

Die Dekonstruktion des Bürgerlichen in den Stummfilmen der Weimarer Republik am Beispiel des Films „Asphalt“ (1929) von Joe May

In der Zeit der Weimarer Republik, als täglich zwei Millionen Menschen ins Kino gingen, galt vielen deutschen Intellektuellen der Film als die ‚Kokotte‘ unter den Künsten. Wenige räumten dem Film „den Rang einer Kunstform“ ein und waren dazu bereit, ihn als „geistiges Volksnahrungsmittel“ anzuerkennen. Noch geringer war die Zahl derer, die ihn begeistert als „die Dichtung unserer Zeit“ feierten und in ihm das Buch sahen, „das Millionen lesen und keiner ‚besitzt‘“. Der Film wurde von der Mehrheit der bürgerlichen Intelligenz in Deutschland, dem europäischen Staat mit den meisten Kinos, als bloßes Geschäft apostrophiert und als triviale Massenkonsumware verachtet; er hatte es demnach schwer, sich angesichts des elitären logozentrischen Kulturbegriffs der Epoche als künstlerisches Medium zu etablieren. Die Meinung, dass der Film Zwielfichtiges transportiere, dass ihm moralische Wertmaßstäbe fremd seien, war in der Weimarer Republik ein weit verbreitetes Vorurteil.

Alfred Döblin hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Film „das Theater der kleinen Leute“ genannt. Dieses Stigma wird der Stummfilm auch in der Zeit der Weimarer Republik tragen. Thomas Mann nannte 1928 den Film eine „Lebenserscheinung“ und sprach ihm den Charakter einer Kunstform entschieden ab. Dem Film wurde nur insofern eine Daseinsberechtigung zuerkannt, als er als soziales Ventil im Dienste der bestehenden bürgerlichen Ordnung zu fungieren vermochte. Zu tief saß in vielen Köpfen das Vorurteil, dass Kunst und Massenkonsum sich gegenseitig ausschließen, dass der

Film den Geist – oder den ‚Ungeist‘! – der (proletarischen) Revolution ins Land brächte, dass der Film eine ‚Spezialität‘ der Russen wäre! Auch die Versuche deutscher Stummfilmregisseure, durch sogenannte Autorenfilme, d.h. durch Literaturverfilmungen, den Film im Bewusstsein der bürgerlich-konservativen Öffentlichkeit als Kunstform zu etablieren, vermochten es kaum, an seinem Außenseitertum Wesentliches zu ändern. Der Film war in der Weimarer Republik eine Domäne der künstlerischen Avantgarde und der *antibürgerlich* gesinnten Künstler und Schriftsteller. Der Architekt Adolf Behne beispielsweise, ein Wortführer der deutschen Avantgarde, bezeichnete den Film als „die einfache, grade und legitime Fortsetzung des Buches – Edison der neue Gutenberg“.

Da der Stummfilm sich in der Zeit der Weimarer Republik als Alternative zur logozentrischen bürgerlichen Hochkultur entwickelte, nimmt es nicht wunder, dass in vielen Filmwerken der 1920er Jahre das Bürgerliche einer systematischen Dekonstruktion unterzogen wurde. Die Daseinsauffassung des Bürgertums, seine leitenden Prinzipien, seine Vorstellungen von sozialer Geltung, seine Werte, sein Selbstbewusstsein und sein Selbstverständnis wurden im Stummfilm nicht selten ironisiert und verworfen, jedoch auch gut geheißt, ja mitunter sogar verherrlicht. Unschwer ließe sich diese Dekonstruktion des Bürgerlichen im Sinne einer Hermeneutik der auf Eigentum basierenden Industriegesellschaft mit ihren Wertmaßstäben und Konventionen, mit ihrem Glauben an fest geschriebene Ge-

Konrad-Adenauer-Stiftung e. V.

BERLIN

PROF. DR. IOANA
CRĂCIUN-FISCHER
UNIVERSITÄT BUKAREST

12. September 2013

www.kas.de/deuschsprache

schlechterrollen, an die Vernunft und an die Beherrschbarkeit der Triebe, mit ihrer patriarchalischen Weltordnung und ihrem Ethos der absoluten Pflichterfüllung, anhand einer Fülle von unterschiedlichsten Stummfilmen demonstrieren. Beispielsweise ist die allgegenwärtige Präsenz des Doppelgängermotivs in den Stummfilmen der Weimarer Republik nur partiell auf das Erbe der Romantik zurückzuführen; sie belegt vielmehr, wie sehr sich die Pioniere der deutschen Filmkunst dessen bewusst waren, dass die Dr. Jekylls und Mr. Hydes der bürgerlichen Gesellschaft, die ihre Filme zensierten und sie als unmoralisch taxierten, eine Doppelmoral pflegten. Diese Doppelmoral macht aus dem Leben in der Großstadt als dem modernen bürgerlichen Lebensraum *par excellence* eine Hölle, die viele Stummfilme, wie beispielsweise Joe Mays „Asphalt“ (1929), kritisch unter die Lupe nehmen. Kinderschicksale und Kindergestalten in den Stummfilmen der Weimarer Republik, so wie sie beispielsweise von G. W. Pabst in „Das Tagebuch einer Verlorenen“ (1929) und in Gerhard Lamprechts „Die Unehelichen. Eine Kindertragödie“ (1926) geschildert werden, stellen als Kontrastfolie zur Lebenssphäre der Erwachsenen die bürgerlich-konservativen Werte und Prinzipien ihrer Umwelt in Frage. Es sind Werte und Prinzipien, die in den Gesetzbüchern der Weimarer Republik fest verankert sind und die mutige Aufklärungsfilme, wie Richard Oswalds „Anders als die Andern“ (1919) kritisch beleuchten. Die Faszination, die Verbrechergestalten, wie Dr. Mabuse, Dr. Caligari, Rotwang („Metropolis“, 1927) oder Nosferatu ausstrahlen, wäre unerklärlich, zeigten nicht ihre Untaten die Fragwürdigkeit bürgerlich-konservativer Prinzipien und Werte.

„Asphalt“, oder: Wie man zum mündigen Bürger wird

Siegfried Kracauer hat Joe Mays Film „Asphalt“ als „ein Musterbeispiel künstlich emporgezüchteter Kolportage“¹ bezeichnet.

Der Bildstreifen hatte im März 1929 im UFA-Palast am Zoo Premiere. Er erhielt Jugendverbot. Die Handlung des Filmes ließe sich mit Siegfried Kracauer in einem Satz skizzieren: „Ein Schupomann liebt eine Diebin: welch ein Thema für einen Kolportagenroman.“²

Im Folgenden die etwas detailreicher nach-erzählte Filmstory! Albert Holk (Gustav Fröhlich) ist ein junger Polizeiwachtmeister, der noch bei seinen Eltern in bescheidenen Verhältnissen lebt. Eines Tages nach Feierabend wird ihm Else, eine junge Diebin, übergeben, die in einem Juwelierladen auf frischer Tat ertappt wurde. Die attraktive Brillantenelse überredet Holk, unter dem Vorwand, ihre Papiere holen zu wollen, sie zunächst in ihre Wohnung zu begleiten. Dort wird Holk von Else verführt. Er, der sonst pflichttreue Polizeibeamte, unterlässt daraufhin die Diebstahlanzeige. Das, was als momentane Schwäche in einer episodischen Begegnung mit einer langfingrigen Dirne begonnen hatte, setzt sich mit einem zweiten Besuch Holks bei der Frau fort. Holk erliegt zum zweiten Mal ihren Reizen und macht ihr anschließend einen Heiratsantrag in der festen Überzeugung, sie hätte damals aus Not gehandelt. Erschüttert von seiner seelischen Reinheit zeigt Else dem ahnungslosen Holk ihre Pelzmäntel, Devisenreserven und Juwelen – den kriminell beschafften Luxus, in dem sie lebt: Viel Zeit, das böse Erwachen seelisch zu verarbeiten, bleibt Holk nicht. Der zwielichtige Freund der Diebin, der sich tagsüber Generalkonsul Langen nennt und sich nachtsüber als Tresorknacker betätigt, kommt unerwartet aus Paris zurück und ertappt das Paar in der Wohnung Elses. Es kommt zu einem wilden Kampf zwischen Holk und dem Tresorknacker, wobei Holk seinen Rivalen in Notwehr erschlägt. Er, der Polizist, wird somit wider Willen selber zum Verbrecher. Aufgewühlt gesteht Holk die Mordtat seinem Vater, der als pensionierter Polizeibeamter es als seine

Werke, Band 6.2: Kleine Schriften zum Film, 1928-1931.
Hrsg. von Inka Müller-Bach, Frankfurt a. M. 2004, S. 235.

¹ Siegfried Kracauer: Kritik zur Uraufführung des Films „Asphalt. Der Polizeiwachtmeister und die Brillantenelse“ in den Frankfurter UFA-Lichtspielen, abgedruckt in: Ders.:

² Ebd.

Konrad-Adenauer-Stiftung e. V.

BERLIN

PROF. DR. IOANA
CRĂCIUN-FISCHER
UNIVERSITÄT BUKAREST

12. September 2013

www.kas.de/deutschesprache

Pflicht ansieht, den Sohn sofort der Polizei zu übergeben. Während der Vernehmung Holks taucht Else im Polizeirevier auf, bezeugt, dass Holk in Notwehr gehandelt habe, und enthüllt, dass Holks Opfer ein steckbrieflich gesuchter Verbrecher ist. Holk darf daraufhin das Polizeirevier als freier Mann verlassen, während Else als Komplizin in Haft genommen wird. Sie wird ihre Komplizenschaft in der Gefängniszelle büßen, wissend, dass Holk sein Versprechen halten und auf sie als seine künftige Frau warten wird.

Sachlicher Bilddiskurs, mehrdeutige Symbolsprache

Auf die Banalität des Drehbuchs, auf den Kolportagecharakter der unglaublichen Story, die „aus der literarischen Unterwelt in die Belétage“ der Filmkunst versetzt wurde, und in der „die Erotik kurz, – die Reue lang“ sei, ist in den zeitgenössischen Besprechungen des „Asphalt“-Films mehrfach hingewiesen worden. Die kritischen Akzente des Films an die Adresse der bürgerlichen Gesellschaftsordnung mit ihren Strukturen, Prinzipien und Werten fanden dagegen kaum Beachtung, weswegen ich sie als Beispiel für das untersuchen möchte, was ich als Dekonstruktion des Bürgerlichen bezeichnet habe. Ich werde mit dem Vorspann des Films beginnen, einer Montage von dynamischen Nachtbildern, die, der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit folgend, zeigen, wie Asphalt auf eine Fahrbahn aufgetragen wird, wie Arbeiter mit schweren Geräten den Bodenbelag rhythmisch festklopfen und wie eine riesige Walze die dampfende Asphaltdecke glatt stampft.

In Joe Mays Film kommt dem Asphalt eine profund symbolische Bedeutung zu. Er ist Signum der Großstadt und ihrer Dynamik, ein Synonym der modernen Zivilisation, ein Sinnbild der durch Technik und Industrie kontrollierten – und zerstörten – Natur. Der Asphalt ist bei Joe May Sinnbild aller öffentlichen Daseinsformen und der sie kontrollierenden bürgerlichen Autorität, und als solches das Gegenteil der Privatlebenssphäre der Familie Holk. Günther Rittaus Kamera insistiert auf das Gewaltmoment bei der Herstellung der Asphaltdecke, auf das

schwere Werkzeug der anonymen, gesichtslosen Straßenbauarbeiter, von deren Gestalten nur die Beine gezeigt werden. Urbanisierung ist ohne Gewalt, ohne die Uniformierung von Identitäten, ohne die Beherrschung der natürlichen Triebe kaum möglich, suggeriert Joe May. Der Urbanisierung fällt auch die menschliche Natur zum Opfer. Auch sie wird der Gewalt bürgerlicher Prinzipien und Konventionen ausgesetzt, auch sie wird glatt gestampft und nieder gewälzt, damit sie im öffentlichen Lebensraum existieren und funktionieren kann. Das Bild der Straßenarbeiter, die mit schwerem Werkzeug die Asphaltdecke glatt stampfen, antizipiert die brutale Mordtat Holks, der mit gleicher Wut auf seinen Rivalen losschlagen wird, und nimmt zugleich symbolisch die seelischen Qualen vorweg, die der junge Holk als Teil seiner Initiation wird erleiden müssen, um ein mündiges Individuum zu werden.

Diese Zivilisationskritik ist in vielen Sequenzen des Mayschen Films zu finden. Die Kamera zeigt die Ergebnisse der symbolisch zu verstehenden Asphaltierung, d.h. der Urbanisierung, in der nächsten Filmszene, in der authentische Aufnahmen vom Straßenleben der Großstadt Berlin mit Studioaufnahmen mit- und ineinander verwoben wurden. In diesem pulsierenden Blechmeer von Automobilen, Straßenbahnen und Omnibussen zeigt die Kamera in Nahaufnahmen nur die Räder der Verkehrsmittel, so wie sie von den Fußgängern nur die Beine zeigt. Joe Mays Großstädter sind Teil eines Riesenmechanismus, anonyme Rädchen in einem System, das einem *Perpetuum mobile* gleicht. Wenn diese Fußgänger, Ameisen gleich, für einen Augenblick stehen bleiben, dann nur als Voyeure vor einem Schaufenster, in dem eine junge Frau für Seidenstrümpfe wirbt, indem sie diese mit verführerischen Gesten an- und auszieht und dabei viel Bein zeigt. Die große Hure Berlin sitzt bei Joe May im Schaufenster eines Strumpfladens und elektrisiert die Massen, raubt ihnen den Verstand, damit sie konsumieren und den Riesenmechanismus, dessen Rädchen sie sind, mit ihrem Geld am Leben erhalten.

Konrad-Adenauer-Stiftung e. V.

BERLIN

PROF. DR. IOANA
CRĂCIUN-FISCHER
UNIVERSITÄT BUKAREST

12. September 2013

www.kas.de/deutschesprache

Kontrapunktisch zu diesem Pandämonium wird die Privatsphäre der Holks Stück für Stück inventarisiert. Das erste Element in der Wohnung der Familie Holk ist ein Vogelkäfig, in dem ein kleiner Vogel hin und her hüpfte. Die Kamera schwenkt dann weiter zu einer Wanduhr, dann zu den geordnet nebeneinander auf einer Anrichte stehenden Einmachgläsern, dann zu Teilen einer Polizistenuniform. In Sekunden ist das Universum dieser kleinbürgerlichen Familie dekonstruiert, in der Mutter, Vater und Sohn ihre traditionellen Rollen spielen. All diese Elemente, die auf den ersten Blick als Bestandteile eines sachlichen Bilddiskurses über das Milieu des Berliner Kleinbürgertums erscheinen, sind *de facto* symbolisch befrachtet. Die Wanduhr fungiert als Kontrollinstrument aller Bewegungen des jungen Holk, dessen Eltern peinlich darauf achten, um welche Stunde er nach Hause zurück kommt, ob er sich verspätet und wie lange er schläft. Die Einmachgläser deuten auf die traditionelle Hausfrauenrolle der Mutter Holk in der patriarchalischen Gesellschaft hin; mit subtiler Ironie signalisieren sie jedoch auch die rationale Ordnung, die das Leben der Holks bestimmt, sowie die ‚konservative‘ Haltung dieser kleinbürgerlichen Familie! Die Teile der Polizistenuniform zeigen, dass es im Privatleben der Holks eine (männliche) Autoritätsinstanz gibt, eine metaphorisch zu verstehende Polizei, die alles überwacht. Nicht zufällig hängt die Uniform an einem Kleiderhaken autoritär über den Köpfen der Familienmitglieder! Als Sinnbild der Gefangenschaft signalisiert der Vogelkäfig die untergeordnete Position des jungen Holk in seiner Familie, die um die Gestalt des alten Vaters zentriert ist. Der Beruf des nun pensionierten Vaters – er war selber Wachtmeister – ist ebenfalls symbolisch zu verstehen. Der Vater überwacht seine Familie und sorgt dafür, dass ihre patriarchalische Struktur intakt bleibt und dass die Familienmitglieder ihre vorgesehenen Geschlechterrollen brav spielen: die Frau ihre Rolle in der Küche, der junge Holk seine Rolle als eines gehorsamen Sohnes und als eines pflichttreuen Polizeibeamten. Vater Holk wird im Film als Kettenraucher gezeigt, nicht des optischen Effekts des Zigarrenrauchs zuliebe, sondern weil der Zigarre im ganzen Film eine symbolische Bedeutung

zukommt. Sie ist ein Attribut des Männlichen, sie ist ein phallisches Symbol, wie in anderen Stummfilmen der Weimarer Republik auch.

Das Bild des Vogelkäfigs wird in der nächsten Straßenszene, die Holk als Lenker des Verkehrs, d.h. als Hüter der bürgerlichen Ordnung zeigt, kurz eingeblendet. Scheinbar hat Holk die leuchtende Blechlawine unter Kontrolle, scheinbar gehorcht ihm das jeden Moment aufbrechende (Verkehrs-)Chaos. Doch diese schöne bürgerliche Illusion einer absoluten Beherrschbarkeit von Menschen und Trieben wird sich bald als brüchig erweisen, und zwar in dem Augenblick, in dem ein Automobil den mechanischen Armbewegungen Holks eben *nicht* gehorcht und einen Beinahe-Unfall provoziert. Am Steuer des Automobils, eines Cabrios, sitzt eine elegante junge Frau und neben ihr ein großer Teddybär! Der scheinbare Gag mit dem Teddybären entpuppt sich als die humoristische Dekonstruktion eines Denkklichs der bürgerlichen Gesellschaft, die Frauen als unmündige Wesen, als Kinder betrachtet, die sich der Autorität nicht unterordnen und noch erzogen werden müssen. Dieser Beinahe-Unfall antizipiert im Makrokosmosbereich die Begegnung Holks mit der Brillantenelse, die seinen Mikrokosmos ins Chaos stürzen und die Fragwürdigkeit des bürgerlichen Glaubens an die Vernunft und an die Beherrschbarkeit der Triebe unter Beweis stellen wird.

Nach diesem Prinzip der Vorwegnahme von Entwicklungen im Mikrokosmos durch Geschehnisse im Makrokosmos ist der ganze Film Joe Mays strukturiert. Holks hampelmannartige Armbewegungen als eines Verkehrspolizisten nehmen seine spätere Lenkung durch Else vorweg. Das Bild des Vogelkäfigs in der Familienwohnung antizipiert Holks Gewissenkonflikte als eines Gefangenen seiner Familie, seines Berufsethos und der eigenen bürgerlichen Lebensprinzipien. Der wiederholte Hinweis des Regisseurs auf den Vogelkäfig ist als filmische Dekonstruktion der bürgerlichen Ideologie zu verstehen: Die bürgerliche Gesellschaft hält den Menschen gefangen und verwandelt ihn in eine leicht manipulierbare Marionette, entgegen dem individuellen Freiheitsprinzip,

Konrad-Adenauer-Stiftung e. V.

BERLIN

PROF. DR. IOANA
CRĂCIUN-FISCHER
UNIVERSITÄT BUKAREST

12. September 2013

www.kas.de/deutschesprache

das ihrem Selbstverständnis zugrunde liegt. Kein Wunder, dass sich diese Gefangenschaft irgendwann rächt und Energien kumuliert, die sich gegen die bestehende Gesellschaftsordnung kriminell entladen!

Ein Fall für Dr. Sigmund Freud oder für die Brillantenelse? Holks Initiation

Ein Blick auf die scheinbar idyllischen Verhältnisse in der Familie Holk bringt weitere Details ans Licht, die Joe May als kritische Dekonstruktion des Bürgerlichen intendiert hat. Der fesche Wachtmeister, vom „Metropolis“-Star Gustav Fröhlich gespielt, wird von seiner Mutter wie ein Kind geherzt, gestreichelt und gefüttert. Die Mutter spielt und scherzt mit ihm wie mit einem Bübchen und bringt ihm wie einem kleinen Kind die Kleider bzw. die Polizistenuniform in Ordnung. Die beiden Eltern warten mit dem Essen allabendlich auf ihren Sohn, den Blick auf die Wanduhr gerichtet, und wenn sich dieser erwachsene Sohn nach der Begegnung mit Else verspätet und das bereitgestellte Abendbrot ausnahmsweise ablehnt, muss er sich vor ihr rechtfertigen: „Ich war mit Kameraden ein Glas Bier trinken...“, lügt er. Die Schatten auf dem sonst lichten Gesicht des erwachsenen Sohns nach der Begegnung mit Else werden vom Vater Holk detektivisch untersucht. Es ist das Auge des alten Polizeibeamten, das als Vertreter der Staatsautorität trainiert ist, Unordnung sofort wahrzunehmen und daraufhin korrigierend einzugreifen. Ein Privatleben mit gleichaltrigen Freunden, gar einer Freundin, hat dieses große Kind nicht, das völlig in seinem Beruf aufgeht und sich völlig mit seiner Rolle als Sohn und ödipaler Liebhaber seiner Mutter identifiziert, bevor er Else begegnet. Else ist diejenige, die seine Libido in eine andere Richtung lenkt, ihn durch ihre Verführungskünste aus seiner prolongierten Kindheit befreit und ihn zum Mann macht. Bis zur Begegnung mit der Juwelendiebin hatte sich Holks erotische Energie in langen, zweideutigen Umarmungen und Mundküssen mit seiner Mutter erschöpft. Hatte er sich vor der Begegnung mit der Verführerin immer durch einen innigen Mundkuss von seiner Mutter verabschiedet, so begrüßt er die Mutter nach der Begegnung mit Else mit einem flüchtigen Wangenkuss. Mit Else hat

er nicht nur seine berufliche Pflichttreue gebrochen, er hat zugleich auch seine Mutter sexuell betrogen. Und nachdem er den Eltern die Mordtat gesteht, legt er, Schutzsuchend, den Kopf in den Schoß der Mutter. Er schluchzt: „Mutter, Mutter!“, sie umarmt ihn und wird eins mit ihm in der Umarmung. Diese Geste des *regressus ad uterum* ist in vielen Stummfilmen der Weimarer Republik zu sehen. Nach Siegfried Kracauer ist dies die Geste, „mit der die meisten Männer im deutschen Film ihre Unreife ausdrücken.“³ Aus all jenen Details geht hervor, dass dieser Repräsentant der staatlichen Autorität ein unmündiger Bürger ist, d.h. das typische Produkt einer Gesellschaftsordnung, die unmündige Bürger auch braucht, um sich perpetuieren zu können.

Der Verführung Holks durch Else kommt folglich wider Erwarten eine letztendlich positive Bedeutung zu, die als indirekte Kritik Joe Mays an der bürgerlichen Gesellschaftsordnung zu verstehen ist. Diese positive Bedeutung ist die geheime Botschaft eines Films, der auf den ersten Blick die bestehende bürgerliche Gesellschaftsordnung dekonstruiert, nur um sie umso emphatischer zu bejahen und zu verherrlichen. Joe May zeigt einen infantilen Bürger, der eine schmerzhaft initiatische Erfahrung machen muss, um mündig zu werden.

Wie jede Initiation, so hat auch Holks Initiation eine sexuelle Komponente, so wie ihr ein Gewaltmoment innewohnt. Else, die ‚Initiationsmeisterin‘, muss psychische und physische Gewalt auf ihn ausüben, um ihn aus seiner mehr oder weniger selbstverschuldeten Unmündigkeit zu befreien. Die Szene, in der Else wie ein wildes Tier auf Holk springt, ihm das Telefon aus der Hand reißt und ihre Beine um ihn schlingt, lässt an eine Vergewaltigung mit vertauschten Rollen denken: Sie, die Frau, das traditionelle Opfer sexueller Gewalt, übernimmt die Rolle des Aggressors. Der Aufstieg Holks von einem Kind zu einem mündigen Individuum

³ Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt am Main 1984, S. 181.

Konrad-Adenauer-Stiftung e. V.

BERLIN

PROF. DR. IOANA

CRĂCIUN-FISCHER

UNIVERSITÄT BUKAREST

12. September 2013

www.kas.de/deutschesprache

duum verläuft parallel zu seinem Niedergang von einem pflichttreuen Polizeibeamten zu einem Mörder. Horribile dictu: Erst durch seine Mordtat wird er endlich mündig!

Auf dem Gesicht des Schauspielers Gustav Fröhlich ist diese Umwandlung vom überwachenden Kind zum mündigen Individuum, von einer Marionette zum Menschen, vom Instrument einer fremden Macht zum autonom handelnden Subjekt, unmittelbar zu verfolgen. Bevor Holk in Elses Armen seine ‚Jungmännlichkeit‘ verliert, ist sein Gesicht streng, seine Körperhaltung steif. Im Affekt kneift er die Augen, presst die Lippen zusammen, ballt die Fäuste, droht und brüllt. Breitbeinig und selbstsicher steht er da, bereit, seine Pflicht auch nach Feierabend zu erfüllen. Sein Pflichtbewusstsein entstellt seine schönen Gesichtszüge und lässt ihn zur Verkörperung des sturen Beamtentypus werden, der nur eines kennt: seine Vorschriften. Menschlich warm, sanft, gelöst wird das Gesicht des Darstellers Holks erst in den Armen der Verbrecherin, d.h. erst in dem Augenblick, in dem der Filmheld aufhört, ein pflichttreuer Beamter zu sein. Erst im Konflikt mit der bürgerlichen Gesellschaft, erst im Widerstreit mit Vater, Mutter und seinen eigenen Lebens- und Berufsprinzipien wird Holk zum Sympathie weckenden Menschen.⁴ Dieser Paradoxie seiner positiven Entwicklung als Fall in den Abgrund wird sich Holk blitzartig bewusst, weswegen er Else auch gleich den Vorschlag macht, ihn zu heiraten. Die verletzte bürgerliche Gesellschaftsordnung wäre mit diesem Akt der Fügung und der Unterwerfung wiederhergestellt. „Weißt Du auch, was Du gesagt hast?! - - Schutzmann und Diebin - -“, lautet Elses Antwort auf seinen Heiratsantrag. Else weigert sich, sich von Holk zur Wiederherstellung der bürgerlichen Gesellschafts-

ordnung instrumentalisieren zu lassen. Wenn sie später auf dem Polizeirevier durch ihr Geständnis zur Wiederherstellung der bürgerlichen Gesellschaftsordnung beiträgt, dann nicht als willenloses Instrument des Polizisten Holk, sondern aus freien Stücken. So erteilt in Joe Mays Film „Asphalt“ eine Verbrecherin dem Ordnungshüter eine Lektion über das, was individuelle Freiheit in der sozialen Praxis bedeutet. Der Augenblick der *praktizierten* bürgerlichen Freiheit schien 1929 noch in greifbarer Nähe zu sein. Man war bereit, geduldig auf sie zu warten. So optimistisch waren Filmregisseure damals, auch wenn sie wussten, dass mit dem Geld, das ihre Filme in die Kassen der UFA fließen ließen, die Propaganda gegen die Republik und ihre demokratischen Werte, d.h. auch gegen die bürgerliche Freiheit, mitfinanziert wurde.

⁴ Siegfried Kracauer, der Joe Mays „Asphalt“ wie Karl Grunes Film „Die Straße“ der Gattung Straßenfilm zuordnete, schrieb Vergleichbares: „Das Leben, so scheinen sie [die Straßenfilme] zu sagen, ist innerhalb der Grenzen des ‚Systems‘ nichts wert; es kommt zu seinem Recht nur außerhalb der verfaulten bürgerlichen Welt.“ (Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, a.a.O., S. 168.)