

## Hans Richters Frauen im Pelz

### HELMUT LETHEN

It is not true that so-called avant-garde artists, if they even exist, harbor utopian goals.

Hans Richter, Avant-garde in the Realm of the Possible (1929), text no. 214

I.

Hans Richters Film *Die neue Wohnung*, uraufgeführt 1930 auf einer Ausstellung des Schweizer Werkbundes, beginnt mit elegant ausschweifenden, von keinen Zwecken gesteuerten Kamerafahrten entlang den Weißen Kuben der Architektur des Schweizer Werkbundes. Die Kamera passiert mühelos die Schwellen von Innenräumen und angrenzenden Naturräumen. Ein Fest der Mobilität.



Das Schwarz-Weiß der Fotografie scheint der Natur der Gebäude zu entsprechen. Starke Linien- und Kantenbetonung der Schwarz-Weiß-Fotografien hatten schon die BAUHAUS-Architektur berühmt gemacht, sie verstärkten die perspektivischen Fluchten, denen nun auch Richters Film folgt. „Visuell wirksam ist hier vor allem die notorische fluchtende Schrägstellung des Baukörpers, die die dem Neuen Bauen typischen, durchgehenden Horizontalen dynamisch akzentuiert.“[1] Schwarz-Weiß gehörte unverzichtbar zum Konzept der Abbildungen des Neuen Bauens. Dabei stellte es einen Grad der Abstraktion von den realen Baukörpern her, der oft nicht dem diskreten Farbenglanz der Gebäude entsprach. Die Besichtigung von Mies van der Rohes *Haus*

*Tugendhat* in Brünn nach Vollendung seiner Restaurierung im Jahre 2012 korrigierte die Vorstellung vom Neuen Bauen als einer Architektur strahlend weißer Kuben. Wer Wände mit einer puristisch glatten Oberfläche in sterilem Weiß erwartet, staunt 2012 über die optische Brillanz ihrer Oberflächentextur. [2]



([http://i2.wp.com/woio.de/wp-](http://i2.wp.com/woio.de/wp-content/uploads/2013/09/tugendhat_livingroom_archviz_by_woio.jpg)

[content/uploads/2013/09/tugendhat\\_livingroom\\_archviz\\_by\\_woio.jpg](http://i2.wp.com/woio.de/wp-content/uploads/2013/09/tugendhat_livingroom_archviz_by_woio.jpg))



([http://io.wp.com/woio.de/wp-content/uploads/2013/09/tugendhat\\_garden\\_archviz\\_by\\_woio.jpg](http://io.wp.com/woio.de/wp-content/uploads/2013/09/tugendhat_garden_archviz_by_woio.jpg))

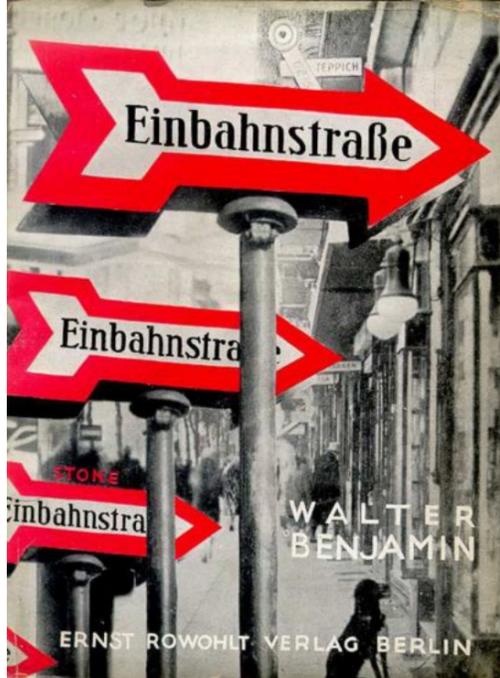
Die Haut des Hauses wies, das brachte die denkmalpflegerische Untersuchung und Rekonstruktion zu Tage,[3] winzige gelbliche, bräunliche und rötliche Sandkörnchen auf, deren Erhebungen und farbliche Nuancen die Wand beleben. Wo die Sandkörnchen an der Oberfläche des Putzes liegen oder durch Abrieb sichtbar werden, reflektieren sie das Licht der Sonne. Durch die Veränderung des Lichts und sei dies auch nur durch eine Wolke verursacht, ebenso wie durch die Bewegung des Betrachters/Bewohners wird der Eindruck einer lebendigen Haut des Gebäudes erzeugt. Erst die minutiöse Rekonstruktion entdeckte die diskrete Buntheit wieder, die aus unserem maßgeblich fotografisch vermittelten Gedächtnis verschwunden war.

Hatten die Architekten des Neuen Bauens in der Schwarz-Weiß-Fotografie ihr ideales Medium für die lichtglänzenden Kuben des Neuen Bauens gefunden – auch wenn die Wirklichkeit der Baukörper diese Idee nie perfekt hergab? Die Foto-Ästhetik des „Neuen Bauens“ der 1920er Jahre setzte das malerisch wandelbare Akzidenz der Farbe gänzlich hinter linearen und räumlichen Erscheinungsformen zurück[4]. Die Technologie des Farbfilms ist Ende der 20er Jahre schon weit entwickelt, wird aber durch die Großstadtästhetik des Schwarz-Weiß gebremst. Immerhin: „Fein ist perlgrau oder weiß. Blau ist ordinär, rot ist aufdringlich, grün ist krass [...], die Farblosigkeit ist das Kennzeichen der Bildung, weiß gleicht der Farbe der europäischen Haut.“[5] War die Reduktion der Farben auf die Unbuntheit des Schwarz/Weiß eine Geste der Abwehr der „Netzhautmalerei der Impressionisten“ (Marcel Duchamp)? Ist der ästhetische Reiz des Schwarz-Weißen verwoben in utopische oder sozialreformerische Verhaltenslehren der Distanz in den Zwanziger Jahren? Erleichtern Schwarz-weiß Abbildungen die Darstellung von sozialen Widersprüchen, des finsternen Wohnungselends auf der einen Seite und der hellen Heiterkeit des funktionalen Wohnens der Begüterten auf der anderen Seite. Hans Richters Film spielt diesen Antagonismus aus.

## II.

In der 10. Miniatur seiner *Einbahnstraße* von 1928 schreibt Walter Benjamin:

„Aus den Dingen schwindet die Wärme. Die Gegenstände des täglichen Gebrauchs stoßen den Menschen sacht aber beharrlich von sich ab. In summa hat er der tagtäglich mit der Überwindung der geheimen Widerstände – und nicht etwa nur der offenen -, die sich ihm entgegensezten, eine ungeheure Arbeit zu leisten. Ihr Kälte muß er mit der eigenen Wärme ausgleichen, um nicht an ihnen zu erstarren“.



(<http://i1.wp.com/www.dhm.de/fileadmin/medien/lemo/images/r92-5476.jpg>)

Dachte Benjamin als er von der Kälte sprach, die mit der eigenen Wärme ausgeglichen werden müsse, an Gebäude des Neuen Bauens? Das ist eher unwahrscheinlich. Denn in einer anderen Skizze der EINBAHNSTRAÙE schreibt er einer „Hochherrschaftlichen möblierten Zehnzimmerwohnung“ der Gründerzeit die Kälte eines Anatomiesaals und die Hitze eines Treibhauses zugleich zu. Anders als Ernst Bloch, der in *Erbschaft dieser Zeit* der funktionalen Wohnung „den Charme einer sanitären Anlage“ bescheinigt, sind mir von Benjamin keine abfälligen Bemerkungen über die Architektur des BAUHAUSES bekannt.

Hans Richter registriert in seinem Film, den Widerstand der Dinge. Ihnen lässt er jedoch in den überheizten guten Stuben der Bourgeoisie seinen freien Lauf bis zur Selbstdemolierung des ganzen Interieurs. In funktionalen Wohnungen indessen bieten die Dinge keinen Widerstand. So überrascht es, dass Hans Richter nach seiner wunderbar abkühlenden Kamerafahrt durch schwellenlose Gehäuse plötzlich zwei Damen im Pelz einblendet. Sie bilden eine Schwelle im Film, der sich danach in die finsternen Niederungen proletarischen Wohnens und ebenso gesundheitsschädlichen bourgeoisen Übermöblimierung begibt, um sich nach diesem Fegefeuer der Schwerkraft der Dinge, die schon den Transportarbeiter Franz Biberkopf in Döblins „Berlin Alexanderplatz“ quälte



und der Trägheit der Mentalitäten

## Die neue Wohnung - Hans Richter (1930) 🕒 ➡



wieder in das luftige Milieu des Schweizer Werkbunds aufzuschwingen. Aber bevor der Schritt in die Unterwelt des dysfunktionalen Wohnens getan wird, lässt Richter zwei Damen im Pelz auftreten:



Welche Kälte sollen die Pelze ausgleichen? Gehören sie zum Phantom der „neuen Frau“, wie es 1921 von Helene Hessel (wir kennen sie als Vorbild der Geliebten in Truffaus Film *Jules et Jim*) erfunden wurde, wenn sie fordert: Gebt der modernen Frau

„vor allem ein eigenes Badezimmer mit viel Duschen und strömendem Wasser. Laßt sie Hygiene lernen von einer Hebamme oder Masseuse und auf ihre Beine achten, laßt sie sich um die Gesundheit ihres Geschlechts kümmern. Föhnapparate und flüssige Seifen, grelle Elektrizität, damit sie ihren Körper kennen und benutzen lernt.“

Und dann ihre kühnste Forderung: „wenn ihr es wagt, so verzichtet auf alles Farbige“.[6]

Im Schwarz-Weiß des Films scheinen die beiden Damen zu Hause zu sein. Nicht aber in der Arbeitsatmosphäre, die Helene Hessel den „modernen Geschöpfen“ der neusachlichen Girls zuweist:

„Habt einen Tisch, ein ausgeprobtes Quadrat, eine große Fläche, für Eure Arbeiten, Ton zum modellieren, Handwerkzeug, Farben, Maschinen, ein Stehpult für Eure kurze Korrespondenz, ein Schreibmaschine. An den Wänden Eure Sportgeräte [...] Ein eigenes Telefon für Euch, eigene Zeitung. Einen elektrischen Kocher, daß Ihr unabhängige Mahlzeiten haben könnt, die Ihr selbst macht“.



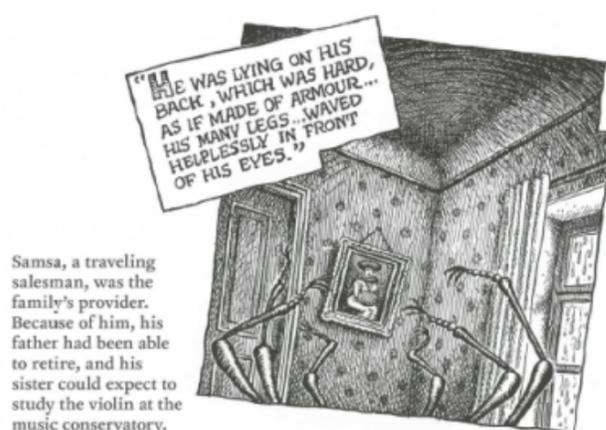
([http://i2.wp.com/publishing.cdlib.org/ucpressebooks/data/13030/mf/kt4m3nc7mf/figures/kt4m3nc7mf\\_fig004.gif](http://i2.wp.com/publishing.cdlib.org/ucpressebooks/data/13030/mf/kt4m3nc7mf/figures/kt4m3nc7mf_fig004.gif))

Nein, den beiden Damen im Pelz sind diese Aktionsräume nicht zugeordnet. Ihre Gesichter zeigen keine Arbeitsspuren. Es sind Figuren ohne Lebensgeschichte, sie warten darauf, dass man sie abholt. Sie bleiben stumm. Aber ein Zwischentitel erklärt, warum sie plötzlich nach den Festen der Mobilität mit verschiebbaren Schranktüren und leicht zu öffnenden Balkontüren auftauchen:

Sie sollten die Welt des parasitären Reichtums präsentieren, der im Rest des Films nur durch zigarrenhaltende Hände in Erscheinung treten, oder mit dem „Herrenzimmer Homer“ mit einer passenden Umwelt versehen wird.

### III.

Insofern scheinen andere Assoziationen, die die Damen im Pelz inmitten der klinisch reinen Funktionsbauten auslösen, leicht zu zähmen sein. Theoretiker der funktionalen Wohnung hatten es sich ohnehin zum Ziel gesetzt, durch gebaute Umwelt hygienisch wie moralisch einwandfreies Leben zu bewirken. So versprach sich der einflussreiche Architekt Bruno Taut in seinem 1924 erschienenen Buch *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* vom funktionalen Interieur die Wirkung eines „erfrischenden Bades“.[7] Alle Gemälde, die wie das Bild der Dame im Pelz in Kafkas „Verwandlung“ sexuell aufreizend wirken,



sollten von den Wänden abgehängt und in Spezialbehältern sekretiert werden. Kunstwerke dürfen nicht Zeugen so banaler Verrichtungen wie Essen und Verdauen sein. „Zur Körperhygiene muss die Gehirnhygiene dazukommen,“ hatte Taut dekretiert. Die Glaswände um das Speisezimmer herum werden von ihm damit gerechtfertigt, dass „die Gespräche in einer reinlichen Umgebung kein Abschließen nötig machen“. Tauts Leitmotiv mündet in der Forderung nach der Beseitigung „aller Atavismen“ unseres Lebens, die von ihm nicht nur in den Resten des „üppigen Orients“ der Gründerzeitwohnungen entdeckt werden, sondern in allem Höhlenartigen und Dysfunktionalen, durch dessen Spalten der Anspruch, „unanfechtbarer Herrscher im eigenen Gehäuse zu sein“,

angegriffen wird. Es erstaunt nicht, dass Bruno Taut die Chaiselongue in seinem Kälte-Interieur mit Eisbärfellen auslegt und mit Genugtuung hinzufügt: „Die Felle werden rein als Material verwandt ohne jede barbarische Verwendung der aufgerissenen Mäuler und Tatzen“.

Was repräsentieren die beiden Damen im Pelz, die Hans Richter als Türhüterinnen auf eine Schwelle stellt, die das lichte Reich der freier Bewegung von der lichtarmen Unterwelt energieververschleißender Arbeit und staubigen Interieurs abgrenzt? Kein Eisbärfell, keine Tatzen, kaum Atavismen. Vielleicht greifen die Damen im Pelz den Anspruch des Wohnungseigners an, „unangreifbarer Herrscher im eigenen Gehäuse“ zu sein, eine fixe Idee, worüber sich schon Nietzsche lustig machte, von Freud, der diesen Gedanken von ihm erbte, zu schweigen?

#### IV.

Ein Lump, wer jetzt an die „Venus im Pelz“ denkt, jenen berüchtigten Urtext des Masochismus aus dem Jahr 1870, den Roman Polanski, um den Umgang mit dem Sado-Masochismus zu erleichtern, in die Form einer Komödie gegossen hat.

Doch diese Pelzassoziation hat in der Welt sauber funktionierender Gerätschaften nichts zu suchen. Mit der Wucht der Entscheidung des Avantgardisten, *tabula rasa* mit allem dysfunktional Vergangenen und Untergründigem in den gebauten Lebensräumen zu machen, hat Hans Richters Film auch die Damen im Pelz neutralisiert. Sie sind hier nichts als Strandgut auf der Welle der Modernisierung. Dass es Glück in der sinnlosen Verschwendung von Energien geben könnte, ist dem Weltentwurf des Films ganz fremd. Aber wenn der Film die Schwelle mit den beiden Assistenzfiguren im Pelz passiert hat, geraten wir in der mittleren, der dunklen und grotesken Sequenz des Films, in einen Bereich, in dem all das möglich sein könnte, was aus den weißen Kuben des Funktionalismus entfernt wurde: zwischen Ornamenten, Prunkmöbeln und Nippes, unter Steildächern und in Kellern, bei Schweiß, Gesundheitsschäden, Stickluft und Ausgezehr können dunkle Affekte gedeihen, ist Kriminalität nicht weit, breitet sich Hass aus, dürfen sich die Dinge bewegen, nicht durch maschinellen Automatismus wie in den Werkbund-Wohnungen, sondern wie durch eine Magische Hand. Wenn man die Frau in der Enge einer proletarischen Küche arbeiten sieht, erwartet man ihren Schrei in den Hof hinunter, wie in Fritz Langs Film „M. Eine Stadt sucht ihren Mörder“.



In Richters Film soll sie nur die Ordnungswidrigkeit der engen Behausung demonstrieren. Der Mittelteil des Films gibt Einblick in Kulturen extremer Nähe, Kulturen der „Gemeinschaft“, die im Kern Gewalttätigkeiten ausbrütet und Opfer hinterlässt. Dunkelwinkel und lichtlose Hinterhöfe, Brutstätten für Rachitis und Tuberkulose. Richter gehört zu den Avantgardisten, welche neue Spielregeln der modernen „Gesellschaft“ propagieren. In „Gemeinschaften“ entdecken sie den Horror des Kollaps aller Regeln, die aus der quälenden Intimität in die befreiende Kühle der Distanz führen.

Richter scheint Sätze zu beherzigen, die der ungarische Avantgardist Ernő Kallai 1923 in ein Manifest schrieb:

„Letzten Endes gibt es keinen weiseren Humanismus als den, der mit regelmäßig organisierter Gewähr dafür schützt, dass wir uns fortwährend am Innenleben des anderen stoßen [...] Lieber sollten wir uns darum bemühen, dass jeder Mensch genug freien Raum um sich erhält, der ihn von seinem liebsten Nächsten trennt. Dies bedeutet für jeden mehr frisch Luft, Bewegungsmöglichkeit, unvoreingenommene Offenheit und – glücklicherweise – weniger Monumentalität, Heroismus und tragisches Ethos“.[8]

Da Richter es den Teilnehmern des bourgeois Kaffeekränzchens offenbar nicht zutraut, sich selbst aus der Enge der Verhältnisse in einen weiten Bewegungsraum zu befreien, inszeniert er eine Selbstdemontage des bourgeois Milieus (wie in den Selbstzerstörungsszenen von Brechts „Kleinbürgerhochzeit“)



so dass der Gast seinen Hut nimmt und den Ort der Zerstörung verlässt.

V.

Zurück zu den Damen im Pelz, die das Portal zur Unterwelt des Dysfunktionalen bewachen. Meine Dramatisierung ihrer Funktion im Film hat ihnen nicht weh getan. Sie lächeln wie zuvor und das mag ein Zeichen ihrer Höflichkeit sein, Distanz zu dem skeptischen Betrachter des Jahres 2016 zu wahren. Dann lässt sich auch eine zweite Pelz-Assoziation anschließen. Meret Oppenheim nannte in Anspielung auf Sacher-Masoch ihre berühmte Kleinskulptur „Frühstück im Pelz“.



([http://i1.wp.com/2.bp.blogspot.com/\\_qGANVTKRTt4/THQXW/hkgKLI/AAAAAAAAANQ/aoFrvKullDI/s1600/oppenheim-pelztasse-1-xl.jpg](http://i1.wp.com/2.bp.blogspot.com/_qGANVTKRTt4/THQXW/hkgKLI/AAAAAAAAANQ/aoFrvKullDI/s1600/oppenheim-pelztasse-1-xl.jpg))

Breton hatte den Titel „Le déjeuner en fourrure“ für seine Freundin erfunden, Frühstück nach einer wilden Nacht. 1936 für 200 Schweizer Franken vom MOMA in New York angekauft. Nach wie vor beflügelt die kleine Skulptur Männerphantasien. Hören wir eine Stimme aus dem Jahr 2015. Daniel Spoerri:

„Ich finde das Objekt so toll, weil man den Pelz auf der Zunge spürt, und man findet's leicht ekelhaft, ph ph ph, diese Haare im Mund, das ist das, was das Objekt so toll macht, weil man das sofort empfindet, auf der Zunge spürt man diesen Pelz, es hat ja jeder mal einen Pelzmantel im Mund gehabt“.[9]

Auch diese Assoziation ist total fehl am Platz. Sauber bleiben, sagt der Film, um uns zum Schluss in die heile Reformwelt des Schweizer Werkbunds hinüber gleiten zu lassen.

## VI.

Die weißen Kuben verhießen fast sanatoriumsgleich eine neue Welt mit dem Recht auf Licht, Transparenz und Mobilität. Alles soll den Zwecken optimaler Benutzbarkeit und Herstellungsökonomie dienen. Darum mündet der Film im sozialen Siedlungsbau der Schweiz, keine Dunkelwinkel und lichtlose Hinterhöfe mehr, Eliminierung der Brutstätten für Rachitis und Tuberkulose. Die Wohnungen auf dem gleichen Niveau wie der industrielle Komplex – der Film zeigt Mähdrescher, Sägemaschinen, Luxusdampfer, Automobile und Flugzeuge als Ikonen des Funktionalen. Er preist die industrielle Vorfertigung von Serienteilen, zeigt neue Zürcher Einfamilienhäuser, das Sanatorium Bellalui in Montana, aus der Vogelperspektive Basler Großsiedlungen mit Zeilen vielfacher Reihung identischer Wohneinheiten. Wen das schreckt, den lockt der Film mit dem Versprechen eines Sonnenbads auf den Dachterrassen der Massensiedlung. Alles einsehbar.

Das waren Zeiten, in denen totale Transparenz noch zu den Utopien der Avantgarde zählte. Nur die Damen im Pelz bleiben undurchsichtig und rätselhaft.

**Helmut Lethen**, Professor emeritus and former Director of the Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) in Vienna, became famous for his pioneering work on the literature of the Weimar Republic, *Neue Sachlichkeit. 1924-1932. Studien zur Literatur des "Weissen Sozialismus"* (1970). His second major book on New Objectivity, *Verhaltenslehren der Kälte: Lebensversuche zwischen den Kriegen*, was published in translation by the University of California Press under the title *Cool Conduct: The Culture of Distance in Weimar Germany* in 2001. His latest book, *Der Schatten des Fotografen: Bilder und ihre Wirklichkeit* (2014) won the prestigious book prize of the Leipzig Book Fair for best non-fiction writing in 2014. Lethen was guest professor at Indiana University, the University of Chicago, UCLA, and UC Berkeley. The present essay was developed in a seminar on the historical avant-garde, co-caught with Anton Kaes, at UC Berkeley in Fall Semester 2015.

On Lethen's *Cool Conduct* (2001), see UC Press (<http://www.ucpress.edu/book.php?isbn=9780520201095>) or Amazon (<http://www.amazon.com/Cool-Conduct-Distance-Cultural-Criticism/dp/0520201094>).

Please cite this article as:

Lethen, Helmut. "Hans Richters Frauen im Pelz." *The Promise of Cinema*. 02-16-2016.  
<http://www.thepromiseofcinema.com/index.php/lethen/>.

---

[1] Andreas Haus, Schwarz-Weiß. Architekturfotografie des „Neuen Bauens“. In: Wagner/Lethen, *Schwarz-Weiß als Evidenz*. A.a.O. S. 171 – 190, S.177

[2] Ich vermittele hier den Eindruck, den die Kunsthistorikerin Monika Wagner bei der Besichtigung des restaurierten Tugendhat Hauses gewann. Vgl. Monika Wagner, Helmut Lethen: *Schwarz-Weiß als Evidenz*. With black and white you can keep more of a distance. Frankfurt 2015, S. 7 ff.

[3] Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, Ivo Hammer, Wolf Tegethoff: *Haus Tugendhat. Ludwig Mies van der Rohe*. Basel 2015

[4] Andreas Haus, S.174

[5] Adolf Behne, *die Wiederkehr der Kunst*, Leipzig 1921

[6] Mila Ganeva (Hg.), Helen Hessel. *Ich schreibe aus Paris. Über die Mode, das Leben und die Liebe*. Zürich 2014, S.10

[7] Bruno Taut, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, Fünfte erweiterte Auflage, Leipzig 1928, S. 60

[8] Zit .n. Andreas Haus, Moholy-Nagy, *Fotos und Fotogramme*, München 1978, S. 64

[9] Zit. n. Elke Heinemann, Meret Oppenheim. *Eine Portrait-Collage*. Hamburg 2015.

Search ...