

Andreas Hauff

***Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* als Zeitstück. Historische Anmerkungen zu einer unterschätzten Repertoireoper.**

Kurt Weills und Bert Brechts Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ist knapp 70 Jahre nach der Leipziger Skandalpremiere 1930 zu einem Repertoirestück geworden, das selbst an kleineren Provinzbühnen kaum mehr für Aufregung sorgt. „*Sittenbilder des 20. Jahrhunderts*“¹ hat der Komponist das Werk genannt, und es scheint, daß wir uns am Ende dieses Jahrhunderts – mehr denn je und ohne größeren inneren Widerstand – im Spiegel dieser Oper wiedererkennen. Seit dem Zusammenbruch des Ostblocks um 1990 herum steht die Goldgräberstadt Mahagonny unangefochten Modell für die ungebrochene Herrschaft des freien Marktes – nur daß sie seit zehn Jahren eher im wilden Osten statt im wilden Westen liegt.

Die Gesänge der Oper, erklärte Weill, seien „*fast immer Ausdruck der Masse*“.² In den 20er Jahren gelangte der „American Way of Life“ nach Europa und prägte Arbeitswelt und Freizeit. Der „Amerikanismus“ war ein Schlüsselbegriff der 20er Jahre – damals heftig umstritten, heute nahezu selbstverständlich und als Begriff überholt, doch als eine Art Frühform der Globalisierung durchaus noch aktuell. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine Entwicklung in der Tiefenschicht unserer Gesellschaft – gewissermaßen ein Phänomen der „*longue durée*“, um mit dem französischen Sozialhistoriker Fernand Braudel zu sprechen. Mit der Vergnügungsmetropole Mahagonny kam schon 1927/1930 eine weitgehend ideologiefreie Massen- und Konsumgesellschaft auf die Bühne, wie sie heute noch existiert. Schon vor der Premiere hatten sich Weill und Brecht gegen die „*Festlegung auf völlig falsche Begriffe von Amerikanismus, Wildwest oder dergl.*“ gewandt, wo doch „*die Vergnügungsstadt Mahagonny [...] im weitesten Sinne international*“ sei.³

Die ideologische Polarisierung der Welt, erst im Kampf gegen den Nationalsozialismus, dann im Kalten Krieg, hat allerdings die tieferliegenden Kontinuitäten in der Entwicklung der Alltagswelt im Bewußtsein der Zeitgenossen überdeckt. Auch Weill selbst hielt seine Oper später für zeitgebunden. Am 29. Dezember 1948 riet er der Mailänder Scala davon ab, „*ein Werk wie Mahagonny wiederzubeleben, das sehr stark Ausdruck des Jahrzehnts nach dem Ersten Weltkrieg war.*“⁴ Der Hinweis auf

¹ Kurt Weill: *Zur Uraufführung der ‚Mahagonny‘-Oper*, in: Leipziger Neueste Nachrichten, 8. 3. 1930, nachgedruckt in: Kurt Weill: *Musik und Theater. Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Stephen Hinton u. Jürgen Schebera, Berlin 1990, S. 79-82.

² Ebda.

³ Brief von Kurt Weill an die Universal-Edition Wien vom 31. 12. 1929, abgedruckt in: *Mahagonny. Quellen*, hrsg. v. der Kurt Weill Foundation for Music, New York 1995, deutsche Fassung von Eric Marinitsch, Wien 1996, S. 23. Ein in Klavierauszüge und Textbücher einzuklebender Zettel enthielt die Empfehlung, die Namen der Hauptfiguren in landesübliche umzuändern.

⁴ Kurt Weill: Brief an F. Ballo vom 29.12.1948, nachgedruckt in: ‚*Mahagonny*‘. *Quellen*, S. 51. Übersetzung des Zitats vom Verfasser.

den zeitgeschichtlichen Hintergrund findet sich auch in einem Gespräch, das der Komponist 13 Jahre vorher im Oktober 1935, sechs Wochen nach seinem Eintreffen in New York, mit der *New York Times* führte. Sein Gesprächspartner Slonimsky sprach ihn an „auf gewisse Schauerbilder von Männern, die an Laternenpfähle geknüpft sind, und dergleichen, die benutzt wurden, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf seine Oper ‚Mahagonny‘ zu lenken, als diese 1927 in Baden-Baden erstmals aufgeführt wurde.“⁵ Uraufgeführt worden war in Baden-Baden das *Mahagonny-Songspiel*, das Brecht und Weill erst in den folgenden Jahren zur abendfüllenden Oper ausbauten. Gefragt, ob diese Bilder sardonisch (also hämisch oder höhnisch) wirkten, antwortete Weill: „Ich bin nicht im geringsten sardonisch. Das ‚Mahagonny‘ von 1927 war eine erste Skizze, völlig anders als die gleichnamige Oper, die 1930 in Leipzig Premiere hatte. Der frühe Entwurf reflektierte die Auswirkungen der Kriegsgreuel, deren Zeuge wir gewesen waren und die wir auf zynische Weise abschütteln wollten. Das war lediglich ein Übergangsstadium. Dieses erste ‚Mahagonny‘ war lediglich der Versuch, einen neuen Stil zu erfinden, der dann in dem größeren Werk angewendet werden konnte, in dem wir die angesprochenen Schauerbilder eliminieren.“⁶

Wo habe ich, fragt sich der Leser, jemals in einer *Mahagonny*-Aufführung, Songspiel oder Oper, an Laternenpfählen aufgeknüpfte Männer gesehen? Sicher in keiner Inszenierung! Durchaus jedoch auf dem Deckblatt des 1969 erschienenen Klavierauszugs von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*!⁷ Da hängt in der Tat ein Mann aufgeknüpft an einer Laterne; zwei Männer vor ihm machen einen tiefen Bückling und fragen ihn „Wo ist Mahagonny?“ „Hier ist Mahagonny!“ Mit ausgestrecktem Arm zeigt er ihnen grinsend den Weg (Abb. 1) – offensichtlicher „Galgenhumor“: Lebensfreude und Vergnügen vor dem Hintergrund tödlicher Bedrohung.

Die Zeichnung stammt von dem Maler und Bühnenbildner Caspar Neher, der sowohl 1927 das Songspiel als auch 1930 die Oper ausgestattet hat. Obwohl sie das Cover des Klavierauszugs der Oper ziert, gehört sie allerdings, wie Weill richtig angab, nicht in die Oper, sondern in das Songspiel, und zwar vermutlich als Plakat in den gesungenen Prolog (Nr. 1): Der erste Darsteller zieht bei seinem Auftritt an der Schnur des auf der Bühne stehenden Gerüsts und macht damit das erste von mehreren Plakaten sichtbar, auf dem der Text „Für den Fortbestand des goldenen Zeitalters“ und darunter die Schrift „Auf nach Mahagonny“ zu lesen sind. Mit diesen Worten beginnt auch der Prolog. An dessen Ende, kurz vor der Bezeichnung „Kleiner Marsch“, gehört die Regieanweisung: „Einer der Männer zeigt auf das Plakat ‚Auf nach Maha-

⁵ N(icholas) S(lonimsky): *Kurt Weill's new score*, in: *New York Times*, 27. 10. 1935. In deutscher Übersetzung von Jürgen Schebera: *Kurt Weills neue Partitur*, in: Weill, Musik und Theater, S. 319-321.

⁶ Ebda.

⁷ Kurt Weill: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten*, Klavierauszug von Norbert Gingold, revidiert von David Drew, Wien 1969.

gonny‘, darauf reagieren die anderen mit grober und lauter Fröhlichkeit. Beim Trompetensolo nehmen sie ihre Koffer und gehen hintereinander ab.“⁸

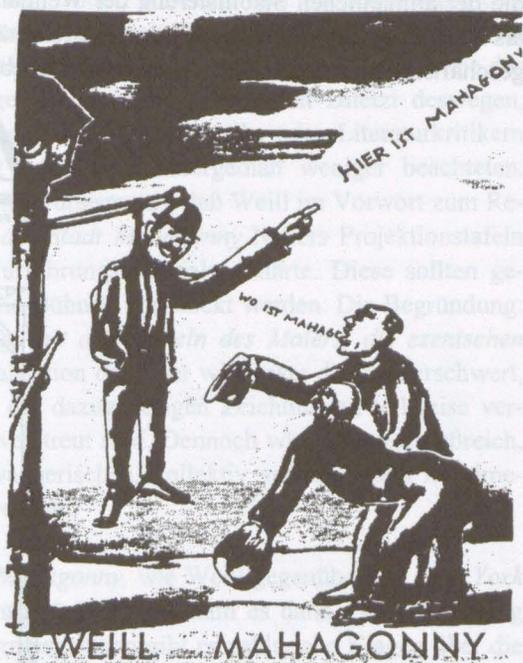


Abbildung 1

Das Galgenmotiv in Nehers Zeichnung ist kein Einzelfall um diese Zeit. Ein Plakat von Max Pechstein aus dem Jahr 1919 zeigt einen an einer Laterne aufgehängten Toten, vor dem ein langer Zug mit roten Fahnen vorbeizieht. „An die Laterne“, steht dabei in roter Farbe. Worum es geht, ist offensichtlich: revolutionäre Lynchjustiz, mit der man rechnete, falls die Spartakisten an die Macht kämen.⁹ – Im Januar 1920 erschien die neueste Ausgabe der von Wieland Herzfelde herausgegebenen Zeitschrift *Die Pleite* mit einer Zeichnung von George Grosz auf der Titelseite: Zwei Männer hängen am Galgen, aber sie sind noch nicht tot, vielmehr sogar höchst lebendig. „Kapital und Militär“, so die Umschrift, „wünschen sich: ‚Ein gesegnetes Neues Jahr!‘“ (Abb. 2)¹⁰ Hier zeigen sich jene alten Mächte, die aus revolutionärer Perspektive längst hätten abgelöst sein müssen, als „nicht totzukriegen“. In der Tat suchte die sozialdemokratisch geführte Nachkriegsregierung die Kooperation mit den Vertretern der alten Eliten. – In Rudolf Schlichters Bild *Hausvogteiplatz* von 1926 sind zwei Straßenlaternen in einer belebten Berliner Straßenszene zum Galgen verfremdet. Deutungen des Bildes arbeiten Brutalität und Gefühllosigkeit im alltäglichen Umgang

⁸ Bert Brecht u. Kurt Weill: *Mahagonny-Songspiel. Das kleine Mahagonny. Urfassung 1927*, wiederhergestellt u. hrsg. v. David Drew, Klavierauszug, Wien 1963, Szenario S. 8, Notentext S. 1-10.

⁹ Max Pechstein: *An die Laterne*, abgebildet in: Alain Weill: *Plakatkunst International*, Paris 1984, deutsche Ausgabe Berlin 1985, S. 163.

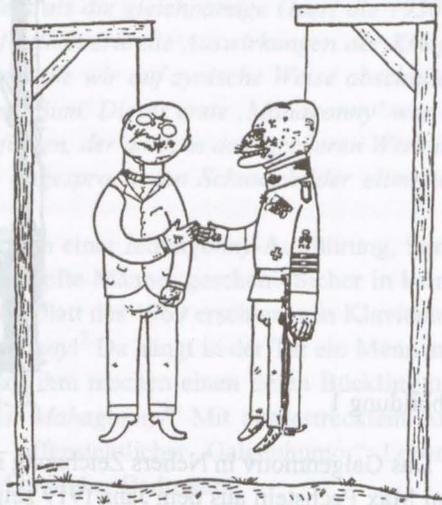
¹⁰ Abgebildet in John Willett: *Explosion der Mitte. Kunst + Politik 1917-1933*, München 1978, S. 51.

der Menschen miteinander heraus, insbesondere von Männern gegenüber den Frauen.¹¹ Man könnte darüber hinaus die Galgen als Erinnerung an die Zustände deuten, die der allmählichen Stabilisierung der Weimarer Republik ab 1924 vorausgingen – als Mahnung, daß die vorangegangene Brutalität als Menetekel hinter dem glatt und geschäftsmäßig ablaufenden Alltag präsent blieb.

Die Pleite

40 Pf. Jahrgang, Nr. 6 Der Reich-Verein, Berlin-Lessing Anfang Januar 1928 40 Pf.

Kapital und Militär wünchen sich:



„Ein gesegnetes Neues Jahr!“

Abbildung 2

In seinem Anspielungscharakter beschwört Nehers Galgenplakat für das *Mahagonny*-Songspiel 1927 die Erfahrungen von Krieg und Bürgerkrieg, von Revolution und Restauration, von Hoffnung und Enttäuschung, Betriebsamkeit und Verzweiflung wieder herauf. Auch wenn das Publikum den Verweischarakter des Galgenmotivs nicht erkannte, so konnte es sehr wohl die Grundstimmung erspüren. In einer durchaus wohlwollenden Rezension der Uraufführung schrieb Hans Wilfert im *Badeblatt der Stadt Baden-Baden*: „Die Verse Bert Brechts sind gewiß Produkt einer zersetzenden Großstadtzivilisation, aber deswegen sind sie nicht weniger wahr und Zeitausdruck. Sie spiegeln die geistige Demoralisation, grausige Leere und haltlose Verwilderung der Großstadtatmosphäre unheimlich, aber auch – man übersehe das nicht –

¹¹ Rudolf Schlichter: *Hausvogteiplatz*, abgebildet in: *Der Traum von einer neuen Welt*, Berlin 1910-1933, Katalog zur Ausstellung der Internationalen Tage Ingelheim, 23.4.-4.6.1989, Mainz 1949, S. 49, mit Kommentar v. Eberhard Roters auf S. 189. Ebenso abgebildet und kommentiert in: Hans-Jürgen Buderer u. Manfred Fath: *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*, Katalog zur Ausstellung der Kunsthalle Mannheim, 9. 10. 1994-29. 1. 1995, S. 128.

die Sehnsucht nach Erlösung aus diesem Sumpf [...] Das Stück ist zeitentschlossen und nur häßlich und gemein, weil die Zeit häßlich und gemein ist.“¹²

Caspar Neher's Projektionen, Plakate, Bilder, Kostüme und Szenenarrangements spielten eine wichtige Rolle in der Zusammenarbeit Weills und Brechts vom *Mahagonny*-Songspiel 1927 bis hin zum Ballett *Die sieben Todsünden* 1933. Die Rolle des Bühnenbildners wird jedoch im allgemeinen unterschätzt, nicht zuletzt deswegen, weil die erhaltenen Rezensionen in der Regel von Musik- oder Literaturkritikern stammen, die das visuelle Element der Bühne naturgemäß weniger beachteten. Schlicht ignoriert wird in heutiger Aufführungspraxis, daß Weill im Vorwort zum Regiebuch der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* Neher's Projektionstafeln ausdrücklich zum Bestandteil des Aufführungsmaterials erklärte. Diese sollten gemeinsam mit dem Notenmaterial an die Bühnen verschickt werden. Die Begründung: „Diese Tafeln illustrieren selbständig, mit den Mitteln des Malers, die szenischen Vorgänge.“¹³ Eine „werkgetreue“ Realisation der Oper wird zwar dadurch erschwert, daß die Projektionstafeln völlig und die dazugehörigen Zeichnungen teilweise verschollen und im übrigen weitgehend verstreut sind. Dennoch wäre es aufschlußreich, den ästhetischen Ansatz eines nachwagnerischen, kollektiv verfaßten und multimedialen Gesamtkunstwerks wieder zu beleben.¹⁴

War nun aber die Opernfassung von *Mahagonny*, wie Weill gegenüber der *New York Times* anzudeutet schien, wirklich entschärft? Wieso kam es dann 1930 in Leipzig zum Uraufführungsskandal? In den Pressekritiken gibt es zahlreiche Klagen über die „Tendenz“ der Oper, ohne daß diese präziser beschrieben würde. Im Gespräch mit Slonimsky 1935 nannte der Komponist „eine moralische Idee als Hintergrund der Oper, nämlich daß eine Stadt, die sich allein dem Vergnügen hingibt, zum Untergang verurteilt ist.“¹⁵ Nun stand aber ein Großteil des traditionellen Opernpublikums der aufkommenden Massen- und Freizeitgesellschaft selbst höchst skeptisch gegenüber, war also im Prinzip für eine derartige „moralische Idee“ durchaus empfänglich. Um den „Provokationsgehalt“ der Oper für ein deutsches Publikum zu ermitteln, empfiehlt es sich, diejenigen Haltungen und Verhaltensweisen der Opernfiguren zu betrachten, die mit geldwerten Vergnügungen weniger zu tun haben.

Eine große Rolle im Stück spielt die Kameradschaft der vier Holzfäller aus Alaska, die immer wieder zitiert und beschworen wird:

¹² Hans Wilfert, im *Badeblatt der Stadt Baden-Baden*, 18. 7. 1925, zit. nach Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen. Eine Dokumentation von Monika Wyss mit einführenden und verbindenden Texten von Helmut Kindler, München 1977, S. 67-70.

¹³ Kurt Weill: Vorwort zum Regiebuch der Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘, in: Anbruch. Monatszeitschrift für moderne Musik 12 (Januar 1930), Nr. 1, S. 5-7; nachgedruckt in Weill: *Musik und Theater*, S. 77-79.

¹⁴ Eine ausführlichere Darstellung der Zusammenarbeit findet sich in meinem Aufsatz: *Caspar Neher und Kurt Weill. Ihre Zusammenarbeit und Freundschaft*. In: *Caspar Neher – Der größte Bühnenbauer unserer Zeit*, hrsg. v. Christine Tretow u. Helmut Gier, Wiesbaden 1997, S. 90-124, dort S. 91-97.

¹⁵ Weill, *Musik und Theater*, S. 321.

„Tief in Alaskas schneeweißen Wäldern
 Habe ich in Gemeinschaft mit drei Kameraden
 Bäume gefällt und an die Flüsse gebracht,
 Rohes Fleisch gegessen und Geld gesammelt.
 Sieben Jahre habe ich gebraucht, um hierher zu kommen.“¹⁶

Kameradschaft – das hatten die Männer im Publikum, sofern sie nur ein wenig älter waren als der 1900 geborene Weill, an der Front erlebt. Franz Seldte, Bundesführer des rechtsgerichteten *Stahlhelms (Bund der Frontsoldaten)*, beschwor unter dem Titel *Der Geist der alten Armee in der jetzigen Zeit* in einem Gedenkband an den Krieg folgendermaßen den Geist dieser Kameradschaft.

„Da geschah es, nach durchwachten Nächten im Granatloch, nach dem Handgranatenkampf mit dem Feind, nach dem Gegenstoß durch das Trichterfeld, verhungert, verlaust, abgerissen, müde, von Gas umzogen, vom Geschütz umbellt, daß, wenn wir uns in die Augen sahen, es heiß im Herzen eines jeden aufschrie: ‚Herrgott, Du mein Kamerad, bin ich nicht Du und bist Du nicht ich? Sind wir nicht gleich und ein Wesen von Fleisch und Blut in unserer Verbissenheit und in unserem Trotz? Gibt es denn hier überhaupt noch ein Ich? Kennen wir denn nicht hier draußen nur noch das Wir [...]‘“¹⁷

Die böse Pointe der Opernhandlung ist, daß die Kameradschaft an der Frage des Geldes zerbricht: Als Jimmy wegen Mangel an Geldes der Prozeß gemacht werden soll, beschwört er seinen Freund Bill, ihm im Gedenken an die gemeinsame Zeit in Alaska das Geld vorzustrecken – vergeblich. Doch bevor es soweit kommt, überstehen die vier Freunde und die ganze Bevölkerung von Mahagonny einen Hurrikan. Auf der Bühne gibt es eine Karte, die seinen Weg beschreibt. Einem heutigen Betrachter, an die Wetterkarte im Fernsehen gewöhnt, erscheint diese Karte zunächst nicht auffällig. 1930 jedoch gab es kein Fernsehen, sehr wohl kannte man jedoch aus dem Weltkrieg Landkarten, auf denen der jeweils aktuelle Frontverlauf abgesteckt wurde. – Im 2. Akt bricht Jack, der Vielfraß, beim Verspeisen eines Kalbes tot zusammen und wird zu einem feierlichen Männerchor davongetragen. Theodor W. Adorno notierte in seiner Besprechung der Uraufführung für die Essener Zeitschrift *Der Scheinwerfer*, daß „ihm ein Kriegerverein das Grablied singt.“¹⁸

In dem bereits zitierten Ehrendenkmal der deutschen Armee und Marine beschwor 1926 ein Verfasser unter dem Titel *Der Heldenhain* eine Geisterarmee der Gefallenen: „Deutschlands großes Heer, das über dem armen bruderzwistzerrissenen Land, um dessentwillen sie starben, ruhelos durch die Wolken schreitet und wartet und

¹⁶ So Jimmys Formulierung in Szene 9, Klavierauszug, S. 91f.

¹⁷ Franz Seldte: *Der Geist der alten Armee in der heutigen Zeit*, in: Ehrendenkmal der Deutschen Armee und Marine 1871-1918, hrsg. v. General d. Inf. a. D. von Eisenhart Rothe, Berlin u. München 1926, S. 652-653, Zitat S. 552.

¹⁸ Theodor W. Adorno: *Mahagonny*, in: *Der Scheinwerfer*, 3 (April 1930), H. 14, S. 12ff., nachgedruckt in: Brecht in der Kritik, S. 110-116, Zitat S. 114.

harrt.“¹⁹ In der letzten Szene der Oper wird der Geist des hingerichteten Jimmy Mahoney herbeizitiert. Man sieht im Hintergrund die Stadt Mahagonny brennen; im Vordergrund kommt ein Demonstrationszug nach dem anderen auf die Bühne; eine Gruppe Männer trägt auf einem Leinenkissen Jims Hut und Stock, eine andere Ring, Uhr, Revolver und Scheckbuch. Eine Gruppe Mädchen schließt sich mit seinem Hemd an. Dann erst folgen die bekannten zahlreichen Demonstrationstafeln mit einander widersprechenden Parolen wie „Für die natürliche Ordnung der Dinge“, „Für die natürliche Unordnung der Dinge“ usw. Vilmo Kalmrath, ein Augenzeuge der Leipziger Premiere, gab 1985 zu Protokoll, der eigentliche Skandal sei erst im Finale an eben jener Stelle beim Zeigen des Hemdes ausgebrochen; dies habe man als Parodie militärischer Begräbniszeremonien empfunden.²⁰ War diese Reaktion eine Überinterpretation, oder wurden Anspielungen richtig verstanden?

„Man schmückt die Stuben, die Korridore der Kasernen mit den Farben der Stammregimenter, mit Bildern aus seiner Geschichte, mit Karten, auf denen ihr Siegesweg im Weltkrieg eingezeichnet ist. Man läßt an hohen Feiertagen die ruhmreichen Fahnen der Stammregimenter, die sonst an geweihter Stätte hängen, den jungen Truppenteilen voranwehen.“²¹

So beschrieb 1932 Oberstleutnant a. D. Albert Benary militärische Traditionspflege im Abschnitt *Reichsheer und Tradition* seines Buches *Unsere Reichswehr*.

Der Bezug des Opernfinale auf militärische Zeremonien und Traditionen ist in der Tat nicht zu verkennen. Weill und Brecht lassen ihre Oper enden mit der letzten Strophe des Liedes „Können einem toten Mann nicht helfen“. Dieser Schlußchor entstammte ursprünglich dem *Berliner Requiem*, einem Radiostück auf Texte von Brecht, in dem Weill die traumatischen Erfahrungen der Zeitgenossen seit 1914 zu reflektieren versuchte: Das Massensterben im Weltkrieg, die bürgerkriegsähnlichen Auseinandersetzungen der Nachkriegsjahre inmitten wirtschaftlicher und sozialer Not.²² Ein Versuch, so der Komponist, „das auszudrücken, was der großstädtische Mensch unserer Zeit zu der Erscheinung des Todes zu sagen hat.“²³ Die Musik dieses Opern-Finales mündet mit diesem Text in einen gewaltigen Trauermarsch. Ironisch daran ist allein die szenische Konstellation, daß eben diejenigen, die Jimmys Tod wollten oder ihn zuließen, ihn jetzt betrauern. Darf man, ist die hier verborgene moralische Frage, Menschen erst in den Tod schicken und sie dann als Helden feiern?

¹⁹ Hans Henning Freiherr Grote: *Der Heldenhain. Ehrendenkmal*, S. 654-655, Zitat S. 654.

²⁰ Vilmo Kalmrath in der Sendung von Jürgen Schebera „Bitte machen Sie weiter, Herr Brecht!“ *Die Ära Brecher-Brügmann an der Leipziger Oper 1926-1933*, Radio DDR II, 9. 4. 1985, zit. nach Fritz Hennenberg: „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ 1930. *Uraufführung der Oper von Brecht/Weill im Spiegel der Leipziger Presse*, in: *Musik und Gesellschaft* 38 (1988) 2, S. 78-81, Zitat S. 79.

²¹ [Albert] Benary: *Unsere Reichswehr. Das Buch von Heer und Flotte*, Berlin 1932, S. 147.

²² Zur Geschichte des Werkes s.: Nils Grosch: „Notiz“ zum „Berliner Requiem“. *Aspekte seiner Entstehung und Aufführung*, in: Kurt Weill-Studien (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau), Bd. 1, Stuttgart 1996, S. 55-71.

²³ Kurt Weill: *Notiz zum Berliner Requiem*, in: *Der deutsche Rundfunk* (17. 5. 1919), Nr. 20, S. 613, nachgedruckt in: Weill, *Musik und Theater*, S. 289-291, Zitat S. 290.

Darf man einen sinnlosen Tod sinnreich verklären? Und wem hilft diese Verklärung? „Können euch und uns und niemand helfen!“ sind die letzten Worte. Dieser Opernschluß mit dem auf das Publikum zumarschierendem Demonstrationzug, dessen Brisanz in kaum einer Inszenierung mehr zur Geltung kommt, zielte auf ein gesellschaftliches Trauma, das allen im Publikum gemeinsam war, über das eine Verständigung jedoch in der polarisierten Atmosphäre der frühen dreißiger Jahre kaum mehr möglich war. Zerrieben zwischen der extremen Rechten und der extremen Linken und einer hilflosen Mitte, ging die erste deutsche Demokratie in den Jahren 1930 bis 1933 zugrunde.

1) ...
 2) ...
 3) ...
 4) ...
 5) ...
 6) ...
 7) ...
 8) ...
 9) ...
 10) ...
 11) ...
 12) ...
 13) ...
 14) ...
 15) ...
 16) ...
 17) ...
 18) ...
 19) ...
 20) ...
 21) ...
 22) ...
 23) ...
 24) ...
 25) ...
 26) ...
 27) ...
 28) ...
 29) ...
 30) ...
 31) ...
 32) ...
 33) ...
 34) ...
 35) ...
 36) ...
 37) ...
 38) ...
 39) ...
 40) ...
 41) ...
 42) ...
 43) ...
 44) ...
 45) ...
 46) ...
 47) ...
 48) ...
 49) ...
 50) ...
 51) ...
 52) ...
 53) ...
 54) ...
 55) ...
 56) ...
 57) ...
 58) ...
 59) ...
 60) ...
 61) ...
 62) ...
 63) ...
 64) ...
 65) ...
 66) ...
 67) ...
 68) ...
 69) ...
 70) ...
 71) ...
 72) ...
 73) ...
 74) ...
 75) ...
 76) ...
 77) ...
 78) ...
 79) ...
 80) ...
 81) ...
 82) ...
 83) ...
 84) ...
 85) ...
 86) ...
 87) ...
 88) ...
 89) ...
 90) ...
 91) ...
 92) ...
 93) ...
 94) ...
 95) ...
 96) ...
 97) ...
 98) ...
 99) ...
 100) ...