

Der Zar lässt sich fotografieren

Eine kleine Geschichte des Fotostudios

Im Jahr 1927 erschien in der Universal-Edition unter der Nummer 8965 das Textbuch zu *Der Zar lässt sich fotografieren*. Auf dem Cover steht der Name Kurt Weill, von dem die Musik dazu stammt. Auf dem Innentitel liest man „Opera buffa in einem Akt. Text von Georg Kaiser“ (Abb. 1). Es gibt durchaus kritische Rezensionen der ersten Aufführungen (Abb. 2), aber Theodor W. Adorno schreibt über die gelungene Zusammenarbeit von Kaiser und Weill in einer Besprechung des *Zaren* knapp: „Man hat für die Bekanntschaft sehr zu danken.“¹

Vorhang auf. Das erste und einzige Szenenbild: „Das Atelier Angèle für Photographie. Spitzwinklig zieht sich der Raum zur Tiefe, hat links das mächtige Fenster, rechts einen breiten Diwan. Auf beiden Seiten vorn weichen die Wände zurück: so entstehen schmale, kurze Gänge mit Türen an den Enden. Auf einem halbhohen Lacktisch klingelt das Telefon. Von links kommt der livrierte Boy und hebt den Hörer auf.“

Eine Seite später taucht auch die Inhaberin des Fotoateliers, Madame Angèle, auf, beschrieben als „schlank, schön, mit einiger Phantastik gekleidet“. Sie nimmt den Anruf entgegen, der den Besuch des Zaren in ihrem Fotostudio ankündigt, und ist geschmeichelt, weil sie denkt, dass dies den Ruhm ihres Studios mehren werde: „Er kommt zu mir, der Zar ins Atelier. Das wird die schönste Stunde meines Lebens sein. Und morgen wird mein Atelier gestürmt. Ich werde gefeiert wie eine Königin! Ich werde berühmt – berühmt.“ Sie ahnt nicht, dass in ihrem eleganten Atelier ein Attentat auf den Zaren geplant ist. Als es an der Tür klingelt, steht dort nicht etwa der Zar, sondern eine Gruppe von Verschwörern, die sich Zutritt verschaffen, Angèle und ihre Mitarbeiter überwältigen und an ihrer Stelle Fotografin, Assistenten und Boy mimen. Zudem versteckten sie eine Pistole im Fotoapparat. Ein Flirt zwischen dem kurz darauf eintreffenden Zar und der falschen Fotografin wird von den Leibwächtern unterbrochen, die vor einem Anschlag warnen. Die Verschwörer fliehen, die echte Angèle wird befreit und der Zar lässt sich fotografieren. Auf einer Zeichnung, die im Jahr 1928 sicher eine Rezension des

¹ Theodor W. Adorno, „*Protagonist und Zar*“ [1928], in David Drew (Hg.), *Über Kurt Weill*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 25.

Stücks begleitete, sehen echte und falsche Angèle besonders verführerisch aus: Sie tragen attraktive Bubiköpfe und hochgeschlossene ärmellose Kleider und zeigen viel schlankes Bein.² (Abb. 3)

Das Fotoatelier als Ort der Moderne

Handlung und Ort des Geschehens sind fiktiv, auch wenn es im schlesischen Königshütte zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Fotostudio Angele gab, dessen Inhaberin einem genealogischen Portal³ zufolge eine gewisse Fr. Angele war. Das Selbstbewusstsein der Akteurinnen in einem der wenigen Frauenberufe im 19. Jahrhundert kann als Beleg für „das Fotoatelier als Ort der Moderne“⁴ verstanden werden. Der Klang des Namens und die Kultiviertheit des Ambientes lassen allerdings als Erstes an das Atelier d’Ora denken, 1907 von Dora Kallmus unter ihrem Künstlernamen Madame d’Ora zusammen mit Arthur Benda in Wien eröffnet, von Künstlern und Adligen bis hin zur kaiserlichen Familie besucht. Im Jahr 1925 eröffnete die Fotografin ein Atelier in Paris und festigte ihren Ruf als Gesellschaftsfotografin, die auch zahlreiche Künstler aufnahm. Bereits 1862 wurde in Wien das Fotoatelier Adèle von Joseph Perlmutter gegründet, Adele Perlmutter, die Namensgeberin, erhielt 1868 als erste Frau den Titel einer k.k. Hof-Photographin (Abb. 4). In seinem 1882 erschienenen Buch *The Photographic Studios of Europe* beschreibt Henry Baden Pritchard das Studio folgendermaßen: „As in London, so in Vienna it is difficult to say which studio is the very first. Nevertheless we may say this of the Atelier Adèle, it is second to none in the Kaiserstadt; whilst we may also remark that in some respects it is one of the finest studios we have ever visited.“⁵ Es wirke wie ein Salon mit seiner Glasdecke und dem zugleich von der

² Ohne weitere Angaben aus dem Archiv Steinfeld, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln. Im Vordergrund der sogenannte Chor der Mummelgreise, jener, wie Adorno es formuliert, „schizophrenische Chor, der Weills Erfindung, die Handlung destruktiv begleitet, in dem er jeden Moment vergißt, was er im vorherigen sich wünschte“. Ebenda, S. 27.

³ [http://wiki-de.genealogy.net/Angele_\(Königshütte_\(Schlesien\)\)/Fotostudio](http://wiki-de.genealogy.net/Angele_(Königshütte_(Schlesien))/Fotostudio).

⁴ Anja Herrmann, *Das Fotoatelier als Ort der Moderne: Zur fotografischen Praxis von Marie Bashkirtseff und der Gräfin von Castiglione*, Dissertation an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig 2012 (http://opus.hbkbs.de/files/200/Herrmann_Fotoatelier_Diss.pdf).

⁵ Henry Baden Pritchard, *The Photographic Studios of Europe*, London: Piper & Carter 1882, S. 250.

Seite einfallenden Licht, wie ein „light, lofty apartment“, „clean, bright and new“. Diese beiden Studios, Adèle und D’Ora, stecken den Zeitraum von den 1860er bis in die 1920er Jahre ab, in dem sich die Inszenierungsideen des Stücks bewegen, eine Phase des Wandels sowohl der Arbeitsweise der Fotograf_innen als auch der Einrichtungen von Fotoateliers (Abb. 5). Beides beschrieb Robert de la Sizeranne gegen Ende des 19. Jahrhunderts in seinem Essay „Ist die Fotografie eine Kunst?“.

„Wenn er [der Fotograf der alten Schule, K.S.] ihr Atelier betritt, dann ist sein Erstaunen nicht geringer. Wo ist das Glashaus, wo die Vorhangsysteme, wo die Lichtführung, die man für ein gutes Bild für unentbehrlich hielt? Wo ist das Kopfeisen, das den Patienten ruhig hält, wo die rustikale Bank, die torsierte Säule und der Baluster? Wo sind die Felsen aus Karton und der mit einem Wasserfall bemalte Hintergrund, wo sind all diese Gegenstände, die in unseren alten Foto-Alben die Umgebung der geliebten Person entstellen? Nichts mehr von alledem ist da, sondern ein einfaches Zimmer, nach jeder beliebigen Himmelsrichtung gelegen, manchmal sogar nach Süden [...]“⁶

Wie aus Heinrich Riemenschneiders Theatergeschichte⁷ hervorgeht, wurde Weills *Der Zar lässt sich fotografieren* in der ersten Spielzeit der Intendanz von Bruno Walter Iltz (1927–28) an den Städtischen Bühnen Düsseldorf gemeinsam mit Igor Strawinskys *Oedipus Rex* aufgeführt. Es handelte sich – laut Theaterzettel – um die westdeutsche Erstaufführung. Die musikalische Leitung hatte Hugo Balzer, Regie führte Friedrich Schramm und das Bühnenbild stammte von Artur Pohl (Berlin), der als Gast engagiert war. In der Sammlung des Theatermuseums Düsseldorf gibt es drei Szenenfotos des Fotoateliers Hehmke-Winterer. Die Bühne schließt nach hinten mit einer klar strukturierten Fensterfront ab, die aus quadratischen Einzelteilen besteht und in die von außen, also spiegelverkehrt zu lesen, der serifenlose Schriftzug Atelier Angèle eingefasst ist. Die gewählte Schrifttype ist die im Jahr

⁶ Robert de la Sizeranne, „La photographie est-elle un art?“, *Revue des deux Mondes*, Bd. 144 (1897), S. 564–595, Zitat S. 564–565; zitiert nach der Übersetzung „Ist die Fotografie eine Kunst?“, in Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie*, Bd. 1: 1839–1912, München: Schirmer und Mosel 1980, S. 212.

⁷ Heinrich Riemenschneider, *Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf*, 2 Bde., Düsseldorf: Goethe-Buchhandlung Teubig 1987

1927 von Paul Renner entworfene *Futura Light*, die ihrem Namen entsprechend von Beginn an als Schrift der Zukunft galt. Ihre Serifenlosigkeit und die klaren Linien entsprachen auch den typographischen Vorstellungen des Bauhauses, das 19. Jahrhundert ist hier fern. Unter den Fenstern befinden sich verschiedene Eingänge für die Schauspieler, nichts ist überdekoriert, alles sehr reduziert.

Auch bei der Inszenierung des *Zaren* 1929 in Osnabrück ist ein ähnlicher Zeitgeist erkennbar: Ludwig Zuckermundel-Bassermann⁸ schuf ein Bühnenbild, bei dem der Blick nach draußen im Zentrum steht – in der Mitte befindet sich ein rundes Fenster wie ein stark vergrößertes Guckloch, in dem sich der 1889 vollendete Eiffelturm und die Kathedrale Notre-Dame beschwingt einander zuneigen, die Stoffe von Sofa, Sessel und Paravent sehen aus wie Entwürfe von Sonia Delaunay, die in ihrer Malerei und in ihren Design-Entwürfen zur Meisterin geometrischer Abstraktion wurde.

Bei einer Inszenierung im Friedrich-Theater Dessau im Jahr 1928 wird auf Pariser Reminiszenzen verzichtet:⁹ Im Hintergrund ist linkerhand das Flatiron Building zu erkennen, dessen prägnante Form viele Fotograf_innen von Berenice Abbott bis Edward Steichen reizte, in der Mitte die Reproduktion einer Brücke, die gewiss nicht über die Seine führt, auf der rechten Seite weitere Hochhausschluchten. Das kleine, in geometrische Formen aufgesplitterte und kubistisch wirkende Fotostudio Angèle ist vor diese Bilder der neuen Welt gesetzt und wirkt wie ein Reflex auf *Jonny spielt auf*, das Erfolgsstück von Ernst Krenek aus dem Jahr 1927, das mit den Zeilen endet:

„Die Stunde schlägt der alten Zeit,
die neue Zeit bricht jetzt an.
Versäumt den Anschluss nicht.

⁸ Diese Information stammt aus der Bildunterschrift eines Zeitungsartikels, der im Steinfeld-Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln bewahrt wird.

⁹ Regie: Hartmann, Bühnenbild: Hahla (sic; vermutlich handelt es sich um Juliusz Jan Hahlo). Die Informationen stammen ebenfalls aus der Bildunterschrift eines Zeitungsartikels, der im Steinfeld-Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln bewahrt wird.

Die Überfahrt beginnt
ins unbekannte Land der Freiheit.
Die Überfahrt beginnt,
so spielt uns Jonny auf zum Tanz.
Es kommt die neue Welt übers Meer
gefahren mit Glanz
und erbt das alte Europa durch den Tanz.“

Alle drei Fotografien lassen auf verschiedene Weise, durch Einsatz von Schrift, Dekorationsdetails und Hintergrundgestaltung, eine entschieden moderne Haltung erkennen. Auch Kurt Söhnlein, der im Jahr 1929 ein Bühnenbild für das Landestheater Hannover entworfen hat, entschied sich für Zeitgenossenschaft; auf der Rückseite des Bühnenfotos steht: „Photographen-Atelier extravagant, Leichtmetall, zitronengelber Verputz“. Die Farbigkeit ist auf der Schwarzweißfotografie natürlich nicht zu erkennen, umso stärker fallen die Linien der feinen und klaren Metallstäbe von Tisch, Stühlen und dem Unterbau des Sofas auf, das mit gestreiftem Polsterstoff bezogen ist. Darüber befindet sich eine große kreisförmige Lampe. In diesem Ambiente gibt es zwar noch ein wandhohes Fenster mit Querstreben zur Linken, aber die Zeit der Glasdecken ist längst vorbei.

Hinwendung zum 19. Jahrhundert

Bereits zu Beginn der dreißiger Jahre wird das Ambiente historisierender. In der Inszenierung für das Theater Krefeld und Mönchengladbach im Jahr 1931 wird der Hauptraum von einem Jugendstilornament umfasst, das an die floralen Entwürfe erinnert, die Hector Guimard für die Eisenträger und -geländer der französischen Metrostationen um 1900 geschaffen hat.¹⁰ Stoffbahnen, die vom thronartig arrangierten Stuhl, in dem der Zar fotografiert wird, herunterfließen, Tischdeckchen mit Troddeln und ein mit Kissen überladenes Bett sorgen für Atmosphäre. Im Hintergrund ist die Silhouette von Notre-Dame zu erkennen und links daneben die Opéra de Paris.

¹⁰ Auf der Bildrückseite findet sich die Information Reinhold Schubert, Effi Hess, also die Namen der beiden Darsteller

Neben Fotografien gibt es auch erhaltene szenische Grafiken. Diese Entwürfe geben ebenso Auskunft über historisches Verständnis wie über den Zeitgeschmack; so ist ausgerechnet der aus den 1960er Jahren stammende Entwurf von Max Bignens am konventionellsten: Zu sehen ist neben wuchtigen Möbeln und Accessoires auch die fotospezifische Ausstattung des 19. Jahrhunderts, etwa ein gemalter Hintergrund und eine Balustrade. Das Ganze atmet den vielzitierten Makartstil, erinnert also an die pompöse Ateliereinrichtung des Malers Hans Makart. Gleiches gilt für Dominik Hartmanns Entwurf von 1957, bei dem auch noch opulente Blumenarrangements und ein beeindruckender Kronleuchter dazukommen. Der Vergleich mit einem Maleratelier liegt deshalb nahe, weil sich die fotografischen Ateliers in ihrer Frühzeit stark an den etablierten Orten des Kunstschaffens orientierten. Ein weiteres Beispiel für diese Auffassung liefert Pet Halmen mit seinen Entwürfen für die Münchener Erstaufführung am Theater am Gärtnerplatz, die 1974 stattfand: Das spitzwinklige gläserne Dach und die Fensterfront zur Linken, die Vorhänge mit Troddeln, die das Licht reduzieren können, und in der Bildmitte das Setting für eine Aufnahme – eine flüchtig gemalte Seelandschaft mit Bäumen, Bergen und einem bewegten Himmel. Davor reale Gegenstände – auf einer Säule eine Palme, daneben liegt ein Fragment einer weiteren kannelierten Säule, die antikisierende Anmutung soll das Ambiente heben, ansonsten verbreiten ein Pouf vorne links und ein gepolstertes Sofa rechts hinten eine gewisse Gemütlichkeit .

Aus dem Jahr 1929 dagegen stammt ein kühner Entwurf von Johannes Schröder: Hier ist die Einrichtung des Ateliers Angèle avantgardistisch, die Anbringung der Fotografien an der rechten Wand wirkt bis zum heutigen Tag unkonventionell. Nur der Stuhl eignet sich durchaus zum Fixieren der zu Porträtierenden. Ebenfalls plüschbefreit ist der Entwurf von Egon Wilden, entstanden für die Spielzeit 1927–28 des Theaters Hagen: Hoch über Paris liegt dieses Studio mit rosa Wänden und hellblauem Paravent, dahinter das Champ de Mars mit Eiffelturm, links hinter der Zimmerecke ragt ein Strommast hervor, dessen Leitungen den schwarzen Hintergrund dominieren. Das ist nicht nur Symbol der Stadt der Lichter, sondern auch Hinweis darauf, dass im Fotoatelier ebenfalls kein natürliches Licht mehr nötig ist – die Fenster öffnen sich nur, um das spektakuläre Panorama zu zeigen. Die Elektrifizierung erreichte die Menschen in Großstädten wie Berlin oder Paris in den zwanziger Jahren, ist also deutlicher

Ausdruck von Zeitkolorit. Die aufgemalte Uhr bei Wilden zeigt übrigens kurz vor zwölf, was als Ausdruck der prekären Situation des vom Tode bedrohten Adligen, aber auch als Ausdruck einer gewissen Dringlichkeit gedeutet werden kann.

Fotografie als Waffe

Auch im Stück selbst werden technische Errungenschaften genutzt, denn zum Inventar des Fotoateliers, das zum Einsatz kommt, gehören ein Telefon, eine Türklingel und ein Grammophon, aus dem auf dem Höhepunkt des Bühnengeschehens der eigens hierfür vorproduzierte *Tango Angèle* erklingt. Im fotografischen Kontext ist eine andere technische Erfindung bemerkenswert. Weill erinnerte sich: „Während eines Sommeraufenthaltes im Hause Georg Kaiser erinnerte ich Kaiser an eine Idee von einem Fotografenkasten mit eingebautem ‚Maschinengewehr‘, die er einmal scherzhaft geäußert hatte. [...] In wenigen Tagen entwarfen wir gemeinsam das Szenarium.“¹¹

Diese Innovation ist in bekannten fotografischen Metaphern wie „Ein Bild schießen“ oder „Fotografie als Waffe“ bereits angelegt, mit der tatsächlichen Umsetzung war das Stück seiner Zeit voraus: Im Jahr 1960 drehte Michael Powell den höchst kontrovers diskutierten Film *Peeping Tom* über einen Psychopathen, der Frauen mit einer an der Kamera verborgenen Waffe im Moment des Filmens tötet. Dass die Waffe und der fotografische Apparat die entscheidenden Accessoires der Oper sind, machen Programmhefte und ein Plakat aus dem Jahr 1984 deutlich. Für eine konzertante Aufführung im Großen Sendesaal des Kölner Funkhauses wurde ein Plakat entworfen, das eine retuschierte Kitschpostkarte aus der Zeit um 1900 zeigt: Ein Mann mit pomadisiertem Haar küsst leidenschaftlich das Schlüsselbein einer lockigen Frau, die den Kopf, mit leicht geöffneten Lippen, nach hinten beugt. Mit jeweils vier roten stilisierten Punkten wird angedeutet, woran beide denken: Der Mann ans Fotografieren, die Frau ans Schießen (Abb. 6).

„Hauptstadt der Bildmedien“

¹¹ <https://www.universaledition.com/kurt-weill-764/werke/der-zar-lassst-sich-photographieren-1949>.

So weit kommt es bei Kaiser/Weill nicht. Zunächst gibt einen herrlichen Streit, wer wen fotografiert, die falsche Angèle, die weiß, dass ein Schnappschuss mit ihrem Apparat den Tod bedeutet, wehrt sich mit Charme und Argumenten, doch der Zar besteht auf einem Foto von ihr, denn sie könne ein Bild von ihm „in jedem Laden kaufen. En face und im Profil. Zivil und in Uniform. In Hut, mit Krone. Ich bin im Handel, doch Sie sind rar“. Um eine Idee der Beliebtheit adliger Klientel zu bekommen, genügt es, die Produktion des eingangs erwähnten Atelier Adèle in Wien Revue passieren zu lassen. Hier entstanden neben Aufnahmen von Grafen und Gräfinnen, Infantinnen und Kaisern auch Bilder von Franz Ferdinand, Erzherzog von Österreich-Este (Abb. 7). Er wurde nicht in einem Fotostudio, sondern bekanntlich im Jahr 1914 bei einem Attentat in Sarajevo erschossen. Der Zar in der Opera buffa überlebt, aber sein Traum von Paris und einer Affäre mit der falschen Angèle stirbt. Vier Jahre nach Franz Ferdinand wurde der letzte Zar Nikolaus II. ermordet, das Stück bewegt sich unabhängig von diesen historischen Entwicklungen.

Die Bühnenbilder allerdings zeichnen die Geschichte des Fotoateliers nach und verblüffen dadurch, dass ihre Ausstattungen in chronologischer Verkehrung immer weiter ins 19. Jahrhundert zurückgehen. Das liegt wohl auch daran, dass Fotostudios durch die Verbreitung der Amateurfotografie im 20. Jahrhundert allmählich zu einer historischen, retrospektiven Angelegenheit wurden. Ein fotohistorisch besonders einprägsames Beispiel dafür liefert eine Aufnahme der Inszenierung an den Städtischen Bühnen in Frankfurt am Main aus dem Jahr 1960: Das Atelier ist eine verspielt luftige Konstruktion, die an einen Wintergarten mit locker verteilten Requisiten erinnert. Das legt eine Assoziation mit Szenarien der Anfangsjahre der Daguerreotypie nahe. Nachdem Porträts zunächst wegen der langen Belichtungszeit oft im Freien gemacht wurden, richteten sich Fotografen später, bevor Dachgeschosse mit Glaseindeckungen sich durchsetzten, häufiger in gläsernen Gewächshäusern ein. Der Hintergrund dieses Atelierszenarios ist mit vergrößerten Reproduktionen historischer Fotografien bedeckt. Oben rechts befindet sich eine Zeichnung nach dem berühmten Selbstporträt von Gaspard-Félix Tournachon, genannt Nadar. Er inszenierte sich in seinem Atelier um 1863 als Luftschiffer – tatsächlich machte er bereits 1859 erste Luftaufnahmen aus dem Heißluftballon, konstruierte selbst ein Schraubenluftschiff und unternahm 1863

wiederholt riskante Fahrten mit dem Riesenballon namens *Le Géant*. Ab Mitte der 1850er Jahre schuf Nadar seine Galerie berühmter Zeitgenossen. Seine Porträts von Charles Baudelaire über Michail Bakunin, Sarah Bernhardt und Édouard Manet bis zu George Sand sind in ihrer Konzentration auf die Person auch deshalb so beeindruckend, weil er auf gemalte Hintergründe und Accessoires verzichtete. Zugleich war er technischen Entwicklungen ebenso zugeneigt wie die Autoren des *Zaren*. Es ist eine schöne Volte, dass die Inszenierungen ihrer Zeitoper die verschiedenen Phasen fotografischer Entwicklungen beleuchten. Paris, die Hauptstadt der Bildmedien des 19. Jahrhunderts,¹² hat sich gewandelt, aber der Traum von Paris, für den Zaren gestorben, wird in den Bühnenedwürfen wieder lebendig.

¹² So der Titel von Steffen Haugs und Gregor Wedekinds Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Die Stadt und ihre Bildmedien: Das Paris des 20. Jahrhunderts*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 7–13.

Den Bühnen und Vereinen gegenüber als Manuskript gedruckt.
Das Aufführungsrecht für sämtliche Bühnen des In- und Aus-
landes ist ausschließlich von der Universal-Edition A. G., Wien,
I., Karlsplatz 6, zu erwerben.

COPYRIGHT 1927 BY UNIVERSAL-EDITION

Nachdruck verboten. Aufführungs-, Arrangements-, Vervielfältigungs- und Übersetzungsrechte für alle Länder vorbehalten. (für Rußland laut dem russischen Autorenrecht vom 20. März 1911 und der Deutsch-russischen Übereinkunft vom 28. Februar 1915 desgleichen für Holland nach dem holländischen Autorenrecht vom 1. November 1912).

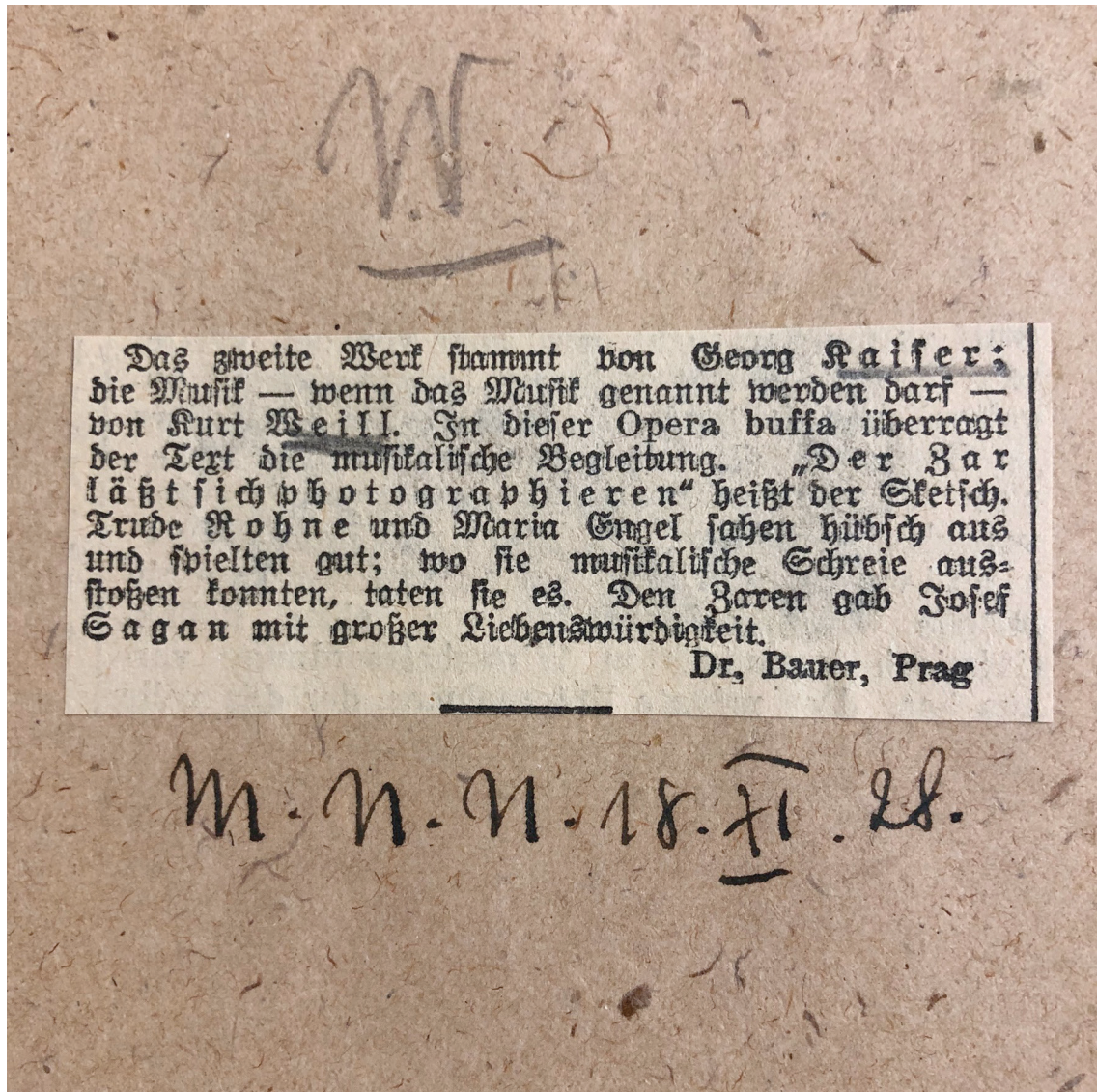
UNIVERSAL-EDITION AKTIENGESELLSCHAFT
WIEN LEIPZIG

Druck von Koth & Werner, Wien, VII., Halbgasse Nr. 11

PERSONEN

Ein Zar von *	Baritor
Angèle	Sopran
Der Gehilfe	Tenor
Der Boy	Alt
Die falsche Angèle	Sopran
Der falsche Gehilfe	Tenor
Der falsche Boy	Alt
Der Anführer	Tenor
Der Begleiter des Zaren	Baß
Erster Kriminalbeamter	
Zweiter Kriminalbeamter	
Verschwörer, Offiziere, Polizisten	

Abb.1



Das zweite Werk stammt von Georg Kaiser;
die Musik — wenn das Musik genannt werden darf —
von Kurt Weill. In dieser Opera buffa überragt
der Text die musikalische Begleitung. „Der Zar
läßt sich photographieren“ heißt der Sketch.
Trude Röhne und Maria Engel sahen hübsch aus
und spielten gut; wo sie musikalische Schreie aus-
stießen konnten, taten sie es. Den Zaren gab Josef
Sagan mit großer Liebenswürdigkeit.

Dr. Bauer, Prag

M. N. N. 18. II. 28.

Abb.2



Abb.3

Abb.4

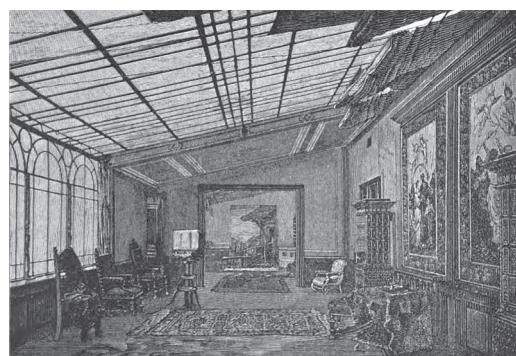


Abb.5



Abb.6



Seine K. und K. Hoheit Herr Erzherzog Franz Ferdinand.

Abb.7