

reuther Befindlichkeit ziemlich nahe kommen. Anders als viele seiner verbissenen Kritiker verfügte Wagner über viel Humor und Mutterwitz und war wohl auch so etwas wie ein Bayreuther Original, das sich nicht scheute, in einem Wirtshaus einen Kopfstand zu machen, wenn es ihm danach war. Man braucht nur Cosimas Tagebücher zur Hand zu nehmen, um staunen zu können über die vielen Kostproben von Wagners umwerfendem Wortwitz. Kaum zu glauben, aber wahr: Der Schöpfer des „Parsifal“ schuf auch so schöne

Kalauer wie „Der König von Ägypten – brauchst Du einen Orden – er gibt'n.“

Matthias Ose hat für viele eine befreiende Wirkung, denn die Humorlosigkeit ist eine der größten Geiseln der Menschheit in der Gegenwart. Gerade in einer Welt des medialen Trommelfeuers ist es wichtig, dass ein Fluchtweg in eine heitere Gegenwart offen bleibt. Matthias Ose hält ihn offen, und die große Begeisterung bei seinen Ausstellungen zeigt, wie viele ihm dabei begeistert folgen.

Joh. Nikolaus Schneider

Musikkritik als Herzenssache

Zur Musikästhetik von Joseph Martin Kraus

1778 erscheint in Frankfurt am Main unter dem unscheinbaren Titel „Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777“ und ohne Nennung des Verfassers eine musikästhetische Schrift, die ein bis dato ungehörtes, unerhörtes Register des Nachdenkens bzw. des Redens über Musik zieht.

Bei dem Verfasser handelt es sich um den damals 22jährigen Joseph Martin Kraus aus Miltenberg (1756–1792). Wohlweislich hat er seinen dezidiert unverschämten Beitrag, der hochkarätige Autoritäten der zeitgenössischen Musikszene mit einem Federstrich abserviert, nicht namentlich gezeichnet. Das vielseitige Werk des Komponisten Kraus wurde mittlerweile mehrfach gewürdigt, nicht zuletzt durch das Engagement der 1982 gegründeten Joseph Martin Kraus-Gesellschaft in Buchen (für einen einschlägigen Überblick s. Riedel 1992; dort auch ein Werkverzeichnis, eine Diskographie und weiterführende Forschungsliteratur). Der vorliegende Beitrag möchte in Ergänzung dazu den Musikschriftsteller Kraus zu Wort kommen lassen. „Etwas von und über Musik ...“ wurde 1977 in einer bibliophilen Faksimile-Ausgabe von Friedrich W. Riedel ediert und kommentiert.

Drei entscheidende Merkmale sind es, die die Kraussche Schrift in Dissonanz zum

guten Ton des musikalischen Fachgesprächs ihrer Zeit setzen: Kraus stellt erstens sein ganz persönliches Geschmacksurteil über historische, theoretische und kompositionstechnische Musik(er)-Autoritäten, zweitens spricht er in erster Linie über aktuell aufgeführte Musik, drittens bringt er seine Kritik weniger logisch argumentierend, als vielmehr sprachspielerisch hervor. Diese drei Punkte sollen hier ausgeführt werden.

I.

Am Anfang seiner Schrift ruft Kraus einen seit der Antike ausgetragenen Streit in Erinnerung: Der Naturphilosoph Pythagoras hatte im 6. Jh. v. Chr. versucht, die physikalischen Gesetzmäßigkeiten der Musik zu definieren. Töne, Intervalle und Harmonien beschrieb er als Zahlenverhältnisse – damit wurde er zum Begründer derjenigen Tradition, die Musik als Zahlenkunst, neben der Arithmetik, der Geometrie und der Astronomie, begriffen hat. Die abendländische Musiktheorie des Mittelalters beschäftigte sich weitaus seltener mit der konkret komponierten und hörbaren Musik, als mit der durch Pythagoras angeregten Zahlenkunst. Der Aristoteles-Schüler Aristoxenos von Tarent hatte rund 200 Jahre nach Pythagoras in Frage gestellt, ob das, was den Menschen beim Hören von Musik ergreife

und rühre, durch Zahlenverhältnisse ausgedrückt werden könne. Er begründete dagegen diejenige Tradition, die Musik in Abhängigkeit von der Wahrnehmung des Menschen zu beschreiben versucht.

Auch im 18. Jahrhundert wird heftig diskutiert, was die Schönheit der Musik ausmache. 1752 beispielsweise erscheint in Wien eine Schrift, deren Titel bereits auf die seit der Antike bestehenden Fronten anspielt: „Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach almathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehend mit sichtbaren Exempeln abgefasst [...]“. Der Autor, Joseph Riepel, möchte an konkreten Beispielen, von denen er hunderte gibt, klarmachen, was gut, was schlecht klingt. Nicht durch abstrakte Gesetzmäßigkeiten, sondern erst in der Summe der Einzelfälle lassen sich seiner Meinung nach theoretische Prämissen verifizieren. Johann Gottfried Herder, der sich in seinem zu Lebzeiten unveröffentlichten „Vierten kritischen Wäldchen“ (1769) über die unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen der menschlichen Sinne Gedanken macht, moniert, daß sowohl die mathematisch-physikalischen Wissenschaften, als auch die praktischen Kompositionslehren nicht in der Lage seien, die Schönheit der Musik zu erklären:

Ich sage, sie [Physik und Mathematik] erklären nichts vom Tone. Denn wofür nimmt diesen die Physik? Für einen Schall aus den Schwingungen eines Körpers, den sie äußerlich, als einen körperlichen Effekt in Beziehung auf lauter Körper, [...] auf lauter physische Objekte physisch erklärt. Weiß ich dadurch etwas vom Tone des ästhetischen Gefühls selbst? Nichts.

(Herder 1769, 536)

Während Herder allerdings versucht, die mathematisch-physikalisch nicht faßbare Faszination durch physiologische und psychologische Wahrnehmungsmodelle zu erklären (vgl. dazu Zeuch 1996), beharrt Kraus darauf, daß sich über die Schönheit der Musik nicht theoretisieren lasse. Folglich würden auch die zahlreichen zeitgenössischen Kompositionslehren nicht dazu befähigen, schöne Musik zu produzieren. Komposition sei mehr als Kochkunst, die Rezepte der Kompositionslehren

zum Herstellen eines „reinen Satzes“ verfehlen das Wesentliche:

Hiemit wärs bewiesen, daß Musik, gleich der Poesie eine Sache fürs Herz ist – Packt nun die Theoretiker alle, vor und von Kircher angefangen, Fux, Rameau und die übrigen inclusive bis auf unsern lieben Kirnberger und Marburg, die fürs Kopf schrieben, zusammen, und transportirt sie, wenn ihr wollt, nach Amerika oder nach Griechenland, oder laßt sie, wo sie sind: denn wir haben nun Fetts genug im Kopf. Mit denen also, die glauben, die Musik wäre für weiter nichts da oder nur hauptsächlich da, daß man sich darinn im Rechnen nach allen 5 species erlustiren und belehren, und andern, [...] die Zeit damit vertreiben könnte, sind wir fertig.

(Etwas von und über Musik, 13)

Gerade mit Johann Philipp Kirnberger und Friedrich Wilhelm Marburg demontiert Kraus zwei Musiktheorie-Autoritäten. Das entscheidende Etwas eines Kunstwerks, das sich, wie Kraus meint, handwerklichen Regeln entzieht, wurde in den 1770er-Jahren mit dem Begriff „Genie“ in Verbindung gebracht. Die Literaturgeschichte hat diejenigen Autoren, die das „Genie“-Konzept in die Debatte warfen, u. a. Herder, Lenz, Moritz, Goethe und Schiller, mit dem Etikett „Sturm und Drang“ bezeichnet. Obwohl Kraus nicht von „Genie“ spricht, sondern, wesentlich schlechter, das „Herz“ gegen die Kunstregeln setzt, kann seine Schrift als Versuch gelesen werden, die Ästhetik der „Stürmer und Dränger“, die zunächst eine literarische war, auf die Musik zu übertragen. Warum Musik uns bewegt, entzieht sich für Kraus der Systematisierbarkeit. „Rezepten für Leidenschaften“ (Etwas von und über Musik, 22) lehnt er ab, Autoritäten, die aus unumstößlichen Gesetzmäßigkeiten deduzieren wollen, daß dieser Klang schön sei, jener dagegen nicht, kehrt er den Rücken.

Die Folgen dieser neuen Einstellung sind kaum zu überschätzen. Für den Komponisten bedeutet sie, daß er sein eigenes Komponieren nicht notwendigerweise an kanonischen Vorbildern orientieren muß, auf Seiten der Musikhörer eröffnet sich erst jetzt die Möglichkeit, daß auch ein Nicht-Kenner selbstbe-

wußt seine persönliche Empfindung in die ästhetische Debatte einbringen kann.

II.

Weil Kraus sich nicht um Autoritäten schert, muß er sein Rationieren über Musik nicht bei Adam und Eva beginnen lassen, muß er keinen Spekulationen über die Musik der alten Griechen oder Hebräer nachgehen, sondern kann sich ohne Umschweife derjenigen Musik, die er gerade hört, zuwenden. Seine Schrift sucht das Aktuelle, das, was 1777 auf dem musikalischen Programm steht. Die Kraussche Musikästhetik leitet sich nicht aus abstrakten Prämissen ab, sie gewinnt ihr Profil in der konkreten Auseinandersetzung mit dem einzelnen Werk und dem einzelnen Komponisten.

Kraus spricht über diejenigen Musikgattungen, in denen Wort und Ton verknüpft sind, also über die Oper, über die Kirchenmusik, sowie über die Odenvertonungen seiner Zeit. Diese Akzentsetzung entspricht seiner persönlichen Neigung: 1776 hatte er sich mit dem Trauerspiel „Tolon“ selbst als Poet versucht, im gleichen Jahr geriet er, als Jurastudent in Göttingen, in den Bannkreis der Göttinger Haindichter. Diese hatten in einer Septembermondnacht 1772 spontan einen Freundschaftsbund geschlossen und sich v. a. in den Jahren 1772/73 allwöchentlich zu Lesungen aus ihren im Entstehen begriffenen Werken versammelt. Obwohl die Wege der jungen Dichter ab 1774 bereits auseinandergingen, bestimmten ihre Ideen dennoch das literarische Klima Göttingens. Friedrich Gottlieb Klopstock hatten die Haindichter zu ihrem großen Vorbild, Christoph Martin Wieland dagegen zum Buhmann stilisiert. Ganz auf dieser Linie liegt die vernichtende Kritik von Kraus an der Oper „Alceste“, zu der Wieland das Libretto, der Weimarische Kapellmeister Anton Schweitzer die Musik geschrieben hatte. Auf die Premiere in Weimar (1773) folgten Aufführungen in Gotha und Mannheim. Bereits Goethe fiel mit seiner Satire „Götter, Helden und Wieland“ (1774) über das Libretto her, Mozart äußerte sich in Briefen aus den Jahren 1777/78 abfällig über die Musik.

Im günstigsten Fall, so setzt Kraus mit seiner Kritik an, sei die Wirkung, die Poesie und

Musik in der Oper gemeinsam hervorbringen, so ergreifend, daß der Zuhörer darüber vergesse, einem künstlich erzeugten Schauspiel beizuwohnen (vgl. Etwas von und über Musik, 24). Dagegen werde man bei Wieland / Schweitzer allenthalben auf die Künstlichkeit der Produktion gestoßen, glückliche musikalische Einfälle würden durch eine schleppende Handlung ausgebremst und umgekehrt. Dem Libretto gelänge es nicht, Leidenschaften glaubwürdig zu vermitteln. Kraus geht es Szene für Szene durch, z. B.:

*Parthenia kann vor Wehmut nicht reden –
Ach! Unerbittlich sind
die furchtbaren Töchter
Des Erebus! Schon strecket Atropos
Die schwarze Hand –
Bald wird der Faden seines Lebens
Durchschnitten seyn –*

*Sey's, daß so eine Phrasis einem gelehrten
Griechen nicht übel gelassen haben möchte,
so ist hier gar der Ort nicht, wo Parthenia
ihre zusammengeraffte Gelehrsamkeit aus-
kramen konnte. Sie – die nicht einmal spre-
chen konnte – Seufzer ersticken ihre Stimme –
spricht, als wenn sie just aus'm Steegreif
Verse machen sollte. Spricht man, wenn man
alles verlieren soll, in dem Tone, wie Part-
henia?*

(Etwas von und über Musik, 44f)

Anstatt die Leidenschaften der Protagonisten voranzutreiben, zwänge Wieland sie in ein Korsett gedrehselter Verse. Schweitzer kommt kaum besser weg. An etlichen Stellen nehme seine Vertonung dem Text dadurch die ohnehin spärliche Dynamik, daß sie Textphrasen stupide wiederhole. Kraus karikiert dieses Verfahren, indem er die so entstehenden, in sich selbst kreisenden Texte wörtlich zitiert:

*„Freund – Freund – Freund zweifle nicht,
Freund zweifle nicht, was Herkules ver-
spricht, das wird er hal---en, Freund zweifle
nicht, Freund zweifle nicht, Freund zweifle
nicht, was Herkules verspricht, was Herkules
verspricht, das wird er halten, das wird er
halten, das wird er halten, was Herkules ver-
spricht, das wird er hal---ten.“
Das heist musikalische Beredsamkeit!*

(Etwas von und über Musik, 75)

Es ist dieses sezierende Durchspielen einzelner Szenen, das Beharren auf Details, was der Krausschen Kritik ihre Schärfe und Prägnanz verleiht.

Während Kraus der Kirchenmusik beider Konfessionen nur wenige Seiten widmet, handelt er im dritten Teil seiner Schrift ausführlich Probleme der Oden- und Liedvertonung ab. Hier stehen Musik und Poesie im innigsten und auch im empfindlichsten Verhältnis. Die Form des klavierbegleiteten Sololiedes war erst um 1750 entstanden. Sie setzte sich deutlich von der musikalisch kunstvollen spätbarocken Soloarie ab und verfolgte den Anspruch, den Text der Dichtung ganz in den Vordergrund, den musikalischen Satz dagegen zurückzustellen. Wie von selbst sollten sich aus der Dichtung innewohnenden Musikalität der Rhythmus und die Melodieführung des Gesanges ergeben. Aus diesem Ideal von Einfachheit leitete sich auch die Forderung der streng strophischen Vertonung ab: der Komponist müsse eine Melodie finden, die zu allen Strophen des Gedichtes gleichermaßen passe (zum Prinzip der Strophigkeit und seiner praktischen Realisierung vgl. Schwab 1982). Christoph Willibald Glucks Vertonungen Klopstockscher Oden haben, nach Meinung vieler Zeitgenossen, die Forderungen nach Textnähe, musikalischer Einfachheit und strophischer Vertonung meisterhaft verbunden.

Für Kraus ist die in den 70er-Jahren neu entstehende Lyrik nicht mehr mit dem musikalischen Strophen-Prinzip vereinbar. Die neuen Gedichte würden keine einheitliche Stimmung oder Atmosphäre schildern, sondern einen – oft dramatischen – Wechsel von Leidenschaften ausdrücken. Dem sei das variationslose Wiederkehren derselben Melodie unangemessen:

Unmöglich ist's, nicht nur schwer – unmöglich ist's, wenn es ein Werk eines Dichters war, drauf eine auf mehrere Strophen passende Melodie zu machen. Kurz – ist ein Gedicht so wenig mannichfaltig, daß es nur eine Melodie durch und durch verträgt, und diese Melodie wirklich durch und durch ausdrückt, so ist es kein Gedicht, sondern ein Gewäch.

(Etwas von und über Musik, 103)

Kraus stellt sich dagegen eine Art der Vertonung vor, die den Wechsel der Gefühle innerhalb eines Gedichtes durch abrupte musikalische Stimmungsumschwünge zum Ausdruck bringt. Damit plädiert er für die Form des durchkomponierten Liedes, die sich erst nach 1800, etwa mit Franz Schuberts Vertonungen, durchsetzte. Zu Kraus' Lebzeiten erprobten nur wenige Komponisten die durchkomponierte Form, u. a. der schwäbische Dichter, Komponist und Publizist Christian Daniel Schubart, Beethovens Bonner Lehrer Christian Gottlob Neefe und nicht zuletzt Kraus selbst (zu Kraus' Liedschaffen vgl. Riedel 1992, 68f. sowie ausführlich Bungalowd 1973).

III.

Ein weiteres Novum der Kraus-Schrift besteht schließlich in ihrem Stil. Der junge Student Kraus spricht weder als ausgewiesener Musikkennner noch als bekannter Komponist. Obwohl er sich, wie die Vielfalt seiner Zitate belegt, eine Menge musikalischer Fachliteratur angeeignet hat, sichert er seine provokativen Meinungen nicht in erster Linie durch gründliches Argumentieren ab. Stattdessen schlägt er einen bewußt unprofessionellen, saloppen, oft auch ironischen Ton an. Die Gegenposition wird weniger durch die Schärfe der Gedanken, als durch die Nonchalance der Formulierungen ins Wanken gebracht. Damit deutet sich an, daß das Schreiben über Musik zu einer Wortkunst wird (vgl. dazu Lütteken 1998, 487-492).

Zum Ausklang seiner Schrift ruft Kraus Carl Philipp Emanuel Bach auf den Plan und verwickelt ihn in einen fiktiven Dialog mit dem Verfasser. Der ehrwürdige Hamburger Kantor muß sich von seinem jungen Kritiker einiges bieten lassen. Dieser beharrt frech darauf, daß die Zeit Bachs vorbei sei, daß seine Musik die Zeitgenossen nicht mehr begeistere. So sehr sich der Angegriffene auch windet, sein Kritiker wischt alle Argumente vom Tisch. Der Dialog steigert sich zu einem Wortwechsel, der Bach zusehends in die Enge treibt. Vernichtend fällt das Urteil des jungen Kritikers aus:

Also ergeht hiemit von Rechtswegen, daß dieser grosse Mann, der seit mehr denn zwanzig Jahren her uns für Narren gehalten und unsre Thorheit sich zu Nutzen gemacht, dergestalten, daß er uns Hülsen für Frucht, Geleier für Musik, Bierfiedlerszeug statt ausgedrückter Empfindungen gegeben, ohne alle Gnade und Barmherzigkeit tapfer gebüßet, geblendet und ausgewiesen werden solle. Und das all andern zum fürchterlichen Exempel und Beispiel. B. R. W.

„Protestir“

Unserwegen auch. – Herbei Leute, nehmt ihn beim Schopf und büßt ihm den zwanzigjährigen Morast erst vom Kopf und dann – wie's geschrieben steht. Laßt ihn quaxen, so viel er will.

(Etwas von und über Musik, 117)

Der Befreiungsschlag gegen die erdrückende Autorität von Komponisten und Musiktheoretikern, deren Schriften in der Tradition der Aufklärung standen, vollzieht sich hier in einer Sprache, die den gelehrten Jargon der Aufklärer verworfen hat, die nicht mehr systematisiert und rationalisiert, sondern assoziiert und polemisiert. Das Schreiben über Musik als literarisches Kunstwerk, wie es sich um 1800 bei Ludwig Tieck, Wilhelm Heinrich Wackenroder und E.T.A. Hoffmann entfaltet, hat in Kraus einen Vorläufer.

Überblicken wir die abgehandelten Aspekte, können wir feststellen, daß sich in der 1778 unter unscheinbarem Titel erschienenen Schrift ein neues Nachdenken und Schreiben über Musik abzeichnet. Die Neuerungen, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts andeuten, haben das Musikfeuilleton des 19. und 20. Jahrhunderts entscheidend geprägt. Noch heute erwarten wir zwar von einem Musikkritiker, daß er über enorme Kenntnis und Erfahrung in seinem Fach verfügt, trotzdem sind wir der Subjektivität seines Geschmacksurteils letzten Endes ausgeliefert. Daß die gleiche Aufführung in der „FAZ“ gepriesen und in der „Süddeutschen“ verrissen wird, erscheint uns völlig normal, es macht das Rezensionswesen überhaupt erst spannend. Aktualität und Orientierung am einzelnen Werk bzw. an der einzelnen Aufführung sind unumstößliche Prämissen des Feuilletons

geworden, wenn auch leider – im Bereich der sogenannten E-Musik – häufiger die alten Meister als die Zeitgenossen besprochen werden. Und schließlich lesen wir so manche Kritik nicht so sehr um der Sache wegen, sondern weil sie ein von uns geschätzter (oder gehäßter) Rezensent geschrieben hat, und wir der Wortmusik seiner Formulierungen lauschen möchten.

LITERATUR:

- Bungardt 1973.** Volker Bungardt: Joseph Martin Kraus (1756–1792). Ein Meister des Klassischen Klavierliedes (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, 73). Regensburg 1973.
- Etwas von und über Musik.** [Joseph Martin Kraus:] Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777. Frankfurt 1778. Faksimile-Nachdruck mit Kommentar und Register hrsg. von F. W. Riedel. München / Salzburg 1977.
- Herder 1769.** Johann Gottfried Herder: Viertes kritisches Wäldchen. Zit. nach: J. G. Herder: Schriften zur Literatur. Hrsg. v. R. Otto. Bd. 2/1, Berlin / Weimar 1990, 453-637.
- Lütteken 1998.** Laurenz Lütteken: Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785. Tübingen 1998.
- Riepel 1752.** Joseph Riepel: Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach altemathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten. Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst. Erstes Capitel De Rhythmopocia. Oder von der Tactordnung [...]. Regensburg und Wien 1752. Reprint, hrsg. v. Thomas Emmering: Wien / Köln / Weimar 1996.
- Riedel 1992.** Friedrich W. Riedel: ... das Himmliche lebt in seinen Tönen: Joseph Martin Kraus – Ein Meister der Klassik. Mannheim 1992.
- Schwab 1982.** Heinrich W. Schwab: Die Liednorm ‚Strophigkeit‘ zur Zeit von Joseph Martin Kraus. In: J. M. Kraus in seiner Zeit. Referate des zweiten internationalen Kraus-Symposiums in Buchen 1980, hrsg. von F. W. Riedel. München / Salzburg 1982, 83-100.
- Zeuch 1996.** Ulrike Zeuch: „Ton und Farbe. Auge und Ohr: Wer kann sich commensurieren?“ Zur Stellung des Ohrs innerhalb der Sinneshierarchie bei J. G. Herder und zu ihrer Bedeutung für die Wertschätzung der Musik In: Zs. f. Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 41/2 (1996), 233-257.

Das Rätsel um Kaspar Hauser ist noch nicht gelöst

Motto:

*„Und die einen stehn im Dunkel und die anderen stehn im Licht –
doch die im Dunkeln sieht man nicht!“*

Bert Brecht

Als die Ergebnisse der beiden, unabhängig voneinander in München und Birmingham, durchgeführten Gentests bekannt wurden, gab es Stimmen, die erklärten, daß es um Kaspar Hauser bald still sein werde, da jetzt erwiesen sei, daß er kein badischer Prinz war. Zwar sei dadurch das Rätsel seiner Herkunft noch nicht gelöst, aber Sensationelles nicht mehr zu erwarten.

Dennoch gibt es Zweifel. Die beiden adeligen Damen, die sich für diesen Test zur Verfügung stellten, sind ebenso wie die beiden Testinstitute, über jeden Zweifel erhaben. Aber wie ist das mit dem angeblichen Beweisstück, Kaspars Unterhose, die er zum Zeitpunkt des Attentates getragen haben soll? Kaspar wurde in die Brust gestochen. Da wäre das Hemd doch viel beweiskräftiger. Es gibt heute niemand, der nach fast 170 Jahren beschwören könnte, daß Kaspar diese Unterhose tatsächlich am Tag des Mordanschlages getragen hat. Woher stammt der Blutfleck, ist er erst später in die Unterhose hinein manipuliert worden? Die beiden Gentests haben nur ergeben, daß das Blut in dem untersuchten Wäschestück nicht identisch ist mit dem Blut der beiden lebenden Testpersonen.

Tatsächlich existierte ein Hemd mit Blutflecken. Dafür gibt es auch Zeugen. Die fränkische Schriftstellerin Sophie Hoehstetter schreibt in ihrem Buch „Mein Freund Rosenkreuz“, daß sie bei einem Besuch in Begleitung ihres Freundes Rosenkreuz „in einem kleinen Museum im Ansbacher Schloß, in einem alten Eichenschränklein einen alten weißlich vergilbten Fetzen Leinwand entdeckte mit rotfarbenen Flecken und einem Schnitt, wie von einem Stich. Auf einem alten Papier, das daneben lag, stand: ‘Das Totenhemdlein des Kaspar Hauser’.“



Kaspar Hauser wenige Monate vor seinem Tod

Es wird heute kaum noch zu klären sein, wer und auf wessen Veranlassung dieses „Beweisstück“ entfernt und wahrscheinlich vernichtet wurde. Möglicherweise handelte es sich auch hier um ein unechtes Stück. Kaspar soll damals bereits Wäsche aus feinerem Stoff getragen haben.

Der Lehrer Meyer in Ansbach, bei dem Kaspar Hauser auf Betreiben des Lord Stanhope untergebracht war, begegnete Kaspar stets mit Mißtrauen. Als dieser nach dem Mordanschlag verwundet nach Hause kam, glaubte er Kaspar kein Wort. So ließ er sich auch Zeit, um einen Arzt zu holen. Als Kaspar bereits vom Tod gezeichnet war, erklärte