



## Wagner und Hanslick

### Kurze Geschichte einer Feindschaft

Christian Jung

Was sich zu unversöhnlicher Feindschaft auswuchs und zu einem ästhetischen Jahrhundertstreit werden sollte, begann, wenn nicht als ausgesprochene Freundschaft, so doch mit Sympathie. Die erste Begegnung von Wagner und Hanslick in Marienbad im Juli 1845, in der Hanslick lebhaftes Interesse an Wagners Opern bekundete, führte dazu, dass Wagner ihn zur Uraufführung seines *Tannhäuser* nach Dresden einlud. Noch in seinen Lebenserinnerungen aus dem Jahr 1894 schreibt Hanslick, dass Wagners »freundliches, mitteilbares Wesen mir einen günstigen Eindruck machte«<sup>1</sup>. So gerne er der Einladung Wagners gefolgt wäre, konnte er erst im Sommer des folgenden Jahres 1846 einer *Tannhäuser*-Aufführung in Dresden beiwohnen, dann aber immerhin in Begleitung von Robert und Clara Schumann.

### Hanslicks *Tannhäuser*-Rezension

Im November und Dezember 1846 veröffentlichte Hanslick dann in elf Folgen in der *Wiener Allgemeinen Musik-Zeitung* einen ausführlichen *Tannhäuser*-Bericht, der der längste seines ganzen Kritikerlebens bleiben sollte. Er konstatiert darin mit Nachdruck: »Richard Wagner ist nach meiner Überzeugung das größte dramatische Talent unter den lebenden Tonsetzern«<sup>2</sup>. Nach einer kurzen Begründung, warum er zu den beiden früheren Opern *Rienzi* und *Der fliegende Holländer* noch geschwiegen hatte, preist er die kompositorischen Vorzüge des *Tannhäuser*. Er kommt zum Urteil, »dass der ›Tannhäuser‹ das Vorzüglichste sei, was seit wenigstens 12 Jahren in der großen Oper geleistet wurde«<sup>3</sup>. Der insgesamt

hymnische Ton hindert Hanslick aber nicht daran, einige kritische Punkte zu bemerken und dem Komponisten gar Verbesserungsvorschläge zu unterbreiten. So tadelt er die Ouvertüre als Potpourri und bemängelt den unmäßigen Gebrauch des Pauken- und Streichertremolos und verminderter Septakkorde. Auch mit der Wagner'schen Melodik ist der Kritiker nicht zufrieden, insbesondere mit der Monotonie der pseudomittelalterlichen Lieder im Sängertwettstreit. Ferner warnt er Wagner davor, dass die seit dem *Rienzi* verwendete Melodiefloskel, die mit einem Doppelschlag in die Obersext aufsteigt, zu einer Manie zu werden droht. Und so sehr die Kunst der Instrumentierung auch zu loben sei, so müsse Wagner doch darauf achten, die Gesangsstimme nicht zuzudecken.

Freilich wusste der 21-Jährige noch nicht, dass Wagner keinerlei Kritik vertrug. Der Brief, mit dem der Komponist am Neujahrstag 1847 auf die Zusendung der Besprechung antwortet, hätte ihm eine Warnung sein sollen: »Wollen Sie die Wirkung erfahren, die ich bei Durchlesung Ihres Aufsatzes empfinde, so muss ich der Wahrheit zuliebe gestehen, daß diese eine sehr beängstigende war. Mag ich Lob oder Tadel über mich lesen, mir ist es immer, als ob einer in meine Eingeweide griffe, um sie zu untersuchen«<sup>4</sup>. Neben diesem persönlichen Geständnis weiß Wagner auch einen fundamentalen sachlichen Gegensatz zu Hanslick festzustellen: »Was mich um eine Welt von Ihnen trennt, ist Ihre Hochstellung Meyerbeers.«<sup>5</sup> Mit diesem Brief war der Bruch zwar noch nicht vollzogen, aber doch in seiner persönlichen und sachlichen Dimension grundgelegt.

### Der theoretische Konflikt

Nach den kleineren Schriften *Die Kunst und die Revolution* (1849) und *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), worin er erstmals für ein Gesamtkunstwerk plädierte, veröffentlichte Wagner 1851 sein ästhetisches Grundlagenwerk *Oper und Drama* in drei Teilen. Schon in der Einleitung stellt er seine Hauptthese vor: »[D]er Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, dass ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (des Dramas) aber zum Mittel gemacht war«<sup>6</sup>. Damit hatte er die theoretische Grundlage für seinen kompositorischen Weg zum Musikdrama geschaffen. Von diesen Schriften an trat Wagner nicht mehr nur



Von hymnischem Lob zu vernichtender Kritik: Das Verhältnis zwischen Wagner und Hanslick blieb zeitlebens spannungsgeladen.  
Schattenbild von Otto Böhlér



Was Wagner auf politischer Ebene nicht gelang, versuchte er auf künstlerischem Gebiet, zunächst in seinen theoretischen Schriften wie »Das Kunstwerk der Zukunft« oder »Oper und Drama«, umzusetzen.

als Komponist, sondern als Revolutionär auf. Nach und nach versuchte er auf künstlerischem Gebiet umzusetzen, was ihm in der politischen Wirklichkeit nicht gelang. Dass er sich hier ebenfalls revolutionär gebärdete, hatte ihn ins Schweizer Exil nach Zürich gezwungen, wo diese Schriften entstanden.

Nur zwei Jahre nach Erscheinen von *Oper und Drama* veröffentlichte Hanslick 1854 seinerseits sein theoretisches Hauptwerk *Vom Musikalisch-Schönen*, in dem er mit der traditionellen Ausdrucksästhetik abrechnete: Keineswegs sei es so, dass die Musik Gefühle darstelle, sondern sie habe nichts als musikalische Ideen zum Inhalt, deren Schönheit eine spezifisch musikalische sei, die auf keine außermusikalischen Gehalte zurückgreife. Deshalb sei Musik auch keine Sprache. Und wenn sie sich in der Oper mit der Sprache verbinden müsse, dann sei im Zweifelsfall die Musik wichtiger, weil die Oper in erster Linie ein Musikstück sei. In diesem Sinne wendet er sich entschieden gegen Wagners genannten Hauptsatz: »Für unseren Zusammenhang ist nur scharf hervorzuheben, dass der Hauptgrundsatz Wagners [...] auf falschem Boden steht. Denn eine Oper, in der die Musik immer und wirklich nur als Mittel zum dramatischen Ausdruck gebracht wird, ist ein musikalisches Unding«<sup>7</sup>. Hanslicks ganzes Bestreben in seiner Schrift war zu zeigen, dass die Musik ein ganz eigenes Reich der Schönheit besitzt, in dem sie alleine nach ihren ureigenen Gesetzen herrscht. »Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen«<sup>8</sup>. Diese seien nichts anderes als »sich von innen heraus gestaltender Geist«<sup>9</sup>, weshalb Komponieren »ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material«<sup>10</sup> sei. Das Musikalisch-Schöne komme in Vokalkompositionen nicht rein zum Tragen, sondern vermische sich mit den Assoziationen der Sprache. In diesem Sinne stellt Hanslick seine methodische Maxime auf: »Denn nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher [...]. Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst«<sup>11</sup>. Hanslick wollte damit einer sachlichen, rein auf die musikalischen Mittel bezogenen Kritik den Weg ebnen. Das Paradigma der musikalischen Kritik vor ihm war geprägt von Schumanns Idee, eine Kritik müsse in ihrer poetischen Beschreibung das Hören des

Musikstücks geradezu gleichwertig ersetzen können: »R. Schumann hat viel Unheil angestiftet mit seinem Satz [...] »Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern, nur das Material ist verschieden«<sup>12</sup>. Hanslicks Revision bezog sich also in erster Linie auf die Methodik einer immanent-analytischen Beschreibung von Musik ganz in dem Sinne, wie sie uns in der heutigen Musikwissenschaft zur fraglosen Selbstverständlichkeit geworden ist. Die Stellungnahme gegen Wagner war somit zunächst eher beiläufig als der beabsichtigte Zweck seiner Schrift.<sup>13</sup> Die schärfsten Formulierungen zu Wagner kamen erst in späteren Auflagen dazu: »Seither besitzen wir nun auch Richard Wagners »Tristan«, »Nibelungenring« und seine Lehre von der »unendlichen Melodie«, d. h. die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit, den gesungenen und gegeistigten Opiumrausch, für dessen Kultus ja in Bayreuth ein eigener Tempel eröffnet worden ist«<sup>14</sup>. Dass hierdurch Wagners Anhänger herausgefordert wurden, versteht sich von selbst.

## Das Persönliche

Im Gegensatz etwa zu Brahms konnte oder wollte Wagner sachliche Kritik nicht von der persönlichen Beziehung unterscheiden. Hanslick schonte nämlich Brahms in seinen öffentlichen Kritiken trotz langjähriger intensiver Freundschaft zwar ebenso wenig wie alle anderen, aber dieser verübelte es seinem Freund nicht. Hanslick wollte das objektive Urteil stets von persönlichen Gefühlen unterschieden wissen. Deshalb versuchte er auch wiederholt, einen persönlichen Kontakt zu Wagner aufzubauen, so etwa bei einer *Lohengrin*-Probe in der Wiener Hofoper. Hanslick ließ sich zu Wagner führen, der ihn wie einen Fremden begrüßte und sich sogleich wieder von ihm ab- und der Probe zuwandte. Ein andermal waren beide bei der Sängerin Luise Dustmann zu einer Abendgesellschaft eingeladen. Wagner berichtet, dass Hanslick »mich zu einem intimen Gespräch beiseite zog, in welchem er unter Tränen und Schluchzen mir versicherte, er könne es nicht ertragen, sich von mir länger verkannt zu sehen; es sei, was mir an seinem Urteil über mich auffällig gewesen sein dürfte, gewiss nicht einer böswilligen Intention, sondern lediglich einer Beschränktheit des Individuums Schuld zu geben, um dessen Erkenntnisgrenzen zu erweitern er ja nichts sehnlicher wünsche, als von mir belehrt zu werden. Diese Erklärungen gingen unter einer so starken Explosion von Ergriffenheit vor sich, dass ich zu gar nichts anderem mich aufgelegt fühlte, als seinen Schmerz zu beruhigen und ihm meine rückhaltlose Teilnahme an seinem ferneren Wirken zu versprechen«<sup>15</sup>. Obwohl diese Schilderung stark von Wagner gefärbt klingt, bezeugt sie doch Hanslicks Sorge darum, in seiner Kritik nicht missverstanden zu werden.

Trotz seiner durchaus vorhandenen persönlichen Abneigung gegen Wagner setzte sich Hanslick stets für die Aufführung von Wagners Werken in Wien ein, die mit zum Teil jahrzehntelanger Verzögerung hier zum ersten Mal aufgeführt wurden. Und selbst in der Streitfrage, ob in der neuen Wiener Hofoper eine Büste Wagners aufgestellt werden solle, trat Hanslick entschieden als Befürworter auf. Dies sind weitere Beweise seines sachlichen Umgangs mit der Wagner-Frage. Mögen Hanslicks ästhetische Urteile auch durch seine klassisch-romantische Prägung beschränkt gewesen sein, so waren sie doch nicht durch persönliche Animositäten verzerrt.<sup>16</sup>

Abneigung setzt er sich für die Aufführung von Wagners Werken ein und bemüht sich um einen sachlichen Umgang. Dabei sucht er auch Kontakt zum Komponisten, etwa vor der Aufführung des *Lohengrin* in der Wiener Hofoper.

## K. K. Hof-Operntheater.

Donnerstag den 2. März 1876.

Anfang halb 7 Uhr.

Zum Behen des Corporals. Mit aufgehobenem Monument.  
Unter Richard Wagner's persönlicher Leitung.

### Lohengrin.

Neuarrichtet Oper in drei Akten von Richard Wagner.

Heinrich der Vogler, deutscher König	Dr. Scaria.
Lohengrin	Dr. Müller.
Elfa von Brabant	Dr. Kapfer.
Herrig Gottfried, ihr Bruder	L. Rang.
Heinrich von Zelewand, brabantischer Graf	Dr. Kollat.
Erzob. sein Gemahl	Dr. Friedrich-Matrena.
Der Pfaffenher des Königs	Dr. Bau.
Erzherz	Dr. Schittenhelm.
Walter	Dr. Schmitt.
Reinier	Dr. Hermann.
Herzog	Dr. Polkauer.

Sächsische und thüringische Grafen und Edle.  
Brabantische Grafen und Edle. Grafen. Grafen.  
Wagner, Roman, Anrede.

Ort der Handlung: Antwerpen. — Zeit: Die erste Hälfte des zehnten Jahrhunderts.

Sämtliche Dekorationen vom Maler Herrn A. Kautzsch.

I. Akt: In der Schiffe. II. Akt: Wundhof. III. Akt: Wundhof. Handlung: In der Schiffe.  
Koflume nach Schönmayer des Hofmalers Herrn Franz Gausl.

Das Verbot ist Abends an der Kassa für 50 Kreuzer zu lesen.  
Der letzte Eintritt ist heute ohne Aufnahme aufgehoben.

Am 2. März 1876. Gefühlslos.

Samstag den 3. März 1876. Gefühlslos.

Am 2. März 1876. Gefühlslos.

Im K. K. Hof-Operntheater findet eine italienische Opern-Season statt, welche vom 4. März bis 4. April d. J. dauert und 20 Monument-Verstellungen umfassen wird. Die P. Z. Abonnenten genießen das unbedingte Recht der Plätze ihrer abonnierten Plätze. Anmeldungen und Vermerkmale für Monumente werden an der Kassa des K. K. Hof-Operntheaters täglich während der geschäftlichen Amtsstunden entgegengenommen.

Die Tageskasse ist täglich von 9 Uhr früh bis 5 Uhr Abends geöffnet.

Kassa-Eröffnung halb 6 Uhr. Anfang halb 7 Uhr

### Wagners *Das Judentum in der Musik* und Beethoven

Eines der unrühmlichsten Kapitel in Wagners geistiger Biographie ist der sich offen bekundende Antisemitismus. In seiner erstmals 1850 erschienenen Schrift *Das Judentum in der Musik* versucht er theoretisch zu untermauern, dass die Juden notwendigerweise unfruchtbar im Kulturschaffen seien. Als Ursache nennt Wagner v. a. die mangelnde ethnische und geistige Verwurzelung in der europäischen Kultur, welche die Basis jeder echten Produktivität in der Kunst sei. Als Musterbeispiel für das »Musikjudentum« nennt er Mendelssohn, den er trotz großer Begabung als tragische Figur künstlerischen Scheiterns darstellt, und den auch sonst viel geschmähten Meyerbeer (allerdings ohne direkte Namensnennung). In die zweite, stark erweiterte Auflage von 1869 reiht er auch Hanslick unter die »Musikjuden« ein, weil dieser Mendelssohn in eine Entwicklungslinie mit Haydn, Mozart und Beethoven und auf eine Stufe mit Schumann stelle. Außerdem macht er ihn für die negativen Zeitungskritiken in allen Ländern verantwortlich. Hanslick hat Zeit seines Lebens seine jüdischen Wurzeln verleugnet und stets auf die väterliche Linie hingewiesen: »Dass mich Wagner später, 1869, in sein »Judentum« eingeschmuggelt hat, das konnte mich noch weniger kränken. Wagner mochte keinen Juden leiden; darum hielt er jeden, den er nicht leiden konnte, gern für einen Juden. Es würde mir

nur schmeichelhaft sein, auf ein und demselben Holzstoß mit Mendelssohn und Meyerbeer von Pater Arbuez Wagner verbrannt zu werden; leider muss ich diese Auszeichnung ablehnen, denn mein Vater und seine sämtlichen Vorfahren, soweit man sie verfolgen kann, waren erzkatholische Bauernsöhne.«<sup>17</sup> Mütterlicherseits aber stammte Hanslick tatsächlich von einer zum Katholizismus konvertierten Jüdin ab.

Der Vorwurf des »Musikjudentums« ist Wagners letzte öffentliche Stellungnahme zu Hanslick. Lediglich in seiner 1870 erschienenen Schrift *Beethoven* setzt er sich, ohne ihn zu nennen, mit seinem Gegner anhand der Bedeutung Beethovens für die Musik auseinander. Er versucht ihm indirekt nachzuweisen, dass er die Größe Beethovens und seine Bedeutung für den deutschen Geist nicht zu erfassen im Stande sei. Auch nimmt Wagner für die Musik die ästhetische Kategorie des Erhabenen in Anspruch: »Die Musik [...] kann an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurteilt werden, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Ekstase des Bewusstseins der Schrankenlosigkeit erregt.«<sup>18</sup> Die Schönheit hingegen sei nur die allererste Wirkung der Musik überhaupt, in der sich ihr wesentlicher Charakter noch nicht offenbare. Wagner spricht damit Hanslick das Grundverständnis für Musik ab.

### Der Meistersinger-Komplex

Spätestens seit der Verunglimpfung Hanslicks durch die Wagnerianer als Beckmesser ist seine Identifikation mit dieser Kritikergestalt aus *Die Meistersinger von Nürnberg* – bis heute – ein Topos der Rezeption geworden. In der Tat ist es aber keine Erfindung der Wagner-Jünger, sondern schon ihres Meisters, der in den dramatischen Entwürfen zu dieser Oper die Figur unter deutlichstem Namensanklang »Veit Hanslick« bzw. »Hans Lick« genannt hatte, obwohl die in Grundzügen schon gleich konzipierte Figur des »Merker« in den ersten Prosaentwürfen noch nicht mit Hanslick verbunden sein konnte. Es scheint ein vorübergehender Einfall Wagners gewesen zu sein, sich an Hanslick durch die Identifikation mit dem Merker für die aggressiven Kritiken zu revanchieren. Aber am Ende blieb er der historischen



Wagner, der Juden der Unfruchtbarkeit für das Kulturleben bezichtigte, wurde in dieser Karikatur selbst als Jude dargestellt.

Mythenbildung zu entspringen, wenn er über die Lesung des *Meistersinger*-Librettos in Hanslicks Gegenwart berichtet, »dass der gefährliche Rezensent immer verstimmter und blässer wurde, und auffallend war es, dass er nach dem Beschlusse derselben zu keinem längeren Verweilen zu bewegen war, sondern alsbald in einem unverkennbar gereizten Tone Abschied nahm. Meine Freunde wurden darüber einig, dass Hanslick diese ganze Dichtung als ein gegen ihn gerichtetes Pasquill ansähe und unsere Einladung zur Vorlesung derselben von ihm als Beleidigung empfunden worden war.«<sup>19</sup> Dieser Darstellung widersprach Hanslick später öffentlich und behauptete ganz im Gegenteil, er sei von der glücklichen Wahl des Stoffes positiv angetan gewesen.

In seinen Lebenserinnerungen weist er jede Ähnlichkeit mit Beckmesser weit von sich: »Der Stadtschreiber Beckmesser in den »Meistersingern« ist der Typus eines an lauter Kleinlichkeiten und Nebensachen hängenden Pedanten, ein Philister ohne Schönheitssinn und geistigen Horizont, ein bornierter Silbenstecher, der jede falsche Betonung, jede von der »Regel« abweichende Note als ein Verbrechen an der Kunst ankreidet und mit der Addition dieser einzelnen Fehler den Sänger vernichtet zu haben glaubt. Ich habe Wagner nie um Kleinigkeiten willen angegriffen, niemals einzelne Regelwidrigkeiten in seinen Werken aufgespürt – meine seit vierzig Jahren vorliegenden Musikkritiken beweisen hinlänglich, dass mir an dergleichen Schulfuchserieen gar nichts liegt. An eine bedeutende Erscheinung mit dem Maßstabe formeller Korrektheit, mit orthographischen und grammatikalischen Bemängelungen heranzutreten, liegt mir gänzlich fern. Ich habe gegen Wagners Musikdramen immer nur große Gesichtspunkte, nur fundamentale Forderungen der Tonkunst geltend gemacht.«<sup>20</sup> Welche waren aber diese fundamentalen Forderungen?

### Hanslicks Kritik an Wagner

Ein Kritikpunkt, der meist unbeachtet bleibt und doch erstaunlich oft auftritt, betrifft die mythischen Opernstoffe, die Hanslick für undramatisch und unzeitgemäß hält. Oft auch sind ihm die Figuren zu wenig menschlich wahrhaftig, wie etwa die Gestalt des Lohengrin. Andere Punkte, die immer wiederkehren, sind Mangel an Melodie und Form. Der Melodiemangel steht im Zusammenhang mit Wagners Konzeption vom Musikdrama, die Hanslick für einen Wahn hält. In seinem Vorwurf der »Formlosigkeit« irrte Hanslick wohl, wie die späteren Analysen etwa von Alfred Lorenz und Carl Dahlhaus zeigten. Hier war Hanslick durch die Tradition befangen, obwohl er im Grunde ein Verfechter des musikalischen Fortschritts war. Was Hanslick Wagner ebenfalls stets vorwarf, ist das Übertönen der Sänger durch zu massive



Wagner revanchierte sich in den Entwürfen zu den »Meistersingern von Nürnberg« bei seinem schärfsten Kritiker. Schattenbild von Otto Böhler

Orchestrierung, die Monotonie und die lähmende Länge der Szenen und allgemein die gekünstelte, ja hässliche Sprache. Mehr noch als an diesen künstlerischen Merkmalen scheint Hanslick aber an der Person Wagners, seinem Größenwahn und seiner Selbstherrlichkeit sowie an der kulthaften Verehrung durch seine Anhänger Anstoß genommen zu haben. Und doch betont er bis zuletzt das große Talent Wagners und seine meisterhafte Behandlung des Orchesters bei der Schilderung von Situationen. Am Ende seines Lebens musste Hanslick zugeben, dass Wagner und den Neudeutschen womöglich die Zukunft gehören würde; den musikalischen Fortschritt konnte er nicht aufhalten. Wagners Werk und seine Rezeption wurden trotz seiner Kritiker zu einem der größten Kulturphänomene aller Zeiten und strahlte in Breite und Tiefe weit ins 20. Jahrhundert aus. Und auch der theoretische Streit um ihn ist immer noch nicht erloschen.

### Anmerkungen

- 1 Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, hg. v. Peter Wapnewski, Kassel–Basel 1987, S. 46.
- 2 Eduard Hanslick, *Richard Wagner, und seine neueste Oper »Tannhäuser«*, in: Ders., *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. I, 1, hg. v. Dietmar Strauß, Wien–Köln–Weimar 1993, S. 59.
- 3 Hanslick, *Richard Wagner, und seine neueste Oper »Tannhäuser«*, S. 62.
- 4 Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. II, hg. v. Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1980, S. 535.
- 5 Wagner, *Sämtliche Briefe*, S. 538.
- 6 Richard Wagner, *Oper und Drama*, hg. v. Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984, S. 19.
- 7 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Wiesbaden 1989 (1854), S. 54.
- 8 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 59.
- 9 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 63.
- 10 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 65.
- 11 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 33 f.
- 12 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 3, Anm.
- 13 Vgl. Hanslicks Stellungnahme in seinem Artikel »Richard Wagners »Judentum in der Musik««: »Hätte ich ein Libell gegen Wagner schreiben wollen, so würde ich wohl auch einen pikanteren Titel im Geschmack von dessen neuester Flugschrift gefunden haben, z. B.: Der Größenwahnsinn in der Musik« (zitiert nach Jens Malte Fischer, *Richard Wagners »Das Judentum in der Musik«. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt–Leipzig 2000, S. 234).
- 14 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. VII.
- 15 Richard Wagner, *Mein Leben 1813–1868*, hg. v. Martin Gregor-Dellin, München–Leipzig 1963, S. 711.
- 16 Es sei daran erinnert, dass die Anti-Wagner-Artikel eines gewissen »Eusebius« fälschlicherweise Hanslick zugeschrieben wurden, was die Feindschaft der Wagnerianer noch anheizte. Vgl. Dietmar Strauß, *Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest*, in: Hanslick, *Sämtliche Schriften*, Bd. I, 1, S. 295.
- 17 Hanslick, *Aus meinem Leben*, S. 220.
- 18 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. IX, Leipzig 1898, S. 78.
- 19 Wagner, *Mein Leben*, S. 720.
- 20 Hanslick, *Aus meinem Leben*, S. 357 f.