

Ursula von Keitz

Üppige Sinnlichkeit und tödlicher Furor: Der historische Sittenfilm Pest in Florenz (1919) und seine Ikonografie der Zeitenwende

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21331>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

von Keitz, Ursula: Üppige Sinnlichkeit und tödlicher Furor: Der historische Sittenfilm Pest in Florenz (1919) und seine Ikonografie der Zeitenwende. In: *Filmblatt*. Filmblatt 50, Jg. 17 (2012), Nr. 3, S. 21–34. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21331>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Ursula von Keitz

Üppige Sinnlichkeit und tödlicher Furor

Der historische Sittenfilm PEST IN FLORENZ (1919) und seine Ikonografie der Zeitenwende

Wiederentdeckt 175, 6. Mai 2011

Dem Ende des Ersten Weltkrieges und der Abschaffung der Monarchie folgt in Deutschland eine Übergangsphase, die durch große ökonomisch-politische Instabilität gekennzeichnet ist. Einerseits müssen die privatwirtschaftlich agierenden Filmproduktionsfirmen auf einen schnellen Kapitalrückfluss setzen, da sie unter den Vorzeichen einer Verstaatlichung der Produktionsmittel arbeiten. Andererseits verknüpft der Mythos von Verabschiedung und Aufbruch – der Wilhelminismus ist zu Ende, die Republik im Entstehen begriffen – mit der faktisch nicht existierenden Zensurfreiheit eine Vorstellung von Anarchie und Regellosigkeit in der Filmproduktion und -distribution, was je nach Perspektive regressives Chaos oder künstlerisches Experiment bedeutet. Die Periode zwischen dem 12. November 1918 und dem 20. Mai 1920, in der es in Deutschland keine gesetzlich geregelte Filmzensur gab, wird von Malte Hagener und Jan Hans charakterisiert als „kurzes, heftiges Beben, eine revolutionäre Eruption, ein Überkochen des Triebstaus, eine Springflut von Schmutz und Schund – geologische und biologische Metaphern herrschen vor“.¹ Sie beschreiben damit eine Situation auf dem Filmmarkt, auf dem sich, breit rezipiert und erregt kommentiert, das Genre des Sitten- und Aufklärungsfilms etabliert. Zugleich geraten aber auch eingeführte filmische Erzählmuster und Semantiken in eine Krise, die in einer Fülle unkonventioneller Umgangsweisen mit der filmischen Dramaturgie und den Sujets greifbar wird. Daneben zeigt sich diese Krise in einer Bildpolitik, die kinematographische Attraktionswerte insbesondere aus der Provokation moralischer Normen zu gewinnen versucht.

Die Sitten- und Aufklärungsfilme des Jahres 1919 können wegen ihrer opulenten Inszenierung von Lust- und Schreckensszenarien und deren Dynamiken sowie den jähem Kippbewegungen zwischen den Emotionen als frühes deutsches *Exploitation Cinema* gelten. Differenzen zwischen den beiden Subgenres lassen

¹ Malte Hagener, Jan Hans: Von Wilhelm zu Weimar. Der Aufklärungs- und Sittenfilm zwischen Zensur und Markt. In: dies. (Hg.): *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918–1933*. München 2000, S. 7–22, hier S. 7. Zur Zensurfrage zwischen 1918 und 1920 siehe u.a. Ursula von Keitz: Filme vor Gericht. Einleitungsskizze zu: *Die Zensur-Entscheidungen der Film-Oberprüfstelle Berlin 1920–1938*. Hg. von Ursula von Keitz und Jürgen Keiper. URL: <http://www.deutsches-filminstitut.de/dframe12/projekte/zensur.htm> (20.6.2012).

sich dabei weniger an bestimmten Themen- bzw. Motivkomplexen oder einschlägigen Plots aufzeigen, sondern vielmehr am Vorhandensein einer explizit oder implizit wirksamen moralischen Haltung. So fehlt dem Sittenfilm eine Position, die einen widerspruchsflos hinzunehmenden moralischen Wert- und Normhorizont vertritt. Es gibt darin keine Figur, die als repräsentative ‚Stimme‘ einer filmischen Erzählinstanz identifizierbar wäre. Entsprechend der am Trauerspiel und sozialen Drama orientierten Form enden sexuelle Normverstöße unweigerlich im gewaltsamen Tod. Im Gegensatz dazu werden im Aufklärungsfilm Positionen formuliert, die im dargestellten Figurespektrum und in den Lösungsmodellen interventionistische, lebensreformerisch inspirierte Ideen erkennen lassen.² Der einer Dramaturgie der Fatalität verpflichtete (historische) Sittenfilm verkoppelt demgegenüber Sexualität und (gewaltsamen) Tod in besonders enger Weise. Erzählungen von seriellen und promiskuitiven Sexualpraktiken geben dabei Anlass, über die Geschlechterverhältnisse allgemein zu reflektieren.

Im Sinnesrausch. Otto Ripperts nach einem Drehbuch von Fritz Lang inszenierter Sittenfilm *PEST IN FLORENZ* eröffnete 1919 die Reihe der Decla-„Weltklasse“-Titel.³ Die Firma bewarb ihn in der Fachpresse mit aufwendigen Anzeigenkampagnen und lud Journalisten zu den Dreharbeiten ein. *PEST IN FLORENZ* erscheint als ‚Antwort‘ der Decla Bioscop auf die außerordentlich erfolgreiche, etwa gleichzeitig entstandene und im September 1919 uraufgeführte PAGU-Produktion *MADAME DUBARRY* von Ernst Lubitsch. Beide Filme, an denen die zeitgenössische Kritik vor allem die Massenregie lobte, handeln von der erotischen Macht, die Mätressen auf Fürsten und Könige ausüben, und von historischen Zeitenwenden, die durch das Ende der monarchischen Regime eingeläutet werden. In der Zuordnung der für dieses Ende verantwortlichen Kräfte unterscheiden sie sich freilich fundamental.

Julia, eine reiche Kurtisane aus Venedig, kommt in das strenge, durch den Rat der Alten regierte Florenz. Cesare, der Beherrscher der Stadt, kann ihren Reizen nicht widerstehen, ebenso wenig sein Sohn Lorenzo, dem sie den Vorzug gibt. Erbittert lässt Cesare sie foltern, doch sein Sohn rächt sie, indem er seinen Vater tötet. In opulenten Festen lässt sich das Liebespaar Lorenzo und Julia feiern, Arm und Reich erfasst ein Freudentaumel. Der Klerus verlässt die Stadt und

² Zum Aufklärungsfilm vgl. Ursula von Keitz: *Im Schatten des Gesetzes. Schwangerschaftskonflikt und Reproduktion im deutschsprachigen Film 1918–1933*. Marburg 2005, S. 58–63 und Jürgen Kasten: *Dramatische Instinkte und das Spektakel der Aufklärung. Richard Oswalds Filme der 10er Jahre*. In: ders., Armin Loacker (Hg.): *Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung*. Wien 2005, S. 15–140.

³ Meine Analyse greift Ideen aus dem folgenden Aufsatz auf: Ursula von Keitz: *Figuren der (Aus-)Löschung. Zum Bildfeld von Pest und Tod im deutschen Film um 1918*. In: Daniel Meyer, Bernhard Dieterle (Hg.): *Der Umbruchdiskurs im deutschsprachigen Raum zwischen 1900 und 1938*. Heidelberg 2011, S. 139–161. Zur Produktion und Presserezeption von *Pest in Florenz* und seiner Stellung im Werk Fritz Langs siehe Georges Sturm: *Die Circe, der Pfau und das Halbblut. Die Filme von Fritz Lang 1916–1921*. Trier 2001, S. 42–46, 112–120.

zieht sich in den Vatikan zurück. Der Einsiedler Medardus mahnt die Florentiner zur Einkehr, doch auch er erliegt den Verführungskünsten Julias und überwältigt schließlich den Nebenbuhler Lorenzo. Ein Sinnesrausch erfasst die Stadt, sogar die Kirchen werden zu Stätten der Liebe und des Rausches. Da bricht die Pest aus. Medardus ist bereit zur Sühne, doch unerbittlich fordert die Epidemie ihre Opfer. Medardus erkrankt. Aus der Stadt der Lebenslust wird eine Stätte des Grauens. Elend gehen alle zu Grunde, zuletzt Medardus und Julia.

Szenaristen und Setdesigner des historischen Sittenfilms bauten die Fassaden des politischen Zentrums von Florenz um 1348 detailgetreu nach und setzten bei den Kostümen der Protagonisten auf Stilechtheit, worauf viele Presseberichte abhoben. Die Außenaufnahmen entstanden u. a. im Innenhof der Alten Münze in München, und für den Lustgarten, in dem Julia ihre Feste feiert, fand die Decla – Stilbruch hin oder her – in der neobarocken Gartenanlage von Schloss Linderhof in den bayerischen Voralpen einen pittoresken Spielort. Im Atelier Berlin-Weißensee arbeitete Otto Rippert mit bis zu 10.000 Statisten, die in den vom königlichen Baurat Franz Jaffé errichteten Außenbauten der Piazza della Signoria das Volk spielten. „Ganz Weißensee war auf den Beinen“, berichtet die *Lichtbild-Bühne* am 20. September 1919, „teils in Zivil, als gaffende Zuschauer, teils aber auch, um als Edelknaben, Mädchen aus dem Volke, Ritter, Chorknaben und was nicht alles, mitzutun. Denn die Massenszene, die gekurbelt wurde, stellte eine ungeheure Komparserie auf die Beine und man bedauerte nur, dass unsere Films noch keine Farben hergeben können, so entzückend farbenfreudig wirkte das Bild in der mittäglichen Herbstsonne.“

Drei Tage nach der Premiere im Marmorhaus am Kurfürstendamm schreibt Fritz Olinsky am 26. Oktober 1919 in der *Berliner Börsen-Zeitung* mit leichter Ironie: „Der Film zeigt in verblüffenden Bildern, die von außerordentlichem Stilgefühl und Kunstverständnis zeugen, die Sittenverderbnis des mittelalterlichen Florenz und die Strafe, die über die lebenslustige Stadt in Gestalt der Pest zuletzt hereinbrach. Daß man den hl. Franziskus (nicht Antonius, sic!) und seine Versuchungen in die Savonarola-Epoche verlegt, die römischen Katakomben nach Florenz und noch einige andere Kühnheiten sich gestattet, sei schon deswegen verziehen, weil die Regie gerade hierbei Außerordentliches leistete.“

Die Seuche und der Tod. PEST IN FLORENZ stand 1919 auch am Beginn einer kleinen Serie von Seuchen-Filmen, deren Kern die Spekulation über Infektion, Verbreitungswege und Bekämpfung bildete. Fritz Langs Drehbuch arbeitete mit zahlreichen Horrorelementen, die – wie die Katakomben mit den Särgen unter dem Palast – in der Tiefe der städtischen Pracht oder vor den Toren der Stadt verortet sind – wie der Sumpf, aus dem die Pest hervorkommt, oder die Einsiedler-Höhle des Medardus, die den Eingang zum Totenreich markiert. Visuell rekurriert der Film vielfach auf Gestaltungspraktiken und Motive der Malerei und Graphik des Symbolismus, die damals dank neuer Reproduktionstechniken auch museumsmäßig Rezipientengruppen erreichten.

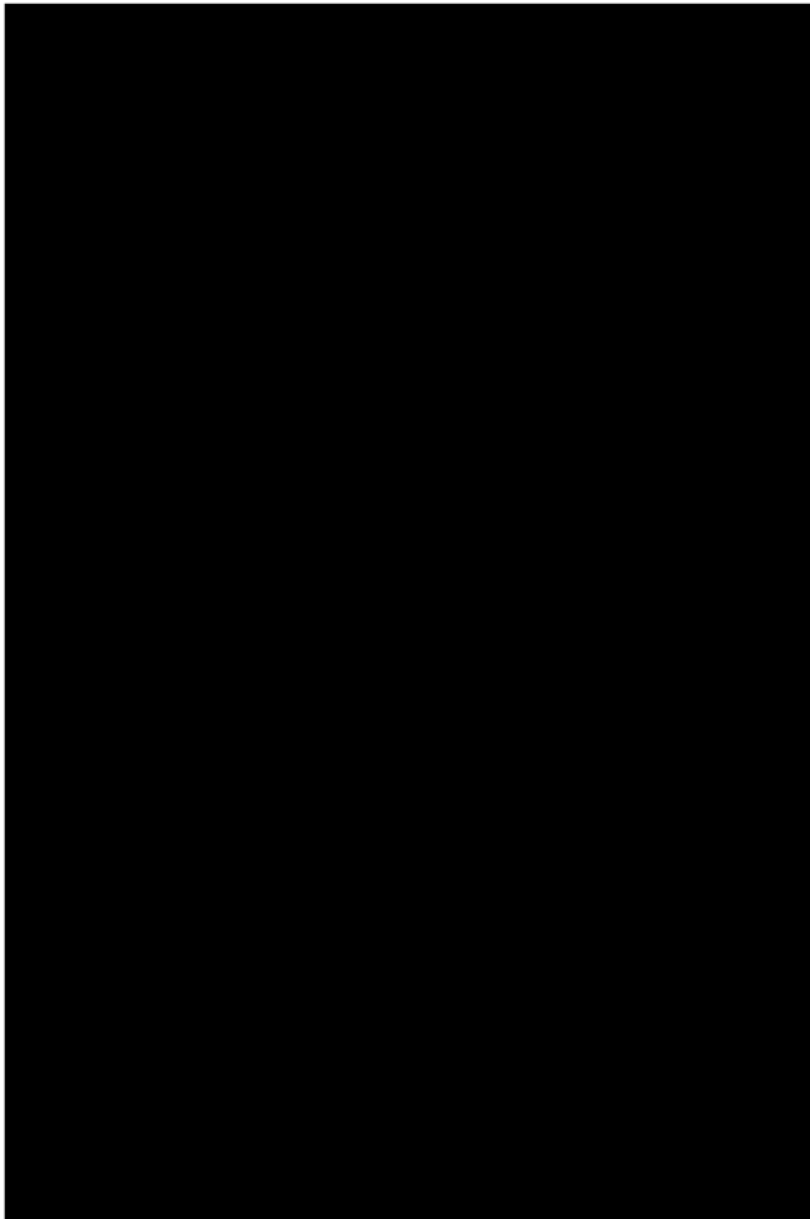
Damit treten den auf die historische Fiktion zielenden mimetischen Verfahren der Filmarchitektur und Kostümbildung dezidiert antinaturalistische Darstellungsmodi an die Seite, die aus der Graphik und der Malerei in die fotografischen Welten übernommen und weiterentwickelt werden.⁴ Die statisch-unbeweglichen Schreckensgestalten aus den phantastischen Bildwelten insbesondere Arnold Böcklins und Félicien Rops' werden animiert, sie treten gleichsam aus ihrer ikonischen Starrheit heraus und als Personifikationen in die filmische Welt ein, bewegen sich darin als Hybride zwischen Körper und Begriff, filmischem Faktum und Imagination.

Die Art der Interaktion mit diesen Horrorwesen und ihr dramaturgisches Potential rekurrieren auf ein vormedizinisch-vormodernes Verständnis von Infektion, auf eine Poetik, die das Sterben in einer anthropomorphen Figuration der Seuche aufhebt. Mit dem Rückgriff auf Gestaltungsformen der mythischen und christlichen Motive vermischenden Malerei des Symbolismus entwirft das phantastische Kino der 1910er und frühen 1920er Jahre in Deutschland Gegenbilder zur sichtbaren und naturwissenschaftlich erforschbaren Wirklichkeit, macht Unsichtbares sichtbar, teilt Unaussprechliches mit und übt im Zeichen der Propagierung des Kunstfilms neue Verständnisformen des kinematographischen Bildes ein.⁵

Zusammen mit Walter Hasenclevers unverfilmtem, aber gedrucktem Science Fiction-Szenario *Die Pest* (1920) und mit Friedrich Wilhelm Murnaus *NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (1921/22) eröffnet *PEST IN FLORENZ* ein Bildfeld des ent-individualisierten Sterbens, vor dessen Unentrinnbarkeit alle Sprache versagt. Die Figurationen der Pest weisen einen semiotisch fluiden Status auf, der zwischen reinem Symbol und körperhaft greifbarem Übertragungsmedium changiert. Dies ist keine originäre Kino-Idee: Schon in Oskar Panizzas Skandal drama *Das Liebeskonzil* (1895) zeugt der Teufel auf Geheiß der heiligen Dreifaltigkeit und der Jungfrau Maria mit Salomé die Syphilis, die als wunderschönes Mädchen die Männer verführt und sie in Scharen mit der Krankheit ansteckt. Die durch die Betten wandernde, ihr Zerstörungswerk verrichtende Gestalt changiert als ‚Krankheit Frau‘ zwischen Prostituierte, personifizierter Seuche und gänzlich heteronomem Objekt im Dienste eines zynischen Plans, durch den das himmlische Personal den menschlichen Glauben an seine Existenz und Bedeutung als geschichtsmächtige göttliche Instanz zu re-installieren sucht.

⁴ Vgl. auch die Anzeige in der *Deutschen Lichtspiel-Zeitung*, Nr. 28, 1919, S. 57, die sich in ihrer zeichnerischen Stilisierung deutlich von der naturalistischen Üppigkeit der Räume, Dekors und Kostüme des Films abhebt und sich ganz anderen Bildquellen verdankt. Es ist die einzige Anzeige, die sowohl eine Todesgestalt – ein auf zwei Knochen Geige spielendes Skelett – zeigt als auch den unterirdischen Fluss der Toten in Gestalt nackter Leiber. Der gold-gelb-grüne Farbdruck der Anzeige verweist auf den „Premium“-Charakter des Films.

⁵ Vgl. Ursula von Keitz: Der Blick ins Imaginäre. Über ‚Sehen‘ und ‚Erzählen‘ bei F.W. Murnau. In: Klaus Kreimeier (Hg.): *Die Metaphysik des Dekors. Licht, Raum und Architektur im klassischen deutschen Stummfilm*. Marburg 1994, S. 80–99.

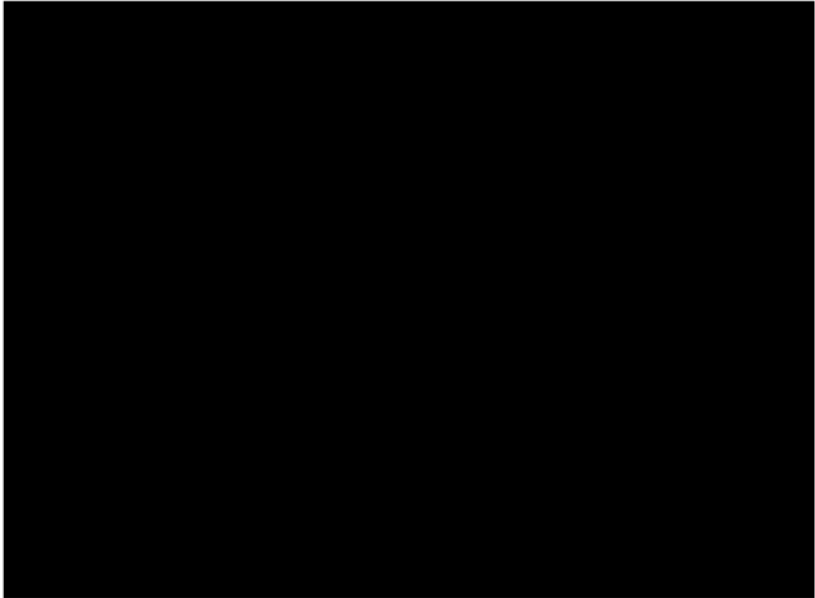


Julia (Marga Kierska), die *grande puttana* (oben). Der Einsiedler Medardus (Theodor Becker) im Hurengässchen

Das Sujet des durch Seuchen und Epidemien verursachten kollektiven Todes ist für die kinematographische Markierung eines Umbruchs nach dem Ersten Weltkrieg relevant, weil die Wahrnehmung einer gesellschaftlichen Krise und eines Epochen-Endes mit der Ausstellung gesteigerter kinematographischer Schauwerte im doppelten Sinne einhergeht – einerseits motivisch, über Kostüme, Setdesign und Maskenkunst, andererseits tricktechnisch, indem Gestalten wie durch einen magischen Handstreich erscheinen oder verschwinden. Die Pest, die nicht ‚von innen‘ kommt, sondern von außen ‚eingeschleppt‘ wird, wird für den kollektiven Tod haftbar gemacht. Das Massensterben steht für die historische Zäsur ganz allgemein, für die Wahrnehmung von Diskontinuität, abgebrochener Genealogie und für Vorstellungen davon, welche politischen und sozialen Faktoren für Krise und Auflösung der sozialen Welt verantwortlich sind. Stop Motion und Doppelbelichtung steigern den Effektreichtum des Erscheinens und Verschwindens der Gestalten des Schreckens und radikalisieren ihr Wirken im diegetischen Raum. Ätiologie und Phänomenologie der Pest bilden ein Pendant zur Syphilis in einer Zeit, in der Geschlechtskrankheiten ein bedeutendes Sujet populärmedizinischer Lehr- und Aufklärungsfilme sind.⁶ Während die Syphilis indes als akutes Zeitphänomen in den semifiktionalen und dokumentarischen Filmen verhandelt wird und gleichsam den Kinozuschauern durch die direkte Referenz auf ein Hier und Jetzt ‚zu Leibe‘ rückt, erscheint die faktisch gebannte Seuche, die Pest, auf der Leinwand in fiktionalen Welten: PEST IN FLORENZ spielt im Spätmittelalter, Hasenclevers Szenario *Die Pest* im Jahr 2020 und Murnaus NOSFERATU in einer hochfragilen Biedermeierwelt.

Arnold Böcklins Gemälde als Inspiration. Die wichtigste Referenz für die gedankliche Auffassung der Seuche in PEST IN FLORENZ ist nicht Hans Makarts gleichnamiges, monumentales Triptychon von 1868, sondern vielmehr Arnold Böcklins letztes, unvollendet gebliebenes Gemälde *Die Pest* (1898), das im Kunstmuseum Basel hängt. Die Epidemie ist in eine Bewegungsmetapher umgesetzt, die die direkte Inspiration für die mediale Essenz der Pest im Film bildet. Böcklins Figur ist ein Wesen mit dunklen, fledermausähnlichen Flügeln, voluminösem Rumpf und bläulichem Vogelkopf. Sein Schlund ist weit aufgerissen und stößt weißen Atemhauch aus. Auf dem langen Hals sitzt rittlings eine weibliche Todesfigur mit dünnen Gliedern, zerfetztem Kleid, schwarzen Augenhöhlen, dünnen Zöpfen und einer Sense, die sie im Begriff ist, nach vorn zu schwingen. Die Komposition des in die Tiefe gestaffelten Bildraums narrativiert das Geschehen, indem sie die Effekte der ‚Passage‘ des geflügelten Wesens aufnimmt und die Geschwindigkeit von Ansteckung und Sterben unterstreicht. Das Hochformat verleiht der Doppelfigur von Flugwesen und Sensengestalt

⁶ Vgl. Anita Gertiser: „Falsche Scham“. *Strategien der Überzeugung in Aufklärungsfilmen zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten 1915–1935*. Diss. Universität Zürich 2009.



Die Pest (Julietta Brandt) auf der Dorfstraße

durch horizontalen Anschnitt und frontale Ausrichtung Unausweichlichkeit und betont das Konfrontative zwischen Bild und Betrachterposition.

Lang und Rippert verändern den Bewegungsmodus der Pestgestalt: Im Film wird daraus eine schreitende Figur. Mit ihren dünnen Zöpfen, dem zerfetzten Gewand und den schwarzen Augenhöhlen gleicht sie der reitenden Gestalt Böcklins. Mit ihren Attributen Geißel und Violine wechselt allerdings auch ihr Bewegungsschema: Die Geißel streckt sie zuerst gebieterisch hoch, schreitet marschierend aus. Am Ende verfällt die Pest, sich selbst auf der Geige im verlassenen Lustgarten aufspielend, in eine Tanzbewegung.

Die Darstellung des Massensterbens in *PEST IN FLORENZ* greift den von Böcklin über die frontale Perspektive auf das Monster eingeführten Unausweichlichkeitstopos auf. Die Ausbreitung der Seuche visualisiert der Film als Bewegung der *Pest-personificatio* vom peripheren Naturraum eines nicht näher lokalisierten Sumpfes, aus dem die ‚Krankheit‘ als Rauch aufsteigt und sich dann, über dem feuchten Gelände schwebend, zur körperlichen Gestalt formt, über deren beschleunigten Gang durch das Dorf und weiter bis ins Stadtzentrum und in den Palast. Ihre visuellen Materialisationsformen wechseln zwischen transparenter Erscheinung und manifester Körperlichkeit. Wenn die Pestfigur mit erhobener Geißel zügig durch die Dorfstraße schreitet, sinken in jeder Bildebene, die sie passiert, menschliche Figuren zu Boden und bleiben leblos lie-

gen – eine verzeitigte, direkte Referenz auf Böcklins Visualisierung der Dynamik des Pesttodes.

Der ambige Status ihrer Erscheinung zwischen Körper und Symbol ist für die Pestfigur im Film singulär. Andere Gestalten der Angst und des Grauens im Film sind die Hexenerscheinungen in Medardus' Einsiedlerklause, die gekreuzigte Frau, die Gequälten im Fegefeuer, der Fluss der Leichname, zu dem Medardus Julia in der unterirdischen Höhle führt, und schließlich das beiden gleichende, an Abaelard und Heloise gemahnende mittelalterliche Paar, das die Reihe beschließt. Im Unterschied zur Pestfigur können diese Gestalten der Angst und des Grauens als visualisierte Gedanken aufgefasst werden, wobei das filmische Bild die Referenzobjekte von Medardus' Ansprache visualisiert, in der er Julia die möglichen Formen der Bestrafung ihres sündhaften Lebens *post mortem* vorführt.

Der semantische Status der Pestfigur changiert demgegenüber zwischen einer Erscheinung, die auch die Figuren wahrnehmen, und einer Externalisierung des Status der Erkrankung einer Figur. Wenn die Pest im Doppelbelichtungs-trick schemenhaft hinter Medardus hergeht, so ist dies lesbar als Latenz der Krankheit, als ‚Keim‘, der bereits in seinem Körper steckt. Wenn sie als plastischer Körper mit erhobener Geißel durch die Dorfstraße und schließlich durch den Lustgarten geht, so gibt dies Maß und Manifestationsgrad der Epidemie an. Vergeblich fliehen die jungen Leute vor ihr und brechen unvermittelt, wie von Giftpfeilen getroffen, zusammen.

Sexualität und Verderben. Entstehung und Ausbreitung der Pest sind verknüpft mit dem Hedonismus einer unter weiblicher Herrschaft stehenden, sich Lust und Vergnügen, Rausch und Fest hingebenden Gesellschaft – die Entstehung der Pest stellt die Peripetie ihrer sexuellen Entgrenzung dar.

Doch bedroht die Epidemie nicht nur die Jugend des Florentiner Patriziats, die dem Genuss der eigenen Körper frönt, sondern trifft die Gesellschaft als Ganze – wahllos und ohne dass ihr Einhalt geboten werden könnte. Der zu Beginn von Lorenzo beklagte metaphorische „Tod der Stadt“ wird überführt in reale Tote. Das Sterben ist ubiquitär, es kennt keine Grenze, ebenso wie vorher die Sinnenlust grenzenlos war. Am Ende dringt die Pest ins Zentrum der Sinnlichkeit zum Liebeslager von Julia und Medardus vor. In einer vormodernen Auffassung gibt der Film mit der bricolagierten Fiktion einer spätmittelalterlichen Welt die Ursache der Seuchenverbreitung als ‚Aufstand‘ der Natur aus: „Und die Natur empört sich gegen das Liebesleben wider die Natur“, heißt es in einem Zwischentitel. Die sich aus dem organisch-feuchten Boden des Sumpfes bildende Seuche und nicht, wie in *MADAME DUBARRY*, eine revolutionäre Gruppe vollstreckt das Urteil über den erotischen Exzess und die Auflösung der Ordnung, die die Stadt Florenz erfasst hat. Das martialische Moment ihrer Bewegung, das Ausschreiten mit langem Schritt, das am Ende in den hüpfenden Tanz übergeht, verleiht der Pestfigur den Charakter einer biologischen Waffe

(und ruft damit auch allegorisch das Massensterben in den Gasangriffen des Ersten Weltkriegs auf).

Während sich die Pest mit der Bewegung ihrer Personifikation – anfangs durch die körperliche Berührung der Opfer untereinander oder der Gesunden mit der Seuchengestalt – verbreitet und in den Massentod führt, wird das Modell der ‚Ansteckung‘ auch auf das Feld des Eros projiziert. Die Leidenschaft, in der die Männer zu der *grande puttana* Julia entbrennen, ‚befällt‘ sie und breitet sich quasi als Kettenreaktion ihrerseits wie eine ‚Infektion‘ aus. Dies kommt in der Serie der tödlichen Duelle um Julias sexuellen Besitz (von Cesare zu Lorenzo, von diesem zu Medardus) zum Ausdruck. Diese ‚Infektion‘ durch serielle männliche Affektion hat, analog zu Lubitschs *Dubarry*, ihre Wurzel in einem Blickverhältnis, das männliches Sehen und Begehren in eins setzt.

Den zentralen Antagonismus des Films machen freilich zwei weibliche Figuren unter sich aus, deren Funktionen ein konsequentes *Type Casting* unterfüttert: Julia (Marga Kierska), welche die unter den asketischen Alten leidende städtische Gesellschaft zu Lust und Freude anhält, und die von der Tänzerin Julietta Brandt gespielte Pest. Wo die aus der Lagunenstadt Venedig eingereiste Kurtisane den revolutionären Aufstand der hedonistisch gesinnten Jungen gegen die sittenstrengen Alten entfacht und ein Regime der Sinnenfreude errichtet, beendet die Seuchenfigur dieses Fest der Sinne. „Die ‚Pest von Florenz‘ ist die Frau, die jung verführt und Morde provoziert und alt zur Massenmörderin wird.“⁷ Letzteres legt freilich nur eine zeitgenössische Werbegrafik zum Film nahe, in der die Pestfigur als alte Frau mit Hängebrüsten und wirrem Haar, als ein mit Pestbeulen übersätes Schreckgespenst in einem Festsaal die Geige spielt.⁸ (Abb. S. 31) Der Film folgt dieser Ikonografie nicht; die Jugendlichkeit der Pest ‚hinter‘ ihrer Totenmaske und ihre energetische Gespanntheit sind unverkennbar.

Karambolage der Attraktionen. Die komplementären Figuren Kurtisane und Pest führen je eine Klasse visueller Film-Attraktionen an: einen szenisch opulenten, von Max Reinhardt inspirierten ‚theatralen‘ Kostüm- und Ausstattungshistorismus, den *PEST IN FLORENZ* ausstellt, um ihn am Ende mit ein paar Geigenstrichen erledigen zu lassen, und eine schauerromantisch inspirierte Sphäre mystischer Spiritualität, des Grauens und der Angst, in der das Kino seine mediale Differenz vom Theater unterstreicht und seine technische Überlegenheit exponiert. Indem sich mit der Pest-Gestalt Tod und Vernichtung ausbreiten, exekutiert der Film einen Ikonoklasmus eigener Art: Schock und Horror triumphieren über die üppige Sinnlichkeit, eine vektorieLL den Bild-

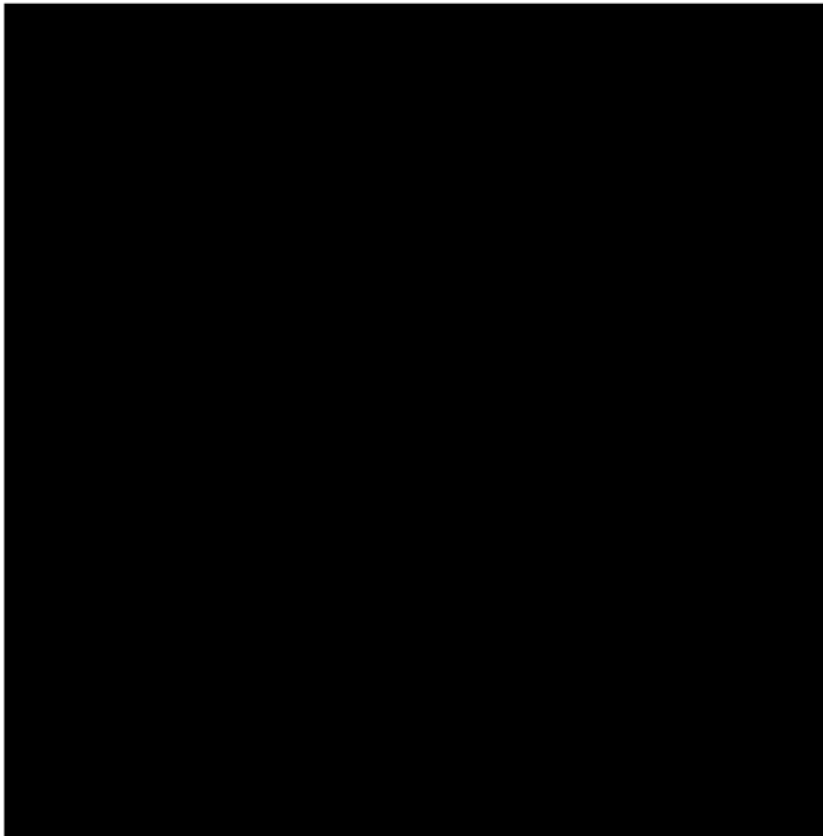
⁷ Sturm: *Die Circe*, S. 120.

⁸ Vgl. die Titelgrafik in *Der Film*, Nr. 18, 3.5.1919. *Der Film* veröffentlichte in seiner Ausgabe vom 28.6.1919 eine Grafik der Pestfigur als alte Riesin mit Fackel und Geißel, die in einer Stadt über tote Leiber steigt, vgl. Sturm: *Die Circe*, S. 117.

raum ungehemmt durchquerende Seuchenfigur dominiert über die divenhaft-träge Kurtisane, die ihrerseits Blickvektoren ins Bild zeichnet und damit mehr in Bewegung setzt, als sich selbst zu bewegen. Julia ist die Verführerin durch den Blick in doppelter Hinsicht: Von außen kommend, zieht sie die Blicke zuerst während der Fronleichnamsprozession in der Anfangssequenz auf sich. Eine regelrechte Karambolage der Attraktionen (erzählt in einer ‚Montage der Prozessionen‘) ereignet sich mitten in der dichtgedrängten Menschenmenge auf der Piazza della Signoria und streitet um die ‚Vorfahrt‘. Julia, die sich prachtvoll drapiert in der Sänfte tragen lässt, stiehlt den Kirchenoberen unter ihrem Baldachin die Schau. (Abb. S. 25) Das Spektakel der Monstranz, also die Anbetung des in der Hostie repräsentierten Leibes Jesu (des ‚Mensch gewordenen Gottes‘), wird substituiert durch die Venus-Imitation Julia (den ‚vergötterten weiblichen Menschen‘), die die Schaulust von der symbolischen Leiblichkeit abzieht und sie der konkreten Körperlichkeit und deren Lustversprechen zuführt. Sie schöpft aus einer sinnlichen Fülle, die weniger das allgemeine Interesse auf sich allein zu konzentrieren strebt, als vielmehr das gesamte Gefüge der, so ein Zwischentitel, „freudlosen“ Florentiner Gesellschaft erschüttert. Der Regimewechsel von den alten Männern zu jungen Frau ist unumkehrbar, die ganze Stadt wird zu einem Bordell, die Gesellschaftsstruktur bricht auseinander.

Julia agiert, indem sie zunächst den Fürstensohn in eine tödliche Konkurrenz zum Vater bringt und sich dann in Medardus ein Objekt ihres Begehrens auserwählt, dessen spirituelle Introvertiertheit vor ihrer Schönheit kapituliert. Medardus' Weltabgewandtheit und Selbstkasteiung schlägt unter ihrem Einfluss in ein umso fanatischeres Begehren um, das zur Tötung des Nebenbuhlers führt. Drei Regime lösen einander ab: der asketische Bund von Kirche und bigottem Patriziat unter Cesare, das sich Julia vergeblich zu unterwerfen trachtet, die temporäre Utopie der Gleichheit, gepaart mit erotischer Finesse unter Lorenzo, und schließlich das derbe, sexuelle Fest unter Medardus, dem der Ritt des Gauklers auf einem Schwein seine Signatur aufprägt und das die Pest als Vollstreckerin einer Naturgewalt schließlich beendet. Die kirchlichen Repräsentanten im Film haben sich ins Exil nach Rom begeben, die verwaiseten Altäre dienen nicht mehr Opferritualen, sondern der Liebe. Es ist der auf einer verschiebbaren Wandpaneele stehende Schriftzug mit der alttestamentarischen Untergangsprophetie „Mene tekem u pharsin“ („Du wurdest gewogen und für zu leicht befunden“, aus Daniel 5,25), der das Ende des Liebesfestes einläutet und bei dessen Gewährwerden die Anwesenden in Furcht erstarren.

Die Pest, eine abgemagerte, hoch gewachsene Gestalt mit dünnen Zöpfen und abgerissenem Fetzenkleid (ganz ähnlich der Böcklin'schen Reiterin), produziert den Tod als Stillstand und in der Erstarrung sich gleich werdende Körper dort, wo sich das Liebesregime trotz Julias Geste der Gartenöffnung für das Volk wesentlich auf die elegant gekleidete *Jeunesse dorée* konzen-



Anzeige aus *Der Film*, Nr. 18, 3. Mai 1919

triert.⁹ Ihr hoch gestreckter rechter Arm trägt die Geißel, die sie in der letzten Szene mit der Violine vertauscht und sich selbst, als einzige ‚lebendige‘ Figur im Bildraum zurückbleibend, ein einsames Lied spielt. Während sie die Geißel (deren metaphorische Bedeutung 1926 der medizinische Syphilis-Lehrfilm

⁹ Die Anspielung auf bayerische Verhältnisse des Jahres 1919 ist unübersehbar: Am 8.11.1918 wurde Bayern Republik und von einem Arbeiter-, Soldaten- und Bauernrat unter dem Vorsitz von Kurt Eisner repräsentiert, der bald auch Ministerpräsident einer aus SPD, USPD und einem Parteilosen gebildeten Regierung wurde. Bis Mai 1919 währte die Räterepublik. Die Dreharbeiten zu *PEST IN FLORENZ* begannen im April 1919. Das zur Zeit des Königreichs abgeriegelte Schloss Linderhof Ludwigs II., eine architektonische Hommage an Ludwig XIV., öffnete sich dem Filmteam im Sommer 1919. Die Kostüme schneiderte das Münchner Atelier Dieringer. Vgl. *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, 5.7.1919, S. 10.

der Ufa, GEISSEL DER MENSCHHEIT, in den Titel transferieren wird) wie einen Zeremonienstock führt, spielt sie mit der Geige den Todgeweihten auf, ohne sich freilich wie in einer Totentanz-Ikonografie in den menschlichen Reigen selbst einzureihen. Sie liefert die Musik zum Sterben, mit jedem Geigenstrich entzieht sie gleichsam den Figuren Leben. Je höher der in die Pandemie weisende Infektionsgrad und die Präsenz von Leichnamen, desto sichtbarer wird die Gestalt den Lebenden. Wenn sie sich am Ende in Julias Garten zeigt und rasch von der Treppe zum Gebäude hin strebt, rennen die Gäste panisch vor ihr davon.

In der gestischen Reihe der Geißelführung finden sich Spuren soldatischer Bewegungsschemata (z. B. präsentiert die Pestfigur mit angewinkeltem Arm die Geißel wie ein Gewehr und reckt den Arm mit der Geißel hoch wie ein Tambourmajor) wie auch tierischer Haltungen, so etwa in der ‚Rattenpose‘, wenn sie stehend die abgewinkelten Arme und gekrümmten Finger eng an den Körper zieht (eine Geste, die auch Max Schrecks Nosferatu ausführt). Ihr Blick indes bleibt in allem ungerichtet, unterstreicht die Wahllosigkeit ihres Wirkens.

„Die Strafe hat ebenso wie die Sünde göttliches Ausmaß“, bemerkt Georges Sturm.¹⁰ Das verkehrt die Logik von Panizzas *Liebeskonzil* und seine Drei-Ebenen-Bühne: Der Welt von PEST IN FLORENZ fehlt das Komplott zwischen Himmel und Hölle und das entsprechende Personal. Denn die „Natur“ wirkt hier als moralische Instanz. Drehbuchautor Fritz Lang zeigt sich in PEST IN FLORENZ gleichwohl fasziniert von einer ganz irdischen, über die Architektur vermittelten vertikalen Ordnung, in der die geschichtlichen Sedimente verräumlicht sind. Katakomben, in denen das lagert, was das prächtige Antlitz der Florentinischen Paläste verbirgt, müssen durchschritten werden wie das enge ärmliche Hurengässchen, unterirdische Höhlen müssen aufgesucht werden als Medien zwischen Diesseits und Jenseits. Kein Wunder: Da findet schließlich auch das Kino statt.

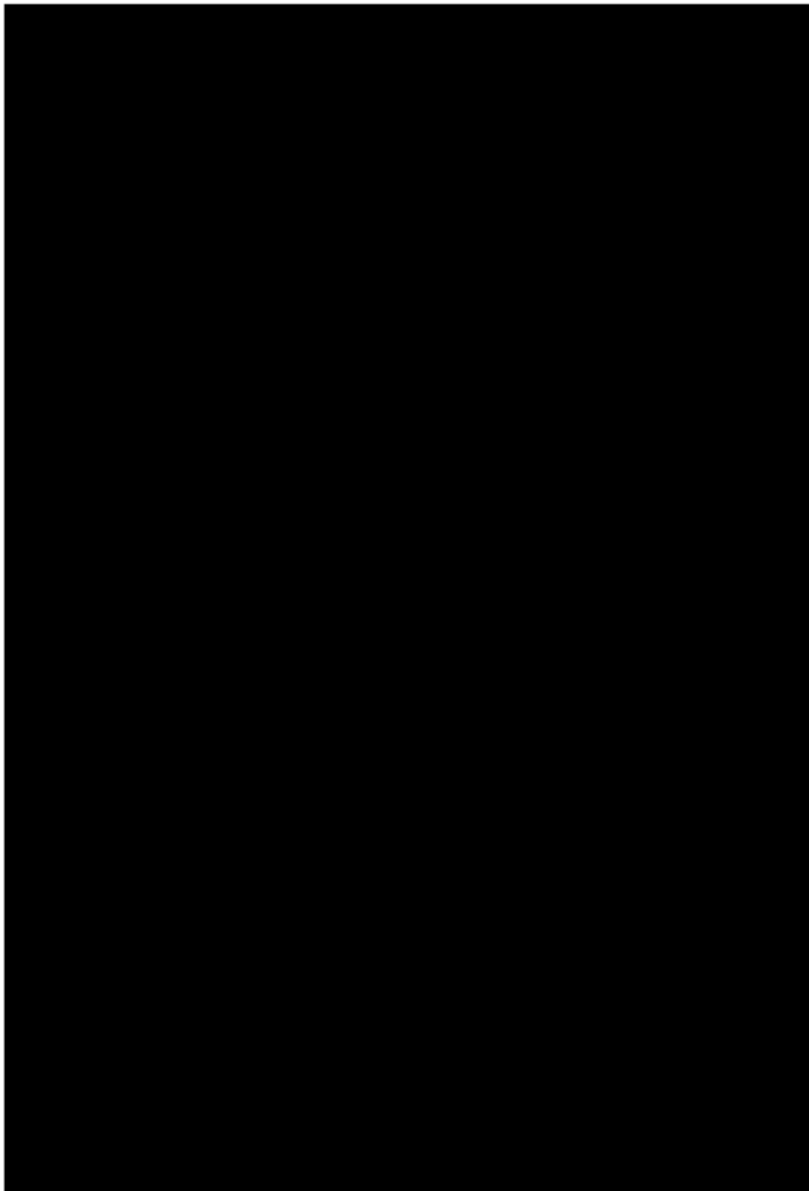
PEST IN FLORENZ

Deutschland 1919 / Regie: Otto Rippert / Produzent: Erich Pommer / Drehbuch: Fritz Lang / Kamera: Willy Hameister, Emil Schünemann / Bauten: Hermann Warm (Innen), Franz Jaffé (Außen), Walter Reimann, Walter Röhrig (Malereien) / Produktion: Decla-Filmgesellschaft Holz & Co. / Darsteller: Theodor Becker (Franziskus), Marga Kierska (Julia), Julietta Brandt (die Pest), Otto Mannstaedt (Cesare, der Machthaber von Florenz), Anders Wikman (Lorenzo, sein Sohn), Karl Bernhard (Lorenzos Vertrauter), Franz Knaak (Kardinal), Erner Hübsch, Auguste Prash-Grevenberg, Hans Walter, Erich Bartels / Prüfdatum: Nr. 43747, Oktober 1919, 2.622 m; B.1640, 3.5.1921, 7 Akte, 1.979 m, Jugendverbot / Drehort: Studios Lixie, Berlin Weißensee, und Süddeutschland / Uraufführung: 23.10.1919, Marmorhaus, Berlin

¹⁰ Sturm: *Die Circe*, S. 119.

Kopie: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden, 35mm, s/w, 2.086 m (Rekonstruktion aus dem Jahr 2000)

Anmerkung: In der 1919 geprüften Fassung des Films heißt der Mönch „Franziskus“; in der 1921 geprüften Fassung heißt er dagegen „Medardus, ein Einsiedler“ (vgl. Zensurkarte B.1640); die rekonstruierte Fassung des Films aus dem Jahr 2000 übernimmt den Wortlaut der Zwischentitel von 1921.



Der Maharadscha (Gunnar Tolnaes) und die Tänzerin (Aud Egede Nissen) (oben).
Der Bruder des Maharadscha (Fritz Kortner) und die Sklavin (Erna Morena) (Fotos:
Deutsche Kinemathek)