person »männliche und weibliche Eigenschaften« – eine Verbindung, die

sehr oft Wesen [bildet], deren Begabung die der Mutterweiber weit überflügelt [...]. Zu diesen außergewöhnlichen Geschöpfen gehörte Felicita von Vestvali. Sie hat die alte und neue Welt mit ihrem Ruhm erfüllt und nicht zum geringsten Teil dankte sie es ihrer urnischen³¹ Natur, daß sie mit männlicher Energie alle Hindernisse zu überwinden wußte und ihr unbegrenztes Streben siegreich das hohe Ziel erreichte, zu dem ihr Genie sie prädestinierte.³²

In ihrer Autobiografie beschreibt Vestvali, wie sie eine Zeit lang unter dem Namen Felix als Mann gelebt habe, bevor sie ihre Opernkarriere begann.³³ Auf einem Empfang der württembergischen Kronprinzessin Olga Nikolajewna Romanowa 1854 in Mailand, auf dem sie eine kühne Rede hielt, bezeichnete sie sich selbst als »Mann-Weib« und betonte selbstbewusst: »Ich modle mein Thun und Lassen danach, wie ich mich geistig activ fühle. Erst kommt mein Geist – dann mein Geschlechtsdasein.«³⁴ Damit dokumentiert die Schauspielerin in ihrer Autobiografie nicht nur ihre Bühnenerfolge, sondern nutzt sie auch zur diskursiven Verhandlung der eigenen Geschlechtsidentität. Von anderen erfolgreichen Hamlet-Darstellerinnen wie Sarah Bernhardt oder Adele Sandrock unterscheidet sich Vestvali vor allem durch ihr androgynes Auftreten sowie durch ihr lebensweltliches Spiel mit changierenden Genderperformances auf und abseits der Bühne.³⁵

31 Rosa von Braunschweig zählte Vestvali zu den »urnisch veranlagten Frauen«, ein Terminus, der im 19. Jahrhundert von Karl Heinrich Ulrich in seinen *Forschungen über das Räthsel der mannmännlichen Liebe*, 1864 veröffentlicht unter dem Pseudonym Numantius Numa, geprägt wurde und damit noch vor der Einführung des Begriffs der Homosexualität im Jahr 1869 durch Karl Maria Kertbeny.

32 Ebd., S. 427–429.

33 Felicita von Vestvali: *Pallas Athene. Memoiren einer Künstlerin*. München: Mehrhoff, 1873, S. 29–47.

34 Ebd., S. 79.

35 Zu Bernhardt und Sandrock siehe Hochholdinger-Reiterer: »Weibliche Hamlets«, S. 143–145; Marx: *Hamlets Reise nach Deutschland*, S. 139–166 (Kapitel »Die weiblichen Hamlets«).

(3) Sondersammlungsbereiche

Der Sondersammlungsbereich »Kriegstheaterarchiv« der Theaterwissenschaftlichen Sammlung enthält eine Vielzahl an Abbildungen sogenannter »Damendarsteller«, die vornehmlich im Ersten Weltkrieg an der Front und in Gefangenenlagern auftraten. Zusammengetragen wurde das Archiv seit den 1920er-Jahren vorrangig von Hermann Pörzgen, wissenschaftlicher Assistent des Sammlungsgründers Carl Niessen.³⁶ Auftritte von Performer*innen in Abendgarderobe in langen Kleidern mit feinen Schuhen, dezentem Make-up und Schmuck, dazu Perücken, Federhüte und Diademe, wie sie auf Postkarten von der Front zu sehen sind, boten ihren Kameraden willkommene Unterhaltung und Ablenkung.³⁷

Die Darstellungsformen reichten von Travestien, die den Anblick von männlich gelesenen Personen in Kleidern ins Lächerliche zogen, über die spielerische Inszenierung sexueller Ambivalenzen bis hin zu ernsthaften, traditionellen Klassikerinszenierungen, in denen die perfekte Illusion von Weiblichkeit angestrebt wurde. Die Damendarsteller*innen erlaubten somit nicht nur mehrdeutige Inszenierungen von Weiblichkeit im hypermaskulinen Umfeld der Front, sondern dienten auch dazu, das heteronormative Begehren auf und abseits der Bühne aufrechtzuerhalten. Vor diesem Hintergrund erscheinen Damendarsteller*innen als ambivalentes Phänomen des Kriegstheaters, das die heterosexuelle Matrix im patriarchalen Setting des Krieges gleichermaßen unterläuft und reproduziert. Einige von ihnen waren so erfolgreich, dass sie ihre weibliche Persona auch außerhalb der Bühne kultivierten. So notierte etwa Damendarsteller*in Emmerich Laschitz: »Mein Leben war das einer Diva, die von allen angebetet wurde und ihren Launen freien Lauf ließ.« Die Kameraden entwickelten sich, so Laschitz weiter, zu glü-

36 Peter W. Marx, Sascha Förster: »Das [sic!] Kampfbereich war der Schauplatz der Damendarsteller«. Spannungsverhältnisse des Kölner Kriegstheaterarchivs«, in: *Mein Kamerad – die Diva. Theater an der Front und in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs*, hg. von Julia B. Köhne, Britta Lange, Anke Vetter. München: edition text+kritik, 2014, S. 77–89; Probst: *Objekte, die die Welt bedeuten*.

37 Hermann Pörzgen: *Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen 1914–1920*. Königsberg/Berlin: Ost-Europa, 1933; Anke Vetter: »Mein Kamerad – die Diva. Eine Einführung«, in: *Mein Kamerad – die Diva*, hg. von Köhne, Lange, Vetter, S. 11–23.

henden »Verehrern meiner Kunst« und sandten »unzählige Briefe und Zettelchen [...], die nur zu oft mich als Person betrafen«. ³⁸

Angesichts der Mehrdeutigkeiten dieser Darstellungstradition stellt sich die Frage, wie diese ohne gesichertes Wissen über die Darstellenden beschrieben werden können – zumal sich die Vorstellungen von Geschlechtsidentität und sexueller Orientierung seit dem Ersten Weltkrieg grundlegend gewandelt haben. Wird das Bildmaterial etwa als ›Crossdressing‹ verschlagwortet, so wird nicht nur impliziert, die Person ließe sich über physische Merkmale wie Gesichts- und Körperformen als Mann in Frauenkleidern identifizieren. Dieses Label stützt sich zudem auf das soziale Konstrukt der Geschlechterbinarität; Nuancen geschlechtlicher Performances werden mit dieser Zuschreibung nicht adressiert. Insofern bleibt das Crossdressing stets eine Zuschreibung, die sich an jenen binären Normen abarbeitet, die es mitunter zu unterlaufen sucht.

(4) *Spielstätten und Genres*

Der vierte und letzte Teil der methodischen Annäherung an ein Queering von Bildmaterial in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung bezieht sich auf die lokalen und konzeptionellen Kontexte von Aufführungen.³⁹ In Großstädten boten vor allem Revuetheater und Variétéprogramme populäre Unterhaltungsformate abseits der großen Theater- und Opernhäuser mit ihren klassischen Theatersparten. In einem Archivschrank zum Revuetheater fand ich eine Fotografie der Helen Jackson Girls, die – jede zweite in Anzug mit Fliege und Hut – zur Bewerbung ihrer Auftritte publikumswirksam über einen Boulevard in Berlin schlendern.

Beim Durchsehen der schlagwortartigen Beschreibungstexte auf den in Hängeregisterschränken untergebrachten, säurefreien Umschlägen zum Variététheater fand ich zudem einen Umschlag mit der Beschriftung »Variété – Transvestit. O[riginal]F[otografie]: Borchmann, Berlin«. Die darin enthaltenen vier Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen dieselbe Person in unterschiedlichen Kostümen und Posen, durch kontrastreiche Lichtsetzung

38 Emmerich Laschitz: »Als Frauendarsteller in der Kriegsgefangenschaft«, *Der Querschnitt* 13/2 (1933): S. 119–120, hier S. 120.

39 Steorn: »Curating Queer Heritage«, S. 359.



Abb. 3a–d: Fotografien aus dem Umschlag »Variété – Transvestit, OF, F: Borchmann, Berlin«, Berlin o.D.

wirkungsvoll in Szene gesetzt (Abb. 3a–d). Auf einem Bild posiert sie selbstbewusst, auf einen Schirm gestützt, in ornamentierter Brokatjacke, Hut, kurzen Lederhosen und Kniestrümpfen, während sie auf den anderen Bildern in extravaganten Kleidern, reich geschmückten Kopfbedeckungen und markantem Make-up dieselbe Souveränität ausstrahlt.

Auf den Rückseiten befinden sich Stempel mit Angaben zum Fotografen Werner Borchmann sowie ein handschriftlicher Name: »André«. Die Kombination aus Umschlagbeschriftung,⁴⁰ aufwändig inszenierten Bildern und der Signatur auf der Rückseite wirft gleich mehrere Fragen auf – etwa, wie diese Fotografien in die Sammlung gelangten und wer für ihre Katalogisierung und Klassifizierung verantwortlich war. Unklar ist auch, warum gerade diese Beschriftung des Umschlags gewählt wurde – immerhin handelt es sich um eine Bezeichnung, die über Jahrzehnte hinweg zur Pathologisierung queerer Menschen genutzt wurde. Auffallend ist darüber hinaus, dass der abgebildeten Person eine (trans-)geschlechtliche Identität zugeschrieben wird, ohne den offensichtlichen Bühnencharakter der aufwändigen Kostüme zu berücksichtigen. Wäre es nicht angemessener, bei Beständen eines Theaterarchivs von »Cross-dressing« oder »Drag« zu sprechen, anstatt die Geschlechtsidentität in den Fokus der archivarischen Beschreibung zu stellen? Auf der Basis weiterführender Recherchen konnte die Person als Marcel André (1912–1980) identifiziert werden: 1912 in Wien als Walter Endres geboren trat André nach einer Kostümbildausbildung in den 1950er-Jahren als Sänger*in und Drag-Performer*in u.a. im beliebten Chez Nous in Berlin auf. Die »Queen Mum aller Nachtschattengewächse« lebte offen homosexuell, »wenn auch unter dem schützenden Mantel der Travestie«. ⁴¹ Andrés Privatnachlass wird heute im Schwulen Museum in Berlin bewahrt.

40 Der Begriff »Transvestit« geht auf Magnus Hirschfeld zurück, der ihn in seiner gleichnamigen Studie von 1910 prägte, um Personen zu beschreiben, denen es danach verlange, »die Kleidung des entgegengesetzten Geschlechts anzulegen« (von lat. *trans* = entgegen von, entgegengesetzt und *vestitus* = Kleidung). Hirschfeld gehörte zu den ersten Sexualwissenschaftler*innen, die trans* Personen anerkannten und unterstützten; gleichwohl wurde der Begriff im weiteren Verlauf immer wieder auch abwertend genutzt. Magnus Hirschfeld: *Die Transvestiten. Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb*. Berlin: Pulvermacher, 1925 [1910], S. 300.

41 Ralf Jörg Raber: *Wir sind wie wir sind. Ein Jahrhundert homosexuelle Liebe auf Schallplatte und CD. Eine Dokumentation*. Hamburg: Männerschwarm, 2010, S. 77.

Im Nachgang der Recherchen zu Marcel André stellte sich mir die Frage, wie mit der Beschriftung auf dem Umschlag zu verfahren sei. Da ich die Zuschreibung nicht einfach tilgen wollte, ließ ich die Beschriftung zwar intakt, stellte dem desavouierenden Begriff aber eine kurze Erläuterung an die Seite, die auf die problematische Begriffsverwendung hinweist. Darüber hinaus ergänzte ich einige Informationen zu Marcel André wie den vollen Namen und die Lebensdaten. Auf diese Weise erlaubt die Beibehaltung des Schlagworts bei gleichzeitiger kritischer Einordnung das Queeren der archivischen Klassifizierung, da nun gleichzeitig sowohl die wissenschaftshistorische Dokumentation von gewaltvoller Sprache als auch das Potenzial einer Kontextualisierung in Erscheinung treten können.

Queering Data? Vorschlag für ein Framework

Um queere Theatergeschichte in digitalen Sammlungen sichtbar zu machen, müssen bestehende Klassifikationssysteme evaluiert, erweitert und verfeinert werden. Gleichzeitig bedingt die Erhebung von Daten queerer Theaterphänomene den Versuch, Entitäten zu klassifizieren, die sich der Definition und Verschlagwortung eigentlich aus gutem Grund systematisch entziehen. Schlagworte sind nicht neutral, sondern tragen Annahmen in sich, schaffen Rezeptionsrahmen und beeinflussen, vor welchen Deutungshorizonten das Bildmaterial wahrgenommen wird. Zugleich bilden Begriffe, Schlagworte und Klassifikationen die Grundlage für Sichtbarkeit im Digitalen. Da ein digitales Gegenarchiv queerer Aufführungen nur denkbar ist, wenn seine Bestände über standardisierte Metadaten durchsuchbar sind, möchte ich als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen ein dreiteiliges Framework zur Datenmodellierung und -klassifizierung skizzieren, das zwar weder vollständig noch abgeschlossen ist, jedoch erste Möglichkeiten zum Queeren von Daten des kulturellen Erbes aufzeigt.

Frame 1: Geschlechtsidentität vs. dargestellte Genderperformance

Wenn Bilder historischer Subjekte klassifiziert oder verschlagwortet werden, die nicht mehr selbst über sich Auskunft geben können, müssen meines Erachtens zunächst die Bildinhalte ins Zentrum der Beschreibung ge-

stellt werden. Anstatt dabei die (zuge schriebene) Geschlechtsidentität der dargestellten Person zu klassifizieren, sollte der Fokus auf die dargestellte Genderperformance im Bild gerichtet werden. Diese Vorgehensweise stützt sich auf Vorarbeiten von Ioanna Kyvernitou und Antonis Bikakis, die im Rahmen ihrer »Ontology for Gendered Content Representation of Cultural Heritage Artefacts« argumentieren: »[C]ontent-based description of artefacts is essential, especially in the field of C[ultural] H[eritage], in order to facilitate the retrieval of gender-related concepts and encourage different interpretations«.42 Für das Bildmaterial der Theaterwissenschaftlichen Sammlung geht es folglich nicht um die Frage, welches Geschlecht die Person hat; zentral ist vielmehr, welche Art(en) von Genderperformance die abgebildete Person darstellt. Denn geschlechtliche Identitäten historischer Subjekte sind weder fixierbare noch stabile Kategorien, auch wenn Archiv- und Datenpraktiken das häufig suggerieren. Anstatt historischen Subjekten vermutete Geschlechtsidentitäten zuzuschreiben, sollte die Klassifikation die abgebildeten Genderperformances als komplexe, vielschichtige, teilweise ambivalente und widersprüchliche Ausdrucksformen begreifen, die sich nicht final zu einem schlüssigen Datensatz zusammenfügen lassen. Diese Fokusverschiebung auf die Handlung der Performer*innen im Bild erfordert beispielsweise eine präzise Beschreibung von Posen, Körperhaltungen, Gesten, mimischen Ausdrücken sowie geschlechtlich codierter Kleidung, Make-up, Accessoires oder Requisiten.

Frame 2: Daten situieren

Donna Haraways einflussreiche Kritik an Objektivitätskonzepten im Kontext wissenschaftlicher Erkenntnisse stützt sich auf die Überzeugung, dass alle Perspektiven partiell und alles Wissen situiert seien. So zeichne sich Wissenschaftlichkeit nicht durch einen vermeintlich neutralen Blick aus, sondern durch die Offenlegung und kritische Reflexion des eigenen spezifischen Standpunktes, von dem aus Beobachtungen erfolgen.43 In Anlehnung an diese que erfeministische Wissenschaftskri-

42 Ioanna Kyvernitou, Antonis Bikakis: »An Ontology for Gendered Content Representation of Cultural Heritage Artefacts«, *Digital Humanities Quarterly* 11/3 (2017): Abschnitt 1–71, hier Abschnitt 19.

43 Donna Haraway: »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, *Feminist Studies* 14/3 (1988): S. 575–599, hier S. 589.

tik stellt sich auch hinsichtlich der Datenmodelle, die stets auf Abstraktions- und Simplifikationsprozessen beruhen, die Frage der Perspektive: Wer modelliert und sammelt Daten über wen und warum? Wie werden diese Daten gesammelt, kuratiert, präsentiert und visualisiert? Mit Kevin Guyan lässt sich das Konzept von »queer data« als machtkritische Auseinandersetzung mit Quantifizierungen beschreiben:

As an approach to data and identities, queer data disrupts the binaries of male/female, heterosexual/homosexual and cis/trans and asks us to reconsider the notion that ›numbers speak for themselves‹. When data captures the lives and experiences of LGBTQ people, numbers do not speak for themselves – they always speak for someone.⁴⁴

Im Anschluss an Scout Calverts Konzept der »situated data«⁴⁵ plädiere ich dafür, Perspektiven in Daten explizit zu benennen und Positionierungen transparent zu machen. Technisch stellt diese Vorgehensweise keine grundlegende Schwierigkeit dar. Wie Ted Underwood im Kontext der Digital Humanities hervorhebt, sind digitalen Datenmodellen heute kaum noch strukturelle Grenzen gesetzt: Zusätzliche Ebenen oder Attribute lassen sich einfügen, ohne auf technische Restriktionen zu stoßen, Klassifizierungen können als Zuschreibungen bestimmten Personen zugeordnet und mit Wahrscheinlichkeitsskalen ausgestattet werden – und selbst widersprüchliche Datensätze lassen sich grundsätzlich als faktoide Aussagen modellieren.⁴⁶ Auch wenn sich Underwood gegen die Maximierung der Nuancierungen in Daten wendet, möchte ich dafür plädieren, dass Projekte der Digital Humanities Ambiguitäten, widersprüchliche Aussagen und multiple Klassifikationen über eine Ressource in Datenmodellen nicht nur zulassen, sondern aktiv vorantreiben sollten.

44 Kevin Guyan: *Queer Data: Using Gender, Sex and Sexuality Data for Action*. London: Bloomsbury, 2022, S. 1.

45 Scout Calvert: »Situated Data. Feminist Epistemology and Data Curation«, in: *The Critical Librarianship and Pedagogy Symposium: Reflections, Revisions, and New Work*, hg. von Yvonne Mery, Anthony Sanchez. Chicago: Association of College and Research Libraries, 2023, S. 87–107.

46 Ted Underwood: »The Real Problem with Distant Reading«, <https://tedunderwood.com/2016/05/29/the-real-problem-with-distant-reading/> [26.11.2025].

Frame 3: Meta-Metadaten

Um ein tieferes Verständnis der Entstehungskontexte von Daten zu erzeugen, bedarf es schließlich der systematischen Erhebung von Meta-Metadaten. Neben der Publikation von Projektergebnissen erscheint es mir gleichermaßen von Bedeutung, die vorgeschalteten Prozesse zu dokumentieren, um die Vielzahl an Entscheidungen, auf denen ein Projekt aus den Digital Humanities basiert, transparent zu machen und Unsicherheiten sowie Widersprüche in Kommentarfeldern einzuordnen. Wie Pauline Junginger für Ansätze der digitalen Filmforschung demonstriert hat, lässt sich Ungewissheit durchaus graduell formalisieren.⁴⁷ Im Kontext des Queerens von Bildmaterial kann sich die Erfassung von Ungewissheiten etwa auf gender-queere Performances beziehen, die sich auf einem Spektrum – oder jenseits davon – verorten lassen. Die Formalisierung der Metadatendokumentation ist also aus meiner Sicht essenziell, um die vielfältigen Ungewissheiten und Entscheidungen in daten(re)produzierenden Projekten sichtbar zu machen.

Queering Data am Beispiel von Felicity von Vestvali als Hamlet

Um Genderperformances auf der Theaterbühne formal zu beschreiben, lassen sich ausgehend von der oben erwähnten Ontologie von Ioanna Kyvernitou und Antonis Bikakis geschlechtlich codierte Merkmale im Bildmaterial in den Blick nehmen.⁴⁸ Der als Abbildung 4 visualisierte Datensatz fokussiert auf den Bildinhalt des Porträts von Felicity von Vestvali als Hamlet (siehe Abb. 2) und macht die im Bild dargestellte Genderperformance (etwa auf der Grundlage von <GenderedTraits>) klassifizierbar (<AssignedGenderPerformance>). Auf die Zuschreibung einer Geschlechtsidentität wird hier ausdrücklich verzichtet.

Wie Tara Andrews, Marius Deierl und Carla Ebel darlegen, lassen sich Teile der vor allem im Museumskontext genutzten CIDOC-CRM-Ontologie insofern zur Modellierung von Geschlechtszuweisungen nutzen, als diese als Ereignis klassifiziert werden (event E 17 Type

47 Pauline Junginger: »Modelling Uncertainty: A Controlled Vocabulary for Feminist Film History«, *Digital Scholarship in the Humanities* (2025), <https://doi.org/10.1093/llc/fqaf069> [26.11.2025].

48 Kyvernitou, Bikakis: »An Ontology for Gendered Content«.

```

<SubjectSet>
  <RepresentationalContent>
    <Body>
      <Posture> looking slightly to the left
    <EmbodiedActivity> pose
    <EmbodiedAppearance>
      <FacialHair> mustache
      <Accessories> hat
      <Clothing> light shirt
      <Clothing> dark jacket
      <Hairstyle> shoulder-length
      <Hairstyle> curly
      <MakeUp> no visible makeup
      <FacialExpression> determined look
    <GenderedSkills> unknown/NA
    <GenderedTraits> mustache
    <AssignedGenderPerformance> male [homoit0001008]
      <Date> 2025
      <Event> collection of metadata for this record
      <Assigned> NP
      <Sources> image content
      <LevelOfUncertainty> 5

```

Abb.4: Konzept eines Metadaten­satzes zur Beschreibung/Klassifikation der dargestellten Person, hier Felicita von Vestvali als Hamlet

Assignment), das in aller Regel bei der Geburt stattfindet.⁴⁹ Dieses Vorgehen erlaubt es, die Vorstellung von Gender als eine das ganze Leben lang stabile Identitätskategorie zurückzuweisen und stattdessen als Aushandlungsprozess zwischen Selbstidentifikation und Fremdzuschreibung zu modellieren. In diesem Sinne wird die Zuschreibung in Abbildung 4 als Ereignis (<Event>) im Metadaten­satz modelliert. Auch ist dieses Ereignis der Klassifikation nicht mehr nur an eine Quelle (in diesem Fall das Porträt) gebunden, sondern enthält in Anlehnung an Junginger auch eine Einschätzung des Ungewissheitsgrads durch die

49 Tara L. Andrews, Marius Deierl, Carla Ebel: »Gender Assignment as an Event: A Contemporary Approach for the Adequate Depiction of Historical Gender Categories«, *Digital Scholarship in the Humanities* 39/1 (2024): S. 5–12, hier S. 7.

```

<SubjectActor>
  <Name>Vestfali, Felicitas von [GND 117395994]
  <GenderIdentity>
    <AssignedGenderIdentity> female [homoit0001509]
    <Date> 1828
    <Event> birth
    <AssignedBy> unknown
    <Sources> unknown
    <LevelOfUncertainty> 7
    <SelfIdentifiedGenderIdentity> mannish woman ["Mannweib"]
    <SelfIdentifiedGenderIdentity> "First comes my spirit, then my gender."
    <Date> 1873
    <Event> publication of Vestfali's autobiography "Pallas Athene - Memoiren einer Künstlerin"
    <Sources> autobiography [WorldCat 162763568], page 79
    <AssignedGenderIdentity> "male and female characteristics"
    <Date> 1903
    <Event> publication of an article by Rosa von Braunschweig
    <AssignedBy> Braunschweig, Rosa von
    <Sources> Gemeinsame Normdatei [GND 4585125-2], page 427
    <Notes> Braunschweig writes that Vestfali unites "male and female characteristics"
    <LevelOfUncertainty> 5
    <AssignedGenderIdentity> female [homoit0001509]
    <Date> 1996
    <Event> initial recording in the GND
    <AssignedBy> unknown
    <Sources> Gemeinsame Normdatei [GND 117395994]
    <LevelOfUncertainty> 6
    <AssignedGenderIdentity> butch [homoit0000231]; genderqueer [homoit0001925]
    <Date> 2025
    <Event> collection of metadata for this record
    <AssignedBy> NP
    <Sources> autobiography [WorldCat 162763568], page 79
    <Notes> Interpretation based on the statements in the autobiography
    <LevelOfUncertainty> 5
    <AssignedGenderIdentity> non-binary [homoit0001048]
    <Date> 2025
    <Event> collection of metadata for this record
    <AssignedBy> NP
    <Sources> Braunschweig, Rosa von. 1903. Felicitas von Vestfali, in Jahrbuch für Sexuelle Zwischenstufen (1903), 427 [GND 4585125-2]
    <Notes> Braunschweig writes that Vestfali unites "male and female characteristics"
    <LevelOfUncertainty> 5
    <HistoricalTags> breeches role, male impersonators [homoit0000983]
    <ContemporaryTags> LGBTQ+ actor [homoit0000008], gender-queer performance

```

Abb. 5: Konzept eines Metadatensets zur Person Felicitas von Vestfali: Geschlechtszuweisungen als Ereignisse, Ungewissheitsgrade und historische wie zeitgenössische Tags

Datensammler*in (<LevelOfUncertainty>) auf einer Skala von 0 bis 8 (0 = niedrig, 8 = hoch).

Der Datensatz in Abbildung 5 konzipiert Gender ebenfalls als Aushandlungsprozess, der mit der ersten Geschlechtszuweisung bei der Geburt beginnt.

Auf diese Weise gelingt es abzubilden, dass sich Geschlechtsidentität als Effekt diskursiver, performativer und archivischer Regime materialisiert. Während zur Geschlechtszuschreibung bei der Geburt 1828 ein hoher Ungewissheitsgrad vermerkt ist, stehen Vestfalis autobiografische Ausführungen von 1873 für sich (<SelfIdentifiedGenderIdentity>). Rosa von Braunschweigs Einschätzung aus dem Jahr 1903 resoniert mit heutigen Verständnissen von Gender als relational, fluide und kontextuell eingebettet. Spätere Zuschreibungen – ›weiblich‹ aus dem Jahr 1996 durch die Gemeinsame Normdatei (GND) sowie die zeitgenössischen Labels ›Butch‹ und ›genderqueer‹ – zeigen, dass Geschlecht posthum und über die Zeit hinweg neu verhandelt werden kann. Diese Labels lassen sich als queer-aktivistische Interventionen verstehen, die versuchen, Vestfalis Selbstbeschreibungen aus dem 19. Jahrhundert in Taxonomien des

```

<Record>
  <Date> 2025-09-01
  <DataCollector> NP
    <ID>NP19840126
    <Location> Cologne [GND 4031483-2]
    <Profession> scholar, research associate
      <Fields> DH / Theatre Studies / Media Studies / Queer Studies
    <Age> 41
    <Pronouns> no preference
    <GenderIdentity> cis-gender [homoit0001925]
    <GenderIdentity> genderqueer [homoit0001921]
    <GenderIdentity> genderfluid [homoit0000569]
    <SelfAssessedLevelOfExpertise>
      <SubjectArea> history of queer performance phenomena
      <LevelOfAcademicKnowledge> 6
      <LevelOfExperienceBasedKnowledge> 6

```

Abb. 6: Konzept eines Metadatensets zu Hintergrundinformationen der datenerhebenden Person

20. und 21. Jahrhunderts zu übertragen. Die Gegenüberstellung historischer Schlagworte (<HistoricalTags>) mit gegenwärtigen (<ContemporaryTags>) verweist auf Reibungsmomente zwischen historischen Modi geschlechtlicher Performance und heutigen LGBTIQ*-Vokabularen – und macht den interpretativen Anteil rückwirkender Benennungen von Nonkonformität sichtbar. Mit Blick auf Normdaten und kontrollierte Vokabulare werden die GND zur eindeutigen Identifikation von Orten und historischen Subjekten sowie der Homosaurus für genderbezogene Konzepte beziehungsweise Tags implementiert. Dieser Personendatensatz zu Vestvali ist nur einer von vielen möglichen, die zu derselben Archivressource erstellt werden könnten – je nachdem, aus welcher Perspektive die Datenerhebung erfolgt. Der Akt des Metadaten-Erhebens lässt sich darüber hinaus selbst als Ereignis modellieren und mit Hintergrundinformationen zur datenerhebenden Person verknüpfen (Abb. 6).

Auf diese Weise werden die mit dem Datensatz verbundenen Entscheidungen an eine spezifische Perspektive gebunden. Das Datumsfeld (<Date>) situiert die Information zeitlich; weitere Felder betreffen v. a. den sozialen, akademischen und geschlechtlichen Hintergrund der Datensammler*in – inklusive Beruf, Alter und selbst identifizierten Geschlechts. Der Grad fachlicher wie erfahrungsbasierter Expertise wird wiederum auf einer Skala von 0 bis 8 selbst eingeschätzt.

In der Zusammenschau exemplifizieren diese Datensätze Geschlechtsidentität als iterativen, umkämpften Prozess: Sie wird vom

Subjekt performt und diskursiv identifiziert, durch institutionelle Akteur*innen zu- und durch darstellerische, archivische und klassifikatorische Praktiken fort- und umgeschrieben. Die in meinem Beitrag vorgestellten Materialien aus der Theaterwissenschaftlichen Sammlung beleuchten die Koproduktion von Geschlecht und Wissen und laden zur kritischen Reflexion darüber ein, wie historische Subjekte innerhalb zeitgenössischer Identitätsrahmen lesbar gemacht werden (können). Zugleich legen diese Beispiele epistemische Formen der Gewalt offen, die der archivischen Datafizierung geschlechtsnonkonformer Lebensentwürfe inhärent sind. Durch die Nutzung zeitgenössischer Identitätskategorien werden, wie ich in meinem Modellierungsbeispiel veranschaulicht habe, neue Taxonomien auf historische Selbstrepräsentationen angewandt. Ein solcher Ansatz stellt den Versuch dar, Differenzen zwischen Genderperformance, professioneller Praxis und Selbstkonzeptualisierung zu modellieren, bedarf aber auch weiterer Verfeinerung.