



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Volksbühnen. Das Leopoldstädter Theater in Wien. Josephstädter Theater und Theater an der Wien. Ferdinand Raimund. Kulturelle Bedeutung des Raimund-Theaters. Direktor Carl und Wilhelm Kunst. Das

...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

Als Küstner der nicht unbeträchtlichen Opfer für Leipzig müde wurde, ließ man ihn gehen und zog es vor, sich wieder von dem sächsischen Hoftheater gastweise bedienen zu lassen. Erst als die Leipziger Filiale der Dresdner Hoftheaterkasse keinen Vorteil mehr brachte und die Intendanz das Verhältnis löste, suchte man wieder neue Pächter. Verdienstvoll stellte sich Küstner noch während seiner Leipziger Zeit an die Seite des großen Schröder, indem auch er eine Pensionsanstalt ins Leben rief, wie Schröder sie für das Hamburger Theater geschaffen hatte. An beiden Bühnen hat diese wohlthätige Einrichtung, trotz aller Mißstände des Pacht-systems, doch immer noch eine gewisse Stetigkeit im Bestande der künstlerischen Kräfte bewirkt.

In Hamburg suchte noch einmal, ehe auch dieses erste deutsche Nationaltheater völlig dem Spekulations-system anheimfiel, Schröder das alte Ansehen an seine Fahne zu heften; aber diese, seine dritte Direktionsperiode war der Versuch eines querköpfig gewordenen Alten. Er wollte, als er 1811 das unfähige Direktorenkollegium abgelöst hatte, das Publikum mit Gewalt wieder zu einfacher Diät zwingen und bearbeitete, zwecks dieser Kur, nicht weniger als vierundsechzig englische Stücke aus der guten alten Zeit. „Wenn er sie uns vorlas“, sagte der Schauspieler Jacobi, „waren sie alle gut, aber in unserer Mache gingen sie alle zum Teufel“. Ob aber gut oder schlecht, sie langweilten das Publikum, das ohnehin durch die französische Obrigkeit während der Zeit der Okkupation zu dramatischen Wassersuppen angehalten worden war. Denn in Hamburg hatten die französischen Machthaber die Zügel, die man andernorts, was Vergnügungen anbetraf, gern locker ließ, fest anziehen müssen. Ein Konflikt mit dem Marschall Davoust, in den wegen einer Capalie Schröder selbst verwickelt und infolgedessen er sogar verhaftet wurde, brach endlich die unverwüßliche Energie des Meisters. Zu Ostern 1812 legte er die Direktion nieder und zog sich aufs wohlverdiente Altenteil zurück. Er starb am 2. September 1816. Sein Nachfolger in der Theaterleitung war Jakob Herzfeld, der schon zu Schröder in einem Teilhaberverhältnis gestanden hatte und dann nach drei Jahren wiederum einen Mitdirektor in dem gewissenhaften aber pedantischen Friedrich Ludwig Schmidt annahm.

In Frankfurt am Main war das von 1789 bis 1792 bestehende und mit Mainz verbundene Kurfürstliche Nationaltheater durch Cusine aufgelöst worden. Ein Aktientheater trat an seine Stelle, das von angestellten Direktoren geleitet wurde.

* * *

Die Betrachtung der inneren Schicksale der deutschen Bühnen, ferner der einzelnen hervorragenden Persönlichkeiten, ist in gewissem

Maße abhängig von dem im gleichen Zeitraum, also bis 1830 etwa, sich abspielenden Bestrebungen, das alte Volkstheater, wie es noch rudimentär hier und da bestand, neu zu beleben. Gerade die durch die Hoftheaterwirtschaft herabgestimmte Hoffnung auf eine „nationale“ Bühne, die der wirkliche Ausdruck emporringender Volkskraft gewesen wäre, wendete sich zu dieser Zeit den Überbleibseln zu, die unberührt von den erzieherischen und als fehlgeschlagen zu betrachtenden Maßnahmen der dramaturgischen Politiker geblieben waren. Da kam vor allem Wien in Frage. Die Kriegsunruhen und die proletarischen Nöte hatten die immer bereite Faschingslaune des Wiener Volkes nicht zu brechen vermocht. Im Gegenteil: die Emanzipation hatte aus der Politik Anlaß genug geschöpft, dem Hang zur unverwüßlichen guten Laune, zur Walzereligie, zur grotesken Komik nun auch noch die Lust an der Satire und die Neigung zur Parodie zu gesellen. Die Burleske war zur „Volksposse“ geworden, die in ihrer Weise das Leben der Zeit sittlich beleuchtete, indem sie den alten Hanswurst vom frechen Spaßmacher zum schlichtenden und richtenden Vertreter des Volkshumors avancieren ließ. Das Wiener Leopoldstädter Theater hatte durch Neubearbeitungen der alten Hafnerschen Possen, durch neue von Hensler und Bäuerle, durch die trefflichen volkstümlichen Kompositionen von Wenzel Müller, namentlich aber durch den Komiker Laroche seine unverwüßliche Lebenskraft behauptet. Andere Volksbühnen waren nach diesem Muster entstanden: das 1788 von Karl Mayer eröffnete Josephstädter Theater und das Emanuel Schikaneders in der Wiedener Vorstadt, das ursprünglich im Starhembergischen Freihaus seine Bühne aufgeschlagen hatte, bis es durch Mozarts Zauberflöte in solche Glücksumstände versetzt worden war, daß Schikaneder den Bau des eigenen Theaters an der Wieden unternehmen konnte.

In den ersten Jahrzehnten war das Wiedener Theater hauptsächlich die Bühne für Ritter-, Zauber- und Ausstattungstücke, für volkstümliche Opern und Balletts. Von 1807 ab war es dann unter dem Grafen Palffy mit den Hoftheatern vereinigt gewesen, bis es, nach dem lange sich hinziehenden Konkursverfahren über das Palffy'sche Vermögen, endlich 1829 einen neuen und selbständigen Pächter in dem Komiker Carl fand, der es mit Staberliaden, Spektakelstücken und zu solchen verarbeiteten Tragödien zu einem blühenden Geschäft zu machen verstand. Seine Glanzperiode hatte es durch das vielbewunderte Kinderballett unter Horschelts Leitung. Aber auch Schillers ‚Räuber‘ erschienen hier, freilich um dreißig Jahre verspätet, ‚Wilhelm Tell‘ und endlich Grillparzers Erstling ‚Die Ahnfrau‘. Inzwischen hatte auch das ältere Wiener Volkstheater in der Leopoldstadt eine fast stetig steigende Entwicklung zum origi-

nellen Genre durchlaufen, die ihren Gipfelpunkt in der Ära von Ferdinand Raimund fand.

Es ist nicht leicht, sich den Charakter jener denkwürdigen Epoche zu rekonstruieren: angesichts des literarischen Ruhms, der Raimund eigentlich in die Geschichte des Dramas verweist, hat man diese Periode immer in einen engeren Zusammenhang mit dem Kunstdrama und dem Kunsttheater darzustellen versucht. Das ist eine Auffassung, der mancherlei Einschränkungen sich aufdrängen. Die Bedingungen für die Erscheinung Raimunds waren zunächst ganz lokaler Natur; woraus sich allein schon erklärt, weshalb Raimunds Kunst wo anders nicht nachzuahmen war. Wenn oben des Avancements des Hanswurst zum Sittenrichter und politischen Satiriker Erwähnung getan wurde, so sehen wir den alten Liebling der Volksbühne hier nun in der vorübergehenden Verkleidung romantischer Sentimentalität. Durch einen Inszenator mit einem reichsten Herzen emporgehoben, erlangte er hier beinahe — aber eben nur beinahe — die Bedeutung eines „literarischen Reformators“ des Theaters. Die Romantik vermählte sich in einer besonderen Nuance mit dem derben, theatralischen Volkshumor und es gab einen Honigmond dieser Ehe, der vom kurzen Schimmer eines lyrischen Glücks umspielt war. Nur hatte dieser Bund keine gesunde Geschlechtsfolge; dazu war das Paar zu ungleich. Entging es doch, wenn es sich auf der Bühne zeigte, selten der Verhöhnung; denn die Literaturgeschichte verfährt ziemlich illusorisch, wenn sie einen wirklichen Sieg der durch Raimund veredelten Volksposse verkündet. Diese hatte vielmehr gegen den Übermut und die Roheit der herkömmlichen burlesthen Clownsposse stets den schwersten Stand. Raimunds Absicht kam unter den unverfälschten Nachtretern der alten Staberlkomödie immer nur bedingt zur Wirkung. Selbst die naiven Wiener waren nie naiv genug, die bunte Scheinwelt, in die Raimund die von ihm tiefer als von irgendeinem Volkstheaterdichter empfundenen Bedrängnisse und Fragen der Zeit einleidete, in ihrem sinnbildlichen Wert zu verstehen. Es war ein Stück lieblichen aber auch bitteren Selbstbetrugs in dem Wirken des Leopoldstädter Dramaturgen, und dessen unheilbare Hypochondrie entsprang gewiß nicht zuletzt der sich ihm immer wieder aufdrängenden Einsicht, daß ihm die Hebung des Volkstheaters auf die Dauer doch nicht gelingen könne. Ferner erscheint, wenn Raimund literarisch betrachtet wird, immer mehr zweifelhaft, wie weit Begrenzung des Könnens und wie weit weise, dramaturgische Beschränkung den Zwittercharakter seiner Schöpfungen bedingte.

Seine Wirksamkeit ist vor allem untrennbar von seiner Bedeutung als Schauspieler. Er war zunächst ein alle vor ihm und mit

ihm wirkenden Kräfte in seinem Genre weit übertreffendes schauspielerisches Genie; seinem gemühtiefen darstellerischen Vermögen entlieh er die Schwingen zum dramatischen Dichten. Die lokale und die persönliche Beziehung zu seinem Publikum war die unentbehrliche Voraussetzung für das Lebendigwerden seiner Empfindung, deren Hauptausdruck immer die mit Wehmut durchtränkte komische Darlegung eines Seelenzustands — seines eigenen — war. Der Romandichter Karl Spindler meint: „Raimunds Humor ist hinreißend; sein vertrauter Verkehr mit dem Publikum ist die genialste Kühnheit, deren sich nur so ein Bühnenmeister wie er bedienen darf. Es ist dies ein Heraustreten aus den Schranken des Alltäglichen; er zieht das Publikum mit sich ins Reich des idealen Humors“. Und wirklich scheint in ihm noch einmal eine Art improvisierender Volkskomödienkunst, wie sie das Mittelalter kannte, deren poetische Bedeutsamkeit von den Persönlichkeiten gar nicht zu trennen ist, aufgestanden. Man nimmt ihn zu einseitig und übertreibt doch zugleich, wenn man sein poetisches Schaffen als das eines Sozialethikers neben die dichterisch reifen Erzeugnisse der Zeit stellt. Seine Vorgänger am Wiener Volkstheater überragt er natürlich um Haupteslänge und auch neben der rührseligen Poeterei der Houwald und Genossen steht seine Dichtung in ihrer frischen Naivität und mit ihrem oft — nicht immer — echten Schmerz in vollen Ehren da; aber an den Großen der Dichtung soll man ihn nicht messen, um sein Bild nicht zu verzerren. Wo bleibt Raimunds Schilderung der Volksseele, wo das soziale Pathos, wenn man seine Märchen neben die „Volksstücke“ ‚Kabale und Liebe‘ und ‚Das Käthchen von Heilbronn‘ stellt. Eine Poesie von so realer und gleichzeitig so feiner psychologischer Struktur konnte das Volkstheater in der Wiener Leopoldstadt freilich gar nicht gebrauchen; das Bedürfnis war von Haus aus ein viel größeres, die Phantasie des Publikums durch die ihr jahrzehntelang gebotene überpfefferte Kost derart begehrlieh, daß ein Dramatiker, der auf sie wirken wollte, in der gewohnten Sprache sprechen mußte. Raimund stand ursprünglich mit seinem Publikum auf gleichem Boden; aber er suchte es emporzuheben, soweit er konnte. Er strebte das rohe Element zu einer höheren Kunstform zu gestalten. Und darin liegt sein großes ethisches Verdienst. Das soll man jedoch nicht verwechseln mit der Resignation eines hochgeborenen Dichters, der aus Liebe zu seinem Volk sich dessen naiveren Bedürfnissen anpaßt — zu ihm hinuntersteigt.

Hält man diese Unterscheidung nicht ein, so wird man leicht den bildenden Einfluß Raimunds auf sein Publikum überschätzen. Die Tatsache ist leider, daß er dauernd das Niveau der Volksbühne weder sittlich noch künstlerisch zu heben imstande war. Das Publikum dieser

Theater war in Wirklichkeit keineswegs so harmlos, wie Devrient es darstellt; das Parterre des Leopoldstädter Theaters war ein ziemlich berühmtes Lokal, das den Einheimischen und den Fremden als die Mädchenbörse des damals schon recht lustigen Wiens, das 1825 bereits viertausend öffentlich beglaubigte Liebeshändlerinnen beherbergte, bekannt war. Seine Besucher trugen nicht das geringste Verlangen, sich durch die Darstellungen sittlich gehoben zu fühlen, und das geschichtliche Bild der durch Raimunds ‚Jugend‘ verklärten Therese Krones, die mit Vorliebe in obszönen Männerkostümen ihre Reize zur Schau stellte, ist ein wesentlich anderes als das in der romantischen Überlieferung bewahrte. Darum trugen auch Meisls Volksstücke, mit ihren unverhüllten geschlechtlichen Schamlosigkeiten, die zotigen Parodien anderer Konkurrenz Bühnen, die Staberliaden Carls immer wieder den Sieg über Raimund davon. Ja, seine Stücke selbst mußten der parodierenden Lust dieser Konkurrenten herhalten: kaum war, 1827, ‚Moijasurs Zaubersluch‘ im Theater an der Wien gegeben worden, so brachten das Leopoldstädter und das Josephstädter Theater Travestien dieses dramatischen Märchens. An solchen Zügen ist der eigentliche Charakter des Wiener Volkstheaters jener Zeit zu berichtigen. Den vollsten Erfolg hatte das letzte und wohl auch das reifste Werk Raimunds, ‚Der Verschwender‘, im Jahre 1834; aber selbst dieser bedeutete keinen nachhaltigen Triumph der poetischen Richtung, denn gleichzeitig eroberte Nestroys weit größere Muse den Boden des Volkstheaters in seiner ganzen Breite und beherrschte ihn für die nächsten Jahrzehnte dann fast unbeschränkt.

Ähnlich war es um Raimunds Wirkung als Schauspieler bestellt. Das Publikum stand wohl stets in gewissem Grade unter dem Banne seines poetischen Humors; aber es atmete immer befreit von einem ihm im Grunde doch lästigen Zwang besseren Empfindens auf, wenn der realistisch derbe Ignaz Schuster ihm dann seine leichtverdaulichen Lazzi ins Gesicht warf. Costenoble, der ein wärmster Verehrer des Schauspielers Raimund war, ihn spielen sah, wenn und wo er nur konnte, meint auch, daß das Publikum ihm immer nur bedingungsweise gehuldigt habe: „Keinen Applaus hört man selten, ob auch Raimund das höchste liefern möge. Stets glaubt das Publikum ihm zu viel Ehre zu erzeigen und meint Recht zu tun, wenn es Ignaz Schuster höher stellt“. Von Raimunds Dichteranteil und Spiel im ‚Diamant des Geisterkönigs‘ referiert er: „Was für einen natürlichen und herzenswahren Florian gab Raimund! Da ist nicht eine Nuance, von der man tadelnd sagen könnte, daß sie übertrieben sei; kein wichtiger Lokaleinfall, den man sittenlos oder trivial nennen möchte. Raimund-Florian und Krones-Mariandl, — Welch eine Harmonie

zwischen beiden, der ewig wahren Natur abgelauscht; und dennoch . . . erkannten die mit Taub- und Blindheit Geschlagenen nicht, was sie von diesem Künstlerpaar empfangen". Nach dem Valentin Raimunds (im ‚Verschwender‘) endlich: „So wie Raimund ist kein jetzt lebender Schauspieler ins menschliche Herz gedrungen und keiner hat das Vermögen, das Aufgefakte in so hoher Vollendung wiederzugeben. Was ist Löwes Glut und Glut, — was alle Kornsche Feinheit und Etikette und vornehme Grazie, — was ist Wilhelmis oft übersprudelnder Humor und was bin endlich ich selbst mit meinem Streben, das zu wollen, was Raimund so herrlich vollbracht hat und noch vollbringen wird!“ Das ist aus der Seele eines Burgschauspielers, eines Angehörigen des vornehmsten „Kunsttheaters“, ein Zeugnis für Raimunds Künstlerschaft, das Duzende gelehrter Rezensionen überwiegt. Auch eines Urteils von Ludwig Devrient soll hier gedacht werden, als er von Raimund den ‚Bauer als Millionär‘ gesehen: „Der Mann ist so wahr, daß ein so miserabler Mensch wie ich ordentlich mitfriert und leidet“.

Und trotzdem konnte eine solche Kunst, sogar auf ihrem eigenen Boden, bald bis zur Vergessenheit verfallen; namentlich, als zu den groben Parodien des Theaters an der Wien nun auch noch Travestien der klassischen Dichtungen in Schwang kamen. Die „Haupthek“ dieser Epoche war der von C. M. Heigel nach Schillers Ballade bearbeitete ‚Kampf mit dem Drachen‘, worin Wilhelm Kunst, ein ursprünglich genialisches und mit reichsten Mitteln ausgestattetes, aber nun zur unfreiwilligen Parodie seiner selbst herabgesunkenes Talent Triumphe feierte. Darin der Hauptmoment, wenn Kunst zu Pferde gegen den riesigen, feuerschnaubenden Pappdrachen anritt. Kunst war ein Schüler Eblairs, den wir sogleich kennen lernen werden, und repräsentiert die Karikatur des damaligen pathetischen Heldenstils.

Das Echo des rauschenden Lebens an den Wiener Volkstheatern drang indes zu dieser Zeit durch ganz Deutschland und ließ neue Hoffnungen aufleben, daß neben dem verzopfenden Hoftheater denoch eine neue Blüte volkstümlicher Kunst möglich wäre. Der erste Versuch dieser Art war schon 1811 in München gemacht worden, wo am Isartor ein Volkstheater gegründet und sogar als Zweiganstalt des Hof- und Nationaltheaters verwaltet worden war. Derselbe Carl — eigentlich Carl Bernbrunn — der in den Reihen der Tiroler die Kämpfe gegen die Franzosen und Bayern mitgefochten und, gefangen genommen, mit Andreas Hofer dieselbe Zelle geteilt hatte, der 1829 das Theater an der Wien übernahm, hatte diese Bühne, von allerdings drastisch volkstümlicher Bedeutung geschaffen. Ihre Wirkung auf den großen Haufen machte dem Hof-

theater das Leben um so schwerer, je weniger wählerisch sie bemessen wurde. Zwar hielt sich Carl an die „bessere Literatur“ der Zeit, aber er konnte es nicht lassen, die Stücke der volksunfundigen Dichter erst ins rechte Geschick zu bringen. Wie das geschah, erläutert folgender Nachtrag des Theaterzettels zu Castellis ‚Roderich und Kuni- gunde‘: ‚Die Rückkehr aus Palästina, oder das geheimnisvolle Bild, oder der nicht Gefahr bringende Zweikampf auf Leben und Tod. Ein großes Melodram in einem kleinen Akt, mit wenig aber ge- wählter Musik, in gebundener Rede und zwanglosen Ausdrücken von Direktor Carl‘. Das galt damals als volkstümliche Schauspielkunst unter königlicher Ägide. Trotzdem war es mehr die wachsende Furcht vor der vom Publikum ungleich mehr begünstigten Rivalin gewesen als künstlerische Einsicht, die, 1825, die Auflösung der Isartorbühne und die Pensionierung Carls veranlaßt hatte.

Was man in München unterdrückte, um der Verwilderung der Bühnenkunst zu wehren, das schien anderen Orts just geeignet, als Opposition gegen die Hoftheater ausgespielt zu werden. Nament- lich der hellere politische Sinn der Berliner suchte nach Mitteln, das unleidliche, von der Theatergewerbeordnung geschaffene Monopol zu durchbrechen. Zwar spielten auch die Hoftheater jegliches Genre, und auf eine volkstümliche Bühnendichtung sonderer Art konnte man sich nicht stützen; man dachte jedoch, die werde sich schon ein- stellen, wenn nur einmal ein Schauplatz für sie geschaffen wäre. Auch damals schon hielt man dafür, daß ein Wettkampf mehrerer Theater der Kunst selbst nur Vorteil bringen könne, eine Auffassung, die später zu den wichtigsten Argumenten gehörte, die Theaterfreiheit durchzusetzen. So kam 1824 die Gründung des Königstädtischen Theaters in Berlin zustande, dessen nächsten Schicksale freilich zeigten, daß man in die Luft und nicht, wie in Wien, auf einen breiten Boden volkstümlichen Humors gebaut hatte. Ein jüdischer Kommissionär und früherer Pferdehändler Cers hatte sich die Kon- zession zu verschaffen gewußt und verpachtete sie bezeichnenderweise sofort an eine Aktiengesellschaft weiter, die das Theater, zunächst bis 1829, unter einer siebenköpfigen Direktion betrieb. Der pensio- nierte Hofschauspieler Bethmann im ersten, dann Karl von Holtei zwei weitere Jahre, die letzten beiden dieser ersten Periode der Daudeville-Dichter Karl Blum waren die künstlerischen Direktoren. Die verfehlte Grundrechnung zeigte sich sofort: das Theater kam nicht zu einem eigenen Genre. Die Hoftheater dachten gar nicht daran, was ihnen sicher nur zum besten gewesen wäre, das ihrige zu beschränken. So war einstweilen nur ein Konkurrenzinstitut ge- schaffen worden und bald genug griff das Königstädter Theater, das dafür nicht unbedeutende Kräfte einsetzen konnte, hinüber auf das

Gebiet des höheren Dramas und selbst der Oper, wobei es sich, trotz zeitweisen glänzenden Erfolgen — die Entzündung Berlins durch Henriette Sontag fiel in diese Epoche — verblutete. Nach dem ersten Zusammenbruch übernahm Cersf, ein notorischer Analphabet, das Theater in höchst eigene Hände und führte es bis zu seinem Tode (1845). Diese Cersfsche Periode weist Namen von unvergeßlichem Klang in der Geschichte der komischen Schauspielkunst auf: den Baß-Buffo Joseph Spitzeder, die Komiker Heinrich Ludwig Schmelka, Louis Angely und Fritz Beckmann, die Soubretten Karoline Müller, Katharine Eunike, ferner Julie Holzbecher, Holteys zweite Frau, die Dörsch und viele andere Kräfte glücklichster Veranlagung. Aber was von dieser Bühne erwartet worden war, das „Berliner Volksstück“, das wuchs erst aus der Bewegung der Revolutionsjahre als „Berliner Posse“ heraus und fand im Wallner-Theater, das auf Grund der neunundneunzigjährigen Konzession Cersfs das Königsstädter Theater ablöste, seine Pflege.

Von ganz untergeordneter Bedeutung waren die anderen Orts versuchten Volksbühnen; nirgends fanden sie, was sie vor allem brauchten, eine volkstümliche Dichtung, und so charakterisierten sie sich durch die ganze Periode nicht als Volkstheater, sondern als „Vorstadttheater“. So in Hamburg, wo von 1817 bis 1820 das Apollotheater, die Theater in der Steinstraße, in St. Georg und St. Pauli entstanden. Sie lebten vom Abfall der an dem Haupttheater gepflegten dramatischen Produktion, tarifierten das Ernste ohne Witz und mit brutaler Roheit, verzerrten die heitere Kunst zur Grimasse der Gemeinheit und des — nicht einmal höheren — Blödsinns: Dramatische Speisewirtschaften für die niederen Stände, wo man geringere Kost für weniger Geld verabreichte. Die Zeit, da diese Vorstadtbühnen sich mehr oder weniger Spezialitäten zuwendeten, war noch nicht gekommen; bei ihrer Gründung ging man ganz bewußt auf die Schaffung einer Theaterkultur zweiten Ranges aus. Die nach dem Krieg fast überall eintretende Umbildung der städtischen Gesellschaft hatte ein Proletariat geschaffen, das auf seine Weise unterhalten sein wollte, doch aber wenig Ähnlichkeit mit dem Publikum aufwies, das in Wien die Volksbühnen ermöglichte: dort war es nicht ein neues Proletariat, sondern der eingefessene Kleinbürgerstand, dem, seit hundert Jahren und mehr, Hanswurst der Exponent seiner stets nach Auffrischung verlangenden Laune gewesen war.

* * *

Zu keiner Zeit ist des kunstsinnigen Dänenprinzen Rat: „Laßt sie gut behandeln, denn sie sind der Spiegel und die abgefürzte