

# Janáček's intime Briefe 1879/80 aus Leipzig und Wien

Lettres intimes de Janáček,  
Leipzig et Vienne 1879/80

Stelle (12. Takt) die Trompeten die Dominante anstatt der Tonika spielen lassen. Da das g tiefer gelegt ist als das c, wird Platz geschaffen für die Ereignisse, die darüber im Holz stattfinden. Man darf sich hier fragen, ob das Resultat einen gravierenden Eingriff in die Harmonik rechtfertigt. (Einige seiner Retuschen gehen auf Weingartner zurück.) Das mag Anlass zu einer Reflexion sein. Mahlers Retuschen haben oft einen anderen Charakter als die von Szell. Der grosse Komponist greift anders ein als ein «Nur»-Dirigent. Über die poetischen, also inhaltlichen, und klangfarblichen Veränderungen, die ich erwähnt habe, hinaus, hat Mahler im Scherzo und im Finale gravierende Eingriffe in die kompositorische Substanz gemacht. Da präsentiert sich dann die Problematik der Retuschen in einem anderen Licht. In der Rückführung (T. 290-299) des Scherzos, dieses Perpetuum mobile, zu seiner Reprise, die bei Schumann in ununterbrochener Bewegung abläuft, hat Mahler Kommas und Ritardandi eingefügt, die die Musik erst zum Stokken und dann zum Stillstehen bringen, bevor die Reprise einsetzt. Im Finale ist er noch weiter gegangen: Er hat einige Teile (Takte 399-422, 438-441, 492-507, 528-559) ganz gestrichen – sozusagen die Praxis des Opernkapellmeisters – und hat mit der Eliminierung eines einzelnen Taktes (515) auch in die Periodik eingegriffen. Von unserem heutigen Werktreueverständnis her gesehen, sind das barbarische Massnahmen. (Wir würden wohl die von ihm eingeführte Es-Klarinette und die Tuba im Finale der IX. Beethoven nicht anders empfinden.)

Szell hat all seine Retuschen nur in den Dienst der Deutlichkeit der Zeichnung der Motive und Themen Schumanns gestellt. Aber er ist darin so weit gegangen, dass manchmal die Klanglichkeit der Schumannschen Symphonik verlorengeht, und die Musik geradezu nach Beethoven klingt. Anders gesagt: War soviel Zeichnung intendiert bei einem malerischen Entwurf? Das zeigt sich im

folgenden, letzten Beispiel (9) aus dem 1. Satz der II.

Die Stelle besteht aus zwei Abschnitten. Im ersten sehen wir einen Dialog der Geigen mit einem aufsteigenden Motiv a. Im *crescendo*, in der Steigerung gehen die 2. Geigen verloren, weil sie in einer zu tiefen Lage spielen. Bei Szell verstärken die 2. Geigen die ersten in der unteren Oktave und die Antwort wird von den Bratschen gebracht, die bisher nur Harmonik gespielt haben. Im zweiten Abschnitt werden gegenübergestellt ein kurzes aufsteigendes Motiv b und ein längeres c. Das aufsteigende Motiv b ist sehr verstärkt worden, indem die 2. Violinen und die Bratschen es mitspielen. Bei der 3. Wiederholung des Motivs c, wo Schumann nur die 1. Geigen und die Bassinstrumente spielen lässt, wodurch eine Art Loch entsteht, spielen nun alle tieferen Streicher, von den 2. Violinen abwärts. Bei den Bläsern sind die Änderungen vielleicht noch deutlicher. Das Motiv b wird von den Oboen verstärkt; in den längeren Motiven (c) schweigen die Oboen, wodurch ein bis jetzt ganz verdecktes Motiv der Klarinetten und Fagotte zum Vorschein kommt, eine Art Ruf (d). Die Fagotte spielen statt langer, rein harmonischer Noten jetzt pulsierende, ausdrucksvolle Synkopen; die Hörner spielen nicht alles *forte*, sondern *piano-crescendo-forte*. Ohne Zweifel hört man mehr Details.

Über das Mass an anzuwendenden Retuschen wird jeder Dirigent anderer Meinung sein. Ganz ohne zumindest dynamische Retuschen ist für mich keine klassische oder romantische Orchestermusik denkbar – ich meine Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, natürlich nicht die instrumentationstechnisch viel raffinierteren Romantiker wie Berlioz oder Liszt zum Beispiel. Den Puristen sei gesagt, dass es ja z.B. am Klavier keinen Akkord gibt, und sei es der unschuldigste Dreiklang, der nicht durch Betonung entweder der Oberstimme, des Basses oder der Mittelstimme «retuschiert» wird...

Michael Gielen

The image shows a page of musical notation for 'Beispiel 9'. It consists of several staves of music, likely for different instruments. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'cresc.' (crescendo) and 'sf' (sforzando). The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The notation is dense and detailed, showing the intricate musical structure of the piece.

Beispiel 9

**J**anáček's intime Briefe 1879/80 aus Leipzig und Wien  
 Etwa 500 Briefe schrieb Leoš Janáček während seines Studienjahres 1879/80 an seine spätere Gattin Zdenka. «Zdenči» war die Tochter von Emilian Schulz, der den jungen Leoš, Halbweise vom Lande, in die tonangebenden Kreise von Brünn eingeführt hatte. Janáček, der gegenüber der Oberschicht stets zurückhaltend blieb, litt in Leipzig unter drückender Einsamkeit; in Wien kam der Ärger über Schlamperei und Aufgeblasenheit von Lehrern und Mitschülern dazu. Von diesen Enttäuschungen, denen nur die Befriedigung über die eigenen Fortschritte entgegensteht, geben die Briefe Zeugnis ebenso wie von seiner wachsenden Zuneigung zu Zdenka.

**L**ettres intimes de Janáček, Leipzig et Vienne 1879/80  
 Pendant son année d'études 1879/80, Leoš Janáček écrivit près de 500 lettres à sa future épouse Zdenka. «Zdenči» était la fille d'Emilian Schulz, qui avait introduit le jeune Leoš dans les cercles bourgeois de Brünn. (Leoš arrivait de la campagne où il venait de perdre son père.) Resté constamment à l'écart de la haute société, Janáček souffrit à Leipzig d'une accablante solitude; à Vienne s'y ajouta l'irritation suscitée par l'orgueil et par la négligence des professeurs et des élèves. En dehors des satisfactions que lui apportent ses progrès personnels, ces lettres témoignent de ces déceptions ainsi que de son affection croissante pour Zdenka.

### Von Jakob Knaus

«Ich bin nicht geschaffen, um so allein zu sein...» stellt der 25jährige Leoš Janáček nach viermonatiger Abwesenheit von Brünn fest; «ich kann zu keinem Anderen Vertrauen fassen, weil ich nie zu jemandem anderen Vertrauen in Wahrheit hatte. Ich kenne keinen Freund, kenne niemanden ausser Dich...». Zwar hatte er schon alles getan, was man als Musiker tun kann – in Brünn hatte er in Musikkreisen schon einen guten Namen. Er hatte als Pianist, Musikschriftsteller, Komponist, Chor- und Orchesterdirigent gewirkt, war Klavierlehrer, Musikkritiker und ganz allgemein der eigentliche Animator im Brünnener Musikleben. In keinem einzigen Bereich aber hatte er bisher einen umfassenden und systematischen Unterricht besucht. Seine Ausbildung basierte auf dem Musikunterricht, den er im Kloster während der Volksschulzeit und der Unterrealschule erhalten hatte; dazu kam das Lehrerseminar mit dem Abschluss als Lehrer für Geschichte und Geografie. Da er aber Musiklehrer werden wollte, hatte er 1874/75 die Prager Orgelschule besucht. Dort musste er allerdings den Stoff für drei Semester in zweien durchpauken, da er nicht soviel Urlaub dazu erhielt. Von 1877 an kam die Tochter des Seminardirektors Schulz zu ihm in den Klavierunterricht; Zdenka Schulz war zu dieser Zeit gerade 12 Jahre alt. Zwei Jahre später ermöglichte ihm ihr Vater einen Studienaufenthalt in Leipzig, der seiner weiteren Ausbildung als Pianist und Organist, aber auch als Komponist dienen sollte. Gleichzeitig vermochte diese Ortsveränderung aber auch die – von Emilian Schulz aus gesehen – notwendige Distanz zwischen seiner Tochter und ihrem Klavierlehrer herzustellen. Das Werben um die Tochter aus gutem Hause wurde dadurch aber nur noch intensiver und zielgerichteter; sein ganzes Denken und Fühlen kreiste um das Studium und um Zdenka – oder umgekehrt.

### Mir selbst der beste Lehrer sein

Täglich schreibt er ihr, bis zu achtmal am gleichen Tag – und wenn dies noch keine vier Briefseiten ergibt, schreibt er anderntags weiter, bis er auf der vierten Seite mit einem fast immer gleichlautenden Gruss «an die lieben Eltern» abschliessen kann. Das Briefpapier ist eben rar und das Mitteilungsbedürfnis schier unerlos. Er doziert über die Doppelfuge und beweist dabei ein ganz ausserordentliches didaktisches Geschick, er zeichnet der 14jährigen eine Geige und gibt ihr ein Rezept für den Geigenbau, er äussert sich des öfters über das Musikleben in Leipzig und beschreibt seine ausgedehnten Spaziergänge durch die Anlagen. Beteuerungen seiner Liebe, Selbstbezeichnungen frühere Situationen betreffend, wo er sie ungerecht behandelt hatte, ausgiebige Schilderungen seines Unterrichts, Bemerkungen zu seiner täglichen Arbeit am Klavier oder beim Komponieren, Äusserungen über den Schlendrian der Lehrer oder Mitschüler – das sind seine Themen: «Ich sehe ja, dass, mit Ausnahme bei Grill, niemand systematisch und regelrecht vorwärts geht – es ist so ein Herumlavierern wie überall und es wäre da wirklich schade um die Zeit. Ich will fest üben und mir selbst der beste Lehrer sein». Oder 14 Tage später: «Ich meine gewiss, dass am Conservatorium getheilte Arbeit herrscht, wie in einer Fabrik, wo der eine lauter Schrauben und der andere lauter Nägel macht».

Im Laufe der Zeit verschiebt sich auch der Schwerpunkt und die Zielsetzung seiner Studien: «Hier werde ich meine Aufgabe dann als gelöst betrachten, wenn ich mit der Synfonie fertig werde. Das Klavierspiel würde mich hier nicht halten – Orgelspiel noch weniger, obwohl ich die hiesigen Klavierspieler (Lehrer) sehr ehre – doch bis zum fertig werden meiner Synfonie werde ich für meinen Beruf genug Klavierspiel noch erlernen und die Orgel – muss ich

vorläufig aus meinen Plänen streichen; ich übe wohl. Aber weder der Lehrer noch die Übung genügt mir um in der Orgel das aus mir zu machen, was ich werden wollte. Die Hauptsache bleibt jetzt die Composition».

### Niemals reisender Virtuos

Damit aber war sein Weg nicht endgültig zurechtgelegt. Kurze Zeit später liess er Zdenka wissen, dass er gerne zu Saint-Saëns nach Paris gehen würde (von Anton Rubinstein aus St. Petersburg, wohin er anfänglich zum Studium hatte gehen wollen, war keine Antwort eingetroffen). Mit diesem Vorschlag aber beschwor er heftige Ablehnung herauf, die ihn hart ankam. In immer neuen Anläufen versicherte er ihr, dass er niemals die Laufbahn eines Virtuosen anstreben werde: «Liebste Zdenči, ein reisender Virtuos zu sein, glauben Sie mir, ich spreche die vollste Wahrheit, will ich und werde ich niemals sein. Diese Gedanken hatte ich gar nicht, als mir die Idee kam zu Saint-Saëns zu gehen. Mir lag daran, in derselben Zeit mehr zu lernen und weiter nichts».

Nur ausnahmsweise geht er auf ihre Antwortbriefe ein, er monologisiert meist und dankt kurz für ihre Zeilen, bittet aber sofort inständig darum, ihm rasch und viel zu schreiben. Auch Zdenka will anscheinend die Beziehung nicht abbrechen lassen: Obwohl die Antworten nicht mehr vorhanden sind, können aus Leoš's Briefen etwa 50 Zdenka-Briefe rekonstruiert werden.

Was ihr Vater oder vielmehr ihre Mutter erhofft hatte, dass es während der Abwesenheit zur Abkühlung der jungen Liebe komme, tritt nicht ein – im Gegenteil: Leoš verstärkt mit seinen ausgiebigen Beteuerungen die Bindung über die Distanz von damals 14 Eisenbahnstunden hinweg, wechselt vom anfänglichen «Sie» zum «Du», dies aber erst nach seinem ersten Aufenthalt an Weihnachten zu Hause (er konnte bei Zdenkas Eltern wohnen), und lässt sich dann ausrichten, dass der Vater gegen dieses «Du» nichts einzuwenden habe. Hingegen beugt er sich dem strikten Veto gegen den geplanten Studienaufenthalt in Paris rasch. Aus der ernsthaften Verstimmung geht nicht eindeutig hervor, ob sich nur Zdenka gegen eine noch grössere geografische Distanz gewehrt hat oder gegen die Vorstellung eines «reisenden Virtuosen», oder ob auch ihr Vater der finanziellen Konsequenzen wegen Einspruch erhoben hat. Es ist erstaunlich, mit welchem Wortreichtum er Zdenka zu beschwichtigen versucht; ihm bereitete es sozusagen keine Schwierigkeiten, im Bereich der Gefühle die Fremdsprache differenziert zu gebrauchen.

Die ungefähr 500 Briefe<sup>1</sup> an Zdenka auf insgesamt 700 handschriftlichen Seiten sind in der Zeit vom 1. Oktober 1879 bis zum 24. Februar 1880 in Leipzig und vom 31. März bis zum 2. Juni 1880 in Wien geschrieben worden. Sie vermitteln ein facettenreiches und ungeschminktes Bild des jungen Janáček. Für die heute noch wenig beachteten

frühen Jahre sind diese Briefe vollwertige Zeugnisse seiner Entwicklung, deren Aussagekraft durch die nicht ausgefeilte Sprachform in keiner Weise beeinträchtigt wird. Er schreibt deutsch – in Rücksicht auf seine deutschsprechende Freundin –, obwohl ihn dies in seinem pointierten Slawismus einige Überwindung gekostet haben mag. Probleme der Sprache werden denn auch nie angeschnitten. Sein deutscher Wortschatz ist erstaunlich umfangreich, angesichts der wenigen Jahre, in denen er deutsch sprechen musste: An der Brünner Real-

mich notwendig». Janáček hatte sich in Brünn schon so hervorgetan, dass seine Aktivitäten nicht mehr übersehen werden konnten. Aber beweisen musste er immer wieder von neuem, dass er als einer «vom Lande» – dazu eine Halbwaise, die auf Stipendiengelder angewiesen war – die in ihn gesteckten Hoffnungen zu erfüllen imstande war; ausserdem hatte er gewisse Zeichen des Einverständnisses zu setzen und den Willen zu bekunden, sich innerhalb dieser kulturell tonangebenden Kreise integrieren zu lassen.



Leoš Janáček zur Zeit seiner Studien (Photo etwa aus dem Jahre 1879)

schule war durchwegs in deutscher Sprache unterrichtet worden; seine Leistungen im Fach «Deutsche Sprache» wurden als «lobenswert» beurteilt, ebenso im Fach «Böhmische Sprache». Er hat also neben seiner Muttersprache Tschechisch das Deutsche gut beherrscht, und auch im Französischen wies er sich über gute Kenntnisse aus – mit Russisch hat er sich erst in den neunziger Jahren beschäftigt. Nach Leipzig nahm er eine französische Grammatik mit, um das Gelernte auffrischen zu können. Oft verwendet er Fremdwörter, gerade auch aus dem Französischen, die er dann ausnahmsweise in moderner lateinischer Schrift schreibt, während das Übrige in der alten Sütterlinschrift notiert ist.

#### **Wie ich jetzt bin in der Gesellschaft**

Der flötenspielende und zigarrenrauchende Emilian Schulz war deutschorientiert und gehörte zur Oberschicht in Brünn. Janáček anerkannte die Grosszügigkeit seines Förderers, gleichzeitig begann er aber auch, die Abhängigkeit zu spüren: «Ich danke dem lieben Papa sehr, denn ich bin ja überzeugt, dass ich nur ihm zu verdanken habe, dass ich so bin, wie ich jetzt bin in der Gesellschaft. Er kam in meinem Leben immer zu rechter Zeit mit Rat und Tat und war für

Diese Integration fiel ihm jedoch schwer. Als Dirigent hatte er mit dem Wechsel vom Arbeiter- und Handwerker-Gesangsverein «Svatopluk» zum bürgerlichen Verein der «Beseda» einen Schritt aufwärts machen können – die «Beseda» war das gesellschaftliche Sammelbecken der tschechischen kulturellen Kreise in Brünn. Ihm widerstrebe es aber, die gesellschaftlichen vor die künstlerischen Ziele zu stellen, deshalb machte er sich sofort daran, die «Bierproduktionen» zugunsten von Konzerten ohne Konsumation und Unterhaltung aufzugeben.

Eine gewisse Zurückhaltung der Oberschicht gegenüber ist auch in Leipzig nicht zu übersehen: Bei gesellschaftlichen Anlässen floh er jeweils früh, wenn er den Einladungen überhaupt gefolgt war; von studentischen Verbindungen hielt er wenig und wollte auch dann nichts davon wissen, als sich die Einsamkeit drückend bemerkbar machte. Es ist ein deutlicher Hang zur Abkapselung zu spüren; dabei halten sich oft Selbstquälerei und Selbsterkenntnis die Waage, während die Genußtuung über das rasche Vorankommen im Studienplan häufig den Ausschlag zu positiven, teils sogar heimlich triumphierenden Äusserungen ermöglicht: Das Ziel, Fugen zu behandeln, «soll nach dem Plane in 3 Jahren er-

reicht sein: ich war ein Bisschen früher fertig» — nämlich in drei Monaten! Beinahe erschreckend zuzusehen, mit welcher Intensität er sich dem Studium widmet. Er gönnt sich fast keine freie Zeit; jede Stunde wurde genutzt, oft bis zur physischen und psychischen Erschöpfung, die ihm jeweils erst dann zum Bewusstsein kam, wenn ihm ein Unterbruch durch die äusseren Umstände aufgezwungen wurde. Gewisse Ziele, die er sich selbst gesetzt hatte, bestärkten ihn in der Auffassung, dass er die Dinge selbst an die Hand nehmen müsse.

Emilian Schulz sorgte dafür, dass man in Brünn zur Kenntnis nahm, was sein zukünftiger Schwiegersohn für Fortschritte machte: «Der Papa, wenn er etwas findet, was für die Öffentlichkeit ist in meinen Briefen, so möge er herausgeben. Nur möge er vorsichtig hergehen, damit mir nicht etwas schadet...». Anscheinend hat Papa Schulz nur einen Artikel veröffentlicht, in welchem er eine Briefpassage aus einem Brief an Zdenka zitiert. Was sich innerhalb der «Brünner Beseda» tat, die zu dirigieren er in seiner Abwesenheit einem Stellvertreter überlassen hatte, ist andeutungsweise in Janáčeks Kommentaren dazu aus den Briefen herauszuhören. Dass das Verhältnis gespannt war, ist unschwer festzustellen: «Gott gebe es und ich wünsche mir es, in Brünn ein Christus zu sein, der die Prügel nimmt und die Pfücher aus dem Heiligtum herausjagt». Wie er sich nach seiner Rückkehr verhalten soll, das ist Gegenstand seiner Fragen an Zdenka, die sie ihrerseits an ihren Vater richtet und dessen Antwort sie in ihre Briefe an Leoš einfließen lässt.

### Verhältnisse, Umgebung: alles wirkt niederdrückend

Seiner «Zdenči» aber vertraut er immer wortreicher an, wie es in seinem Inneren aussieht, wie er sich in dieser Einsamkeit fühlt: «Immer kann mein Geist nicht gespannt sein, ich halte wie möglich aus nur unter Deinem Einfluss; aber nach Tagen bricht es in mir zusammen und ich bin ohne Gewalt eine Zeit zu widerstehen. Ach raffte mich wohl bald zusammen, aber was für Seelenleiden habe ich da nicht ausgestanden... Die hiesigen Verhältnisse, die Umgebung alles wirkt niederdrückend auf mich und ich bin so ohne Freude». Oder einige Tage später: «...ich konnte nichts arbeiten, ich brütete nur vor mich hin; kam der Brief von Dir liebe Zdenči, da war ich aufgeheitert, dann fing's von neuem an. Meinen geistigen Zustand wirst Du Dir vorstellen können, dass ich wachend mir vorfantasierte, der Papa hätte mir gesagt, ich sei wahnsinnig, er hätte mich hinausgeworfen — mir stand der kalte Schweiß auf der Stirne — denn ich glaubte es beinahe. Und so sollte ich sein, bis zu Ende des Jahres!». Das sind deutliche Symptome einer Krise, die zum überstürzten Abbruch der Studien in Leipzig führte; allerdings stand zu dieser Zeit schon fest, dass er in Wien weiterstudieren konnte.

Nachdem aber die Enttäuschungen über die Wiener Verhältnisse noch grösser sind, beginnt er doch, die Leipziger Zeit in einem etwas milderen Lichte zu beurteilen. Hier in Wien muss er sich gegen die «Wagnerschen Stürme» wehren: «... denn Wagnerisch würde ich nie schreiben und so hätte ich viele unangenehme Stunden. Würdest Du liebe Zdenči diese aufgeblasenen Gesichter der Mitschüler schauen, da müsstest Du mit mir lachen; was der so von sich denkt. Er schreibt aber auch schon Synfonien fürs grosse Orchester und damit sitzt er gewiss «zur Rechten Beethovens» und der Lehrer bestärkt ihn in diesem Wahn! Wenn ich nur das nicht mitanhören müsste: ich weiss nicht, wo ich hinschauen soll, wenn sie ihre Arbeiten vorspielen!». Ihm missfällt vor allem, dass man den kompositorischen Regeln, die er ja gerade genauestens kennenlernen möchte, so large gegenübersteht: «Bei Krenn gefällt mir das nicht, dass er so alt [ist] und dabei doch so spottend herablickt auf alle Regeln des strengen Stiles, die doch immer und immer die Grundlage einer soliden Arbeit bilden müssen. Da sagte er gestern: «wo anders dürfen zwei Stimmen nicht in einen Ton zusammenlaufen (Contrapunkt), bei «uns in Wien» ist es erlaubt. Dabei vergisst er aber, dass immer das entgegengesetzte besser ge-

fallen wird, weil es ausgesprochener ist und dass eine Terz angeschlagen besser tönt, als ein einziger Ton. Gegen diesen seinen Ausspruch könnte ich ihm sagen noch sehr vieles — ich schweige aber und beobachte».

### Erste vollkommen korrekte Arbeit

Die Übersicht über seine Kompositionen von seinen Anfängen bis zu Frühjahr 1880 verrät einen deutlichen Schwerpunkt im Vokalen, seinen bisherigen instrumentalen Werken gegenüber äusserte er sich skeptisch. Ausgerechnet die beiden Streichersuiten von 1877 und 1878 («Suite für Streicher» und «Idylle»), das einzige, was heute vom frühen Janáček weltweit überhaupt gespielt wird, bewertete er schon im Februar 1880 ziemlich negativ. Im vokalen Bereich gab es für ihn eigentlich schon keine Probleme mehr. Seit seinen ersten Chorkompositionen hatte er die verschiedensten Möglichkeiten ausprobieren können. Er versicherte seiner Zdenka, dass er Lieder ohne Anstrengung schreibe, während er sich vier Tage später darüber beklagt, dass er «in der grössten Niedergeschlagenheit» das Scherzo für die schon erwähnte Sinfonie komponiert habe. Instrumentale Versuche folgten nun rasch aufeinander, keine der Arbeiten befriedigte ihn jedoch. Dann schreibt er eine «Zdenči-Leoš-Fuge» und ein «Zdenči-Menuett» sowie «Variationen für Klavier» (die «Zdenka-Variationen»), welche er endlich als sein opus 1 bezeichnet: «Sie sind recht nett und ich sehe sie als meine erste vollkommen korrekte Arbeit, als mein opus 1 an. Sie werden Dir, liebste Zdenči, gefallen und sollen sie gedruckt werden, so sollen sie Deinen lieben Namen tragen». (vgl. Faksimile) Wenn auch diese Klavier-Variationen einige wenige eigenständige Wendungen aufweisen — seinen Stil hat er noch längst nicht gefunden; es wird noch fast zwanzig Jahre dauern, bis sich in der Kantate «Amarus» und in der Oper «Jenufa» die Eigenständigkeit voll manifestiert. Auf dem Weg dorthin steht er noch verschiedene Krisen durch; die vierjährige Schaffenspause von 1881 bis 1884 ist das Ergebnis der persönlichen Schwierigkeiten in den ersten Ehejahren mit Zdenka und die Fortsetzung der in Leipzig und Wien sich anbahnenden Identifikationskrise, denn die überstürzte Flucht aus Leipzig Ende Februar und der ebenso abrupt beendete Aufenthalt in Wien (Anfang Juli) sind erst die Anzeichen dazu, noch nicht die Krise selbst. Jakob Knaus

*Meine liebste Zdenči.*  
20. 10 1880.  
Heute musste ich recht fleissig sein, denn falls der Dvořák<sup>2</sup> kommt, werde ich nicht so arbeiten können. Die Variationen will nun auch Paul<sup>3</sup> und wenn ich sie erlerne technisch, so werden sie, falls man mich nicht wieder so lange warten lassen wird, noch vor meiner Abreise gegeben. Paul meinte, es würde das gut wirken, da ich so bald weg gehe und mir würde es nicht unangenehm sein. Sie sind recht nett und ich sehe sie als meine erste vollkommen correcte Arbeit, als mein opus 1. an. Sie werden Dir liebste Zdenči gefallen und sollen sie je gedruckt werden, so sollen sie Deinen lieben Namen tragen. So schlaf wohl liebe Zdenči auf Dich denkt treu Dein für immer Zdenčileoš.

20.2. (1880) 10 1/4 Uhr

Meine liebste Zdenči

Heute musste ich recht fleissig sein, denn falls der Dvořák<sup>2</sup> kommt, werde ich nicht so arbeiten können. Die Variationen will nun auch Paul<sup>3</sup> und wenn ich sie erlerne technisch, so werden sie, falls man mich nicht wieder so lange warten lassen wird, noch vor meiner Abreise gegeben. Paul meinte, es würde das gut wirken, da ich so bald weg gehe und mir würde es nicht unangenehm sein. Sie sind recht nett und ich sehe sie als meine erste vollkommen correcte Arbeit, als mein opus 1. an. Sie werden Dir liebste Zdenči gefallen und sollen sie je gedruckt werden, so sollen sie Deinen lieben Namen tragen. So schlaf wohl liebe Zdenči auf Dich denkt treu Dein für immer Zdenčileoš.

<sup>1</sup> Im November 1985 erscheint im Eigenverlag der Leoš Janáček-Gesellschaft das Buch «Intime Briefe 1879/80 aus Leipzig und Wien»; vollständige Ausgabe, kommentiert und mit einem umfangreichen Anhang versehen von Jakob Knaus. Zu beziehen bei: Leoš Janáček-Gesellschaft, Sekretariat, Ob. Flurweg 14, CH-3072 Ostermundigen; Preis SFr. 18.—.

<sup>2</sup> Antonin Dvořák, mit dem Janáček seit drei Jahren befreundet war, hatte ihm mit einer Postkarte eröffnet, dass er nach Leipzig komme, um bei der Aufführung seiner Slawischen Tänze im Gewandhaus dabei zu sein. Dvořák kam dann doch nicht.

<sup>3</sup> Bei Paul an der Universität besuchte er musikgeschichtliche Vorlesungen — Oskar Paul (1836-1898).