

Asta Niensens *Hamlet*: Gender-Transposition und Maskerade im Film von Svend Gade (1920)

Björn Schäffer

„Geheimnisvoll wie eine Orchidee, voll Raffinement, mit dem leidenden Gesicht eines ‚pierrot lunaire‘, mit den schweren Augenlidern, mit Händen, die unsichtbare Wunden zu tragen schienen.“¹

Wie diese bewundernden Hymnen aus den Nekrologen auf die Stummfilmdiva Asta Nielsen eindrucksvoll belegen, lassen sich keine einheitlichen Kategorisierungen für die ‚schweigende Muse‘ finden. Béla Balázs, der sich als großer Bewunderer der virtuoson Darstellungskunst der Nielsen offenbarte, versuchte ihre Ausstrahlung in Worte zu fassen:

Der besondere künstlerische Wert der Asta-Nielsen-Erotik besteht aber darin, daß sie durchaus vergeistigt ist. Die Augen sind es hier vor allem, nicht das Fleisch. [...] Sie ist nie entkleidet, sie zeigt nicht ihre Schenkel wie Anita Berber [...], und doch könnte dieses tanzende Laster zu Asta Nielsen in die Schule gehen.²

Diese Worte machen einen uneindeutigen Gestus von sexueller Anziehungskraft deutlich, der nicht auf einer expressiv zur Schau gestellten Weiblichkeit basiert. Mit ihrer ephemerhaften Androgynie stellt sie vielmehr „die traditionellen Weiblichkeitsbilder als Bilder, Gender-Konstruktionen dar“.³ Bemerkenswert wird diese als Infragestellung des Zwei-Geschlechter-Modells zu wertende Leuchtkraft der Nielsen am Beispiel ihrer Hamlet-Darstellung in der Verfilmung von Svend Gade. Ihre Interpretation des dänischen Prinzen geht wesentlich über die gängigen Auslegungen des Stoffes hinaus: Gade benutzte die Thesen des amerikanischen Shakespeare-Forschers Edward P. Vining als Grundlage für die erste Produktion von Niensens eigener Filmgesellschaft Artfilm, denen zufolge Hamlet eine Frau war, die sich „aus Gründen der Staatsraison als Mann verkleiden musste“.⁴ Die Nachricht vom vermeintlichen Tod des Königs Hamlet im Kampf gegen Norwegen solle bewirkt haben, dass das in jenem Moment geborene Mädchen als Prinz ausgegeben wurde, um die Thronfolge im dänischen Königshaus sicherzustellen. Vining sieht diese Thesen auch in der Charakterzeichnung Hamlets bestätigt: Er beschreibt ihn als „weak and vacillating“, und „the charms of Hamlet’s mind are essentially feminine in their nature“.⁵

Auf der Basis dieser Aussagen, ergänzt durch Aspekte einer dänischen Legende von Saxo Grammaticus, steht hier neben dem adaptierten Shakespeare-Stoff die Geschlechtsidentität der Hauptfigur im Zentrum des Interesses. Monika Seidl bringt die funktionale Perspektivierung von Asta Niensens Darstellung auf den Punkt: „So Asta Nielsen made the supression of her sexuality part of the story. Her *Hamlet* is the story of an actress playing Hamlet disguised as a man.“⁶

Über die generelle Praxis der Hosenrolle geht diese Interpretation weit hinaus, da das Cross-Dressing der Nielsen durch die verschobenen Identitäten der durch sie verkörperten Figur eine weitere Dimension hinzugewinnt und sie mit ihrer Hamlet-Darstellung funktional mehr als lediglich eine Travestie-Darbietung anbietet. Im Umfeld der Kritik am bipolaren Gender-Modell kann sie erhellende Erkenntnisse, gerade durch die besondere Form der Verkörperung und Verschmelzung von Darstellerin und Figur, liefern.

Bereits zu Beginn des Films werden die Weichen für Prinz Hamlet gestellt: Um den dänischen Thron nicht zu gefährden, lässt Königin Gertrud dem Volk die Geburt des Thronfolgers verkünden. Gemäß Louis Althussers Begriff der Anrufung wird in den Folgejahren die geschlechtliche Identität Hamlets sozial konstruiert, indem die Prinzessin durch repetitives ‚Ansprechen‘ in die gesellschaftliche Rolle als männliches Subjekt eingewiesen wird.⁷ Judith Butler betont mit Rückgriff auf Althusser die bereits zu Beginn des Lebens identitätsstiftende Funktion der Sprache. Sie macht ihren Stellenwert an der Namensgebung fest, durch die man „ganz ohne eine Wahl, im Diskurs situiert wird“.⁸ Auch die dänische Prinzessin erfährt durch das Erlangen des Namens ihres eigenen Vaters diese Einordnung in gesellschaftlich postulierte Schemata.

Schon hier wird evident, dass sich die Debatte um das ‚wahre Geschlecht‘ des Prinzen Hamlet problemlos in den im speziellen von Judith Butler forcierten Diskurs zur Infragestellung der Natürlichkeit von Geschlechtsidentität (‚sex‘) und deren sozialer Konstruktion (‚gender‘) integrieren lässt. Asta Niensens Darstellung offenbart, dass Prinz Hamlet seine biologisch weibliche Beschaffenheit unter dem Druck seiner Eltern – insbesondere der Mutter, die die Frage des Königs Hamlet „Du hast ihn hoffentlich gelehrt, sein Geheimnis zu wahren?“ selbstsicher bejaht – vor der Gesellschaft zu verbergen weiß. Eine Dichotomie von ‚sex‘ und ‚gender‘ wird demnach a priori vorausgesetzt. Die permanente Betonung dieses Systems sieht Butler auch in einer

Ambivalenz begründet, die sie auf das Phänomen des Subjekts als ‚drag‘ zurückführt: „Es [das Subjekt, B.S.] wird [...] durch die ständige Wiederholbarkeit seiner Darstellung konstituiert, eine Wiederholung, die zugleich dahingehend wirkt, die Normen der Echtheit zu legitimieren und zu entlegitimieren, von denen es produziert wird.“⁹ Übertragen auf das Fallbeispiel lässt sich deuten, dass der weibliche Hamlet die ständige Bestätigung seiner angeblichen Männlichkeit nach außen durchführen muss, dabei im konkreten Beispiel jedoch nach außen und innen einen fortwährenden Beleg für die biologische Weiblichkeit liefert.

Dieses Flottieren zwischen den Geschlechtern wird bereits in den ersten Einstellungen, in denen Prinz Hamlet auftaucht, augenfällig: Trotz der Bemühungen um ein maskulin wirkendes Äußeres wird die Nielsen optisch gegenüber ihren ‚rein‘ männlichen Spielpartnern zum Teil drastisch abgegrenzt. Während Nebenfiguren wie Horatio mit längeren Haaren auftreten und stark geschminkt wurden, tritt sie mit gescheiteltem Pagenkopf, dezenter Maske und „deutlich inspiriert vom neuen Sachlichkeits-Chic der zwanziger Jahre“¹⁰ auf. Der Trend zum weiblichen Transvestismus im Film verstärkte sich gerade in diesem Jahrzehnt aufgrund der die weibliche Mode dieser Zeit beherrschenden Tendenz zur Androgynie.¹¹ Doch warum wird die handlungsimmanent gesprochen ‚unfreiwillige Hosenrolle‘ nicht in toto konsequent durchgeführt, sondern sogar durch dargestellte Weiblichkeit irritiert? Und sollen, wie Joan Kristin Bleicher vorschlägt, Maske und Kostüm als Manipulation des eigenen Bildes die eigentliche Stärke der Frauenfigur durch permanente Grenzüberschreitung zwischen Männlichem und Weiblichem betonen?¹²

Um Antworten auf diese Fragen zu finden, lässt sich am besten das Dreiecksverhältnis zwischen Hamlet, Horatio und Ophelia als Untersuchungsgegenstand heranziehen: In dieser Verfilmung verliebt sich Hamlets treuer Freund Horatio in Ophelia. Diese wiederum ist von ihrem Vater Polonius als Ablenkung für den Wahnsinn simulierenden Hamlet vorgesehen, der in seiner weiblichen Identität zärtliche Gefühle für Horatio hegt. Um ihn von Ophelia zu trennen, gibt Hamlet in seiner gespielten Verrücktheit eine brennende Leidenschaft für die Tochter des Oberkammerers vor. In dieser Dreiecksgeschichte entfaltet sich symbolisch die Gesamtheit der genderspezifischen Fragestellungen des Films.

Zunächst sei hier die Irritation bezüglich der sexuellen Orientierung Hamlets erwähnt. Das Publikum ist ständig dazu angehalten, das Begehren des

dänischen Prinzen für Horatio als Heterosexualität anzuerkennen, gerät jedoch durch die Zurschaustellung der proklamierten Männlichkeit in Entscheidungsnot. Dass dennoch die Gefühle für Horatio als die ‚wahre‘ Emotionalität verstanden werden, ergibt sich nicht nur aus der Ausrichtung der Handlung. Übertragen auf ein Modell wiederum von Judith Butler, indem sie das heterosexuelle Begehren stets als wahr und das in ihrem Fallbeispiel lesbische Begehren „als fatale Wirkung einer entgleisten heterosexuellen Kausalität“¹³ begreift, lässt sich auch Hamlets Verhalten deuten: In keinem Moment des Films wird die Liebe des Prinzen zum männlichen Geschlecht in Frage gestellt; die Dominanz der sozialen Konstruktion seiner Geschlechtsidentität wird bezogen auf die sexuelle Orientierung negiert und die biologische Beschaffenheit als prägend für den Entwicklungsprozess der Hamletschen Sexualität ausgewiesen. Seine Gefühle für Horatio gelten daher zu keinem Zeitpunkt als Homosexualität, sondern – und da schließt sich der Bogen zur Butlerschen These – die Zuneigung zu Ophelia wird gezielt als nur dargestelltes, für das Publikum als lesbisch wahrzunehmendes Begehren vorgeführt. Durch den vorgetäuschten Wahnsinn Hamlets wird die Beziehung zu Ophelia der Lächerlichkeit preisgegeben; Asta Nielsen benutzt die lesbische Ausrichtung lediglich als Maske zur Betonung der Heterosexualität.

Gertrud Lehnert, die sich intensiv mit den Gender-Aspekten von Verkleidung auseinandergesetzt hat, macht die auch im Beispiel Hamlet offensichtlich divergierende Wirkung des Transvestismus klar:

Der Transvestismus als höchst ambivalentes Phänomen macht immer auch deutlich, daß Geschlechterrollen [...] Resultat eines komplexen Zusammenspiels von Darstellung einerseits und Wahrnehmung/Attribution andererseits sind, Resultat einer Interaktion also zwischen DarstellerIn und BetrachterIn, und keineswegs ein immer schon – vor jedem kulturellen Prozeß – existierendes Natürliches und Unveränderliches.¹⁴

Die Natürlichkeit der Geschlechterrollen hier zwar negierend wiegt auf Hamlets Situation übertragen gerade der Aspekt der Interaktion zwischen Darstellerin und Betrachter auf der Wahrnehmungsebene schwer. Das Publikum nimmt in zweiter Instanz eine weitere soziale Konstruktion der Geschlechtsidentität Hamlets vor, basierend auf den figurativ gesendeten und rezipierten sexuellen Signalen im interaktiven Diskurs. Auch die bereits aufgezeigte Differenz in der Art der Kostümierung zwischen Hamlet und Horatio affirmiert auf diese Weise die Binarität von männlich und weiblich¹⁵ und stellt Hamlet ergo geschlechtsspezifisch implizit stärker in Opposition zu

seinem Vertrauten Horatio denn zur schönen Ophelia. Joanne B. Eicher und Mary Ellen Roach-Higgins weisen auf die bereits zu Beginn des Lebens für die Genderkonstruktion des Subjekts ausschlaggebende Rolle von Kleidung hin:

At birth, [...] adult caretakers [...] act as purveyors of culture by providing gender-symbolic dress that encourages others to attribute masculine or feminine gender and to act on the basis of these attributions when interacting with the child.¹⁶

Asta Nielsen repräsentiert als erwachsener Hamlet diese Arbeit am Subjekt durch ihre Art der Kleidung. Sie wirkt trotz ihres androgynen Auftretens auf das Publikum stets *verkleidet*; ihre Garderobe wirkt bewusst ausgesucht und Geschlechtlichkeit mehr verhüllend, denn betonend. Bemerkenswert ist dabei, dass die ‚reale‘ Geschlechtsidentität – also die selbst empfundene Geschlechtlichkeit Hamlets, die sich am ‚sex‘ orientiert – dem Publikum lediglich in den Introspektiven des Prinzen vermittelt wird. Es entsteht dadurch eine Mehrdimensionalität des Geschehens, wobei der Zuschauer zum allwissenden Beobachter wird.

Durch den Eindruck der Verbergung liegt es nahe, eine weitere Begrifflichkeit aus der Soziologie auf Asta Niensens Hamlet-Darstellung anzuwenden: die Maskerade. Eine Definition dieses Begriffs, die gerade im Hinblick auf diesen Untersuchungsgegenstand äußerst illustrierend ist, nimmt wiederum Gertrud Lehnert vor:

[D]as in der Regel absichtliche Erzeugen einer (Geschlechts-)Identität für die Umwelt [...] mit Hilfe bestimmter Zeichen, die nicht nur auf die Kleidung beschränkt sein müssen, wiewohl diese bei jeder Verkleidung meist eine Rolle spielt.¹⁷

Mary Ann Doane versucht in ihrem Aufsatz „Film und Maskerade“ die besondere filmische Funktion der Maskerade aufzuzeigen.¹⁸ Im Rückgriff auf den Text „Womanliness as Masquerade“ (1929) von Joan Riviere erklärt sie, dass „Weiblichkeit als Maske angenommen und getragen werden“ könne, „sowohl, um den Besitz von Männlichkeit zu verbergen als auch um die Repressalien zu vermeiden, die sie erwarten, wenn ihr Besitz von Männlichkeit entdeckt würde“.¹⁹ Diese Maske könne „getragen oder abgelegt werden [...]“. Die Maskerade schließt andererseits eine Umorientierung der Weiblichkeit ein, die [...] Simulation der fehlenden Lücke oder Distanz.“²⁰ Mit Hilfe dieser Begrifflichkeit scheinen sich ebenso die Fragen zur ‚unfreiwilligen Hosenrolle‘ und der dem Publikum stets vor Augen geführten Irritationen bezüglich der Geschlechtsidentität des Prinzen beantworten zu

lassen. Hamlets Innenansichten liefern einerseits eine oberflächliche Demaskierung, indem die oktroyierte Maske der Männlichkeit abgelegt wird, erweisen aber andererseits auch einen Dienst im Hinblick auf die Maskerade der Weiblichkeit, die Asta Nielsen durchschimmern lässt.

Begrifflich mache ich hier bewusst eine Differenz zwischen Maskierung und Maskerade auf: Während Maskierung laut Lehnert „etwas passiv Erlebtes bezeichnen“²¹ kann, gehört zur Maskerade unbedingt ein Moment der Aktivität. Hamlet muss sich in das von Gertrud forcierte Männlichkeits-Modell einfügen, während Asta Nielsen in den Momenten des Alleinseins ihre weibliche Seite als Maskerade preisgibt. Das Paradoxon entsteht hier durch die Tatsache, dass die in jenen Augenblicken erfolgende Demaskierung keineswegs den Blick auf die ‚reine Wahrheit‘, sondern vielmehr auf Niensens Maskerade der Weiblichkeit erlaubt. Joan Riviere geht indes mit ihrer These noch weiter und formuliert, dass zwischen echter Weiblichkeit und deren Maskerade keinerlei Unterschied bestünde, sondern es sich vielmehr um ein und dasselbe handele.²² Asta Niensens Hamlet strahlt demnach eine Mehrdimensionalität hinsichtlich der Thematisierung von Geschlechteridentitäten aus: Hamlet ist nicht nur die Verkleidung der Frau als Mann, sondern kombiniert diese Form der Maskierung mit der Verkleidung der Frau als Frau durch die Person der Asta Nielsen. Ihre Darstellung kann als eine permanente Möglichkeit der Demaskierung ihrer Maskerade verstanden werden.

Die Kongruenz von Natürlichkeit und Imitation sowie die Nicht-Thematisierung einer möglichen Differenz stellen gleichsam die Binarität des Geschlechtermodells in Frage, und Asta Niensens Hamlet lässt beide Seiten des Systems ineinander verschwimmen. Die wiederkehrenden Irritationen werden erst im großen Finale durch die Enthüllung des scheinbar ‚echten‘ Geschlechts des Prinzen durch Horatio, der sich nunmehr seine unterschwellige Faszination für Hamlet erklären kann, aufgelöst. Bettine Menke bringt die Unterminierung der Gegenüberstellung der Geschlechterpole im Kontext der Verkleidung und Maskerade auf den Punkt:

Die Travestie [...] organisiert nicht mehr nur einen Austausch innerhalb der Opposition männlich/weiblich, sondern irritiert die Entscheidungsmöglichkeit über die ‚reale‘ sexuelle Differenz selbst. Diese Vertauschbarkeit stellt die männliche und die weibliche Geschlechtsidentität selbst insofern in Frage, als in ihr das Verhältnis von Original (einerseits) und Imitation oder Travestie (andererseits) [...] ungewiß wird.²³

Dieser Theorie zufolge kann die Entdeckung der biologisch männlichen Identität Hamlets nur als Demaskierung der „stummen Faktizität“²⁴ des Körpers verstanden werden. Im Verlauf seines Lebens erfuhr die Körperlichkeit des Prinzen eine der gefühlsmäßigen Bestimmtheit diametral entgegen gesetzte Bedeutungsaufladung mit Attributen der Männlichkeit, die im Zusammenspiel mit den durch Asta Niensens Darstellung präsentierten weiblichen Emotionen Wirklichkeitskonzepte ad absurdum führen. Der Virtuosität der Darstellerin ist es zu verdanken, dass „in den besten Momenten das eine auf das andere durchsichtig wird“.²⁵

Asta Niensens Spiel ist gekennzeichnet durch ein quasi unbekümmertes Umgehen mit Geschlechteridentitäten; ihr mimischer und gestischer Ausdruck lässt sich in keine Gender-Schublade einsortieren. Und so steht Béla Balázs nicht alleine da, wenn er in großer Bewunderung der darstellerischen Fähigkeiten Asta Niensens formuliert: „Senkt die Fahnen vor ihr, denn sie ist unvergleichlich und unerreicht.“²⁶

¹ Zit. nach Hagedorff, Allan O.: „Epilog“. In: Asta Nielsen: *Die schweigende Muse. Lebenserinnerungen*. Berlin: Henschel Verlag 1992, S. 287-312, hier: S. 287.

² Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 108.

³ Berg, Jan: „Asta Nielsen. Darstellung von Weiblichkeit und Weiblichkeit als Darstellung“. In: Thomas Koebner (Hg.): *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. München: edition text + kritik 1997, S. 54-74, hier: S. 56.

⁴ Zit. nach Sunara, Nives: *Immer wieder ‚Hamlet‘. Shakespeares Tragödie im Film – immer wieder anders*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004, S. 16.

⁵ Vining, Edward P.: *The Mystery of Hamlet: An Attempt to Solve an Old Problem*. Philadelphia: Lippincott 1881, S. 46.

⁶ Seidl, Monika: „Room for Asta: Gender Roles and Melodrama in Asta Nielsen’s Filmic Version of ‚Hamlet‘ (1920)“. In: *Literature / Film Quarterly* 30, 2002, No. 1, S. 208-216, hier: S. 209.

⁷ Vgl. Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Berlin: Berlin Verlag 1995, S. 165.

⁸ Ebd., S. 166.

⁹ Ebd., S. 177.

¹⁰ Berg: „Asta Nielsen“, S. 68.

¹¹ Vgl. Preschl, Claudia: „Geschlechterverhältnisse im Blickfeld von Liebe und Begehren. Ein Beitrag zum Kino“. In: Marie-Luise Angerer (Hg.): *The body of gender: Körper/Geschlechter/Identitäten*. Wien: Passagen-Verlag 1995, S. 131-148, hier: S. 139.

¹² Vgl. Bleicher, Joan Kristin: „Urmutter Gaia am Spülstein: Genderkonstruktion durch Schauspiel“. In: Susanne Marschall und Norbert Grob (Hg.): *Ladies, Vamps, Companions: Schauspielerinnen im Kino*. St. Augustin: Gardez!-Verlag 2000, S. 143-159, hier: S. 145.

¹³ Butler: *Körper von Gewicht*, S. 172.

¹⁴ Lehnert, Gertrud: „Transvestismus im Text – Transvestismus des Textes. Verkleidung als Motiv und textkonstitutives Verfahren“. In: Dies. (Hg.): *Inszenierungen von Weiblichkeit: weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 47-62, hier: S. 54-55.

¹⁵ Berg: „Asta Nielsen“, S. 69.

¹⁶ Eicher, Joanne B. und Roach-Higgins, Mary Ellen: „Definition and Classification of Dress: Implications for Analysis of Gender Roles“. In: Ruth Barnes und Joanne B. Eicher (Hg.): *Dress and gender: Making and meaning in cultural contexts*. Oxford: Berg Publishers 1992, S. 8-28, hier: S. 16.

¹⁷ Lehnert, Gertrud: *Wenn Frauen Männerkleider tragen*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1997, S. 36.

¹⁸ Doane, Mary Ann: „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“. In: *Frauen und Film* 1985, Heft 38, S. 4-19.

¹⁹ Zit. nach Doane: „Film und Maskerade“, S. 11.

²⁰ Ebd.

²¹ Lehnert: *Wenn Frauen Männerkleider tragen*, S. 36.

²² Vgl. Riviere, Joan: „Weiblichkeit als Maskerade“. In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 34-47, hier: S. 39.

²³ Zit. nach Wagner, Hedwig: *Judith Butlers feministische Subversion der Theorie*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1998, S. 67.

²⁴ Bleicher: „Urmutter Gaia am Spülstein“, S. 152.

²⁵ Berg: „Asta Nielsen“, S. 73.

²⁶ Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 111.