

Einleitung

Bald nach dem Ende des zweiten Weltkriegs nahm Hanns Eisler aus dem kalifornischen Exil wieder Kontakt mit der alten Welt auf. Die Bemühungen um eine Rückkehr nach Europa gingen in verschiedene Richtungen, doch im Zentrum von Eislers Aktivitäten, die auch darauf zielten, im Falle der Remigration einer gesicherten Existenz entgegenblicken zu können, standen Wien und Berlin, diejenigen Städte also, in denen er vor 1933 gelebt hatte. Seine Kontaktaufnahmen und Planungen für die Zeit nach der Remigration wurden erschwert und schließlich hinfällig, als er 1947 in seinem Exilland zur Zielscheibe antikommunistisch begründeter Anwürfe wurde. Diese führten zu seiner Anhörung vor dem notorischen Kongressausschuss zur Untersuchung unamerikanischer Tätigkeiten (House Committee on Un-American Activities) und schließlich zur Ausweisung. Die Hexenjagd zerstörte zunächst Eislers berufliche Perspektive in den USA und führte dann zu einer überstürzten Rückkehr nach Europa mit der Folge, dass Eisler, als er am 26. März 1948 in New York ins Flugzeug stieg, weder in Berlin noch in Wien konkrete Aussichten auf eine angemessene Anstellung hatte.

Schon nach sehr kurzer Zeit begann Eisler, zwischen Wien, Berlin und Prag pendelnd, sich durch rege kompositorische und kulturpolitische Aktivitäten wieder in der europäischen Kulturlandschaft zurückzumelden, mit einer Stoßrichtung und einem Engagement, das an die Zeit vor dem amerikanischen Exil erinnert: Neben seiner Arbeit für Film und Rundfunk präsentierte er sich dabei z. B. als österreichischer Vertreter auf internationalen kulturpolitischen Kongressen in Prag und Wrocław. In diese Zeit der Anknüpfungsversuche und der Neuorientierung fällt auch der Beginn von Eislers Mitarbeit am Neuen Theater in der Scala.¹

Im Projekt dieses entscheidend auf Initiative von Remigranten entstandenen Wiener Theaters manifestierte sich exemplarisch die Aufbruchstimmung, von der die Aktivitäten vieler Rückkehrer ebenso bestimmt waren wie von der berechtigten Unsicherheit über die allgemeine Situation und ihre Chancen in der alten Heimat. Der Initiatorengruppe der Scala (darunter Günther Haenel, Wolfgang Heinz und Karl Paryla) ging es um die Etablierung eines anspruchsvollen Theaters, in dem Volksstücke ebenso ihren Ort haben sollten wie ‚Klassiker‘ und Zeitstücke – und zwar zu dezidiert und programmatisch niedrigen Eintrittspreisen. Über den regulären Spielbetrieb hinaus

fühlte man sich dabei auch einem volksbildenden Anspruch verpflichtet, der das Ensemble zu Vorträgen, zu szenischen Kostproben aus den Stücken und zur Werbung von Mitgliedern für die Publikumsorganisation in die Vorstadtkneipen führte. Trotz teilweise grober Anfeindungen und Boykottmaßnahmen seitens der Wiener Administration sowie der konservativen und sozialdemokratischen Presse, der das von der sowjetischen Besatzungsmacht unterstützte und künstlerisch erfolgreiche Theater ein Dorn im Auge war, konnte die Scala diese Vorsätze, deren Konzeption etwa bei Paryla noch auf die Zürcher Exilzeit zurückging, recht weitgehend verwirklichen. 1956, nach Abzug der Besatzungsmächte und nachdem die Kommunistische Partei ihre finanzielle Unterstützung eingestellt hatte, musste das Theater dem kulturpolitischen Mobbing nachgeben und schließen – der prominenteste Teil des Ensembles fand einstweilen eine neue Wirkungsstätte in Ost-Berlin.²

Die sowjetische Militärverwaltung Wiens hatte den Antrag, im Gebäude der Scala – das seit 1908 mehrfach abwechselnd als Theater und als Kino genutzt worden war – wieder ein Theater einzurichten, just am Tag von Eislers Ankunft in Wien, dem 1. April 1948, genehmigt. Noch bevor er Anfang Mai nach Prag weiterreiste, ist Eisler wohl von der Scala-Leitung wegen einer möglichen Mitarbeit angesprochen worden, denn Karl Paryla schreibt ihm am 5. Juli nach Prag: „Leider haben wir Sie, lieber Freund, nicht mehr, so wie wir es vorhatten, ausführlich gesprochen. Wir hatten alle Hände voll zu tun und Sie sind uns zu schnell davongefahren. [...] Es ist unser aller Wunsch, dass Sie Ihren Ausruf ‚ich arbeite mit Euch!‘ in die Tat umsetzen.“³ Eisler sagt seine Mitarbeit zu⁴ – indem er zugleich auf praktische Fragen der Produktion und Honorierung zu sprechen kommt. Zwar wurde Hanns Eisler in der Folge nicht ‚musikalischer Leiter‘ des Theaters, wie einige Zeitungen gerüchteweise gemeldet hatten,⁵ aber es kamen dort immerhin acht Stücke mit seiner Musik zur Aufführung. Darunter waren fünf Originalkompositionen für die Scala: *Höllenangst* (1948), *Eulenspiegel* (1953), *Volpone* (1953), *Lysistrata* (1953) und *Hamlet* (1954). Die drei übrigen in der Scala aufgeführten, bereits komponierten Schauspielmusiken Eislers waren seine Einlagen zu *Mutter Courage und ihre Kinder* (1948) sowie die Musik zu *Die Mutter* (1953) und *Leben des Galilei* (1956). Die erste und die letzte Note, die in der Scala erklingen ist – *Höllenangst* und *Leben des Galilei* –, stammten also von Hanns Eisler.⁶

1 Zu Eislers Remigrationsprozess und zu den anschließenden Arbeiten in Wien siehe Peter Schweinhardt, *Fluchtpunkt Wien – Hanns Eislers Wiener Arbeiten nach der Rückkehr aus dem Exil* (= *Eisler-Studien* 2), Druck in Vorbereitung.

2 Zur Geschichte der Scala siehe: Wilhelm Pellert, *Roter Vorhang, rotes Tuch. Das Neue Theater in der Scala (1948-1956)*, Wien 1979; Carmen-Renate Köper, *Ein unheiliges Experiment. Das Neue Theater in der Scala (1948-1956)*, Wien 1995.

3 Brief von Karl Paryla (Sozietät des neuen Theaters in der Scala, Wien) an Hanns Eisler vom 5. Juli 1948, Stiftung Archiv der Akademie der Künste (im Folgenden: SAdK) Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (im Folgenden: HEA) 5029.

4 Nicht unterzeichneter Briefentwurf von Hanns Eisler an Karl Paryla von vermutlich Juli 1948 (der übersandte Brief selbst liegt nicht vor), SAdK Berlin, HEA 5030, Typoskript, Streichungen und Ergänzungen mit Bleistift [Hs. Eisler].

5 Siehe N. N., *Scala eröffnet mit Nestroy-Stück*, in: *Wiener Kurier*, 21. Juli 1948; N. N., *Die Pläne des Scala-Theaters*, in: *Wiener Zeitung*, 22. Juli 1948; N. N., *Ein Theater mit Kinopreisen*, in: *Österreichische Volksstimme*, 22. Juli 1948.

6 Siehe auch Peter Schweinhardt, „Dös is a g’spassige Klass’, die politische Rass““. Hanns Eislers österreichische Bühnenmusik, in: *Hanns Eisler. ’s müßt dem Himmel Höllenangst werden*, hrsg. von Maren Köster, Hofheim 1998 (= *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts* 3), S. 65–84.

Als Eröffnungspremiere des Neuen Theaters in der Scala wurde am 16. September 1948 Johann Nestroys *Höllenangst* gegeben. Auswahl und Inszenierung dieser politischen, kurz nach dem Scheitern der Revolution von 1848 entstandenen Posse sollten von Beginn an in mehrfacher Hinsicht einen programmatischen Akzent setzen: Mit Nestroy wurde ein Klassiker des Wiener Volkstheaters in den Spielplan genommen, der auch in den Folgejahren – neben Shakespeare – zu den meistgespielten Autoren der Scala gehörte; die Ausgrabung der *Höllenangst*, die seit 1849 nicht mehr gespielt worden war, bot sich an, um die an der Scala angestrebte Entrümpelung eingeschliffener und muffiger Inszenierungstraditionen zu beginnen; und schließlich ergaben sich aus dem – trotz Zensurrücksichten ausreichend expliziten – politischen Hintergrund von Nestroys Fabel Möglichkeiten zur Kommentierung der Wiener Nachkriegssituation 1948.

Das Stück

Johann Nepomuk Nestroys (1801–1862) Posse mit Gesang in drei Akten *Höllenangst* wurde am 17. November 1849 im Wiener Carl-Theater uraufgeführt, war – wie die meisten von Nestroys Stücken jener Zeit – nicht sonderlich erfolgreich und verschwand nach vier Wiederholungen vom Spielplan. Nestroy verwandelt seine Vorlage, das französische Erfolgsstück *Dominique, ou le Possédé* (1831) von Jean Baptiste d'Epagny und Jean Henri Dupin, zu einer politischen Posse, der die Auseinandersetzung mit den Zeitumständen und mit der Zensur des nachrevolutionären Wien anzumerken ist: „Vermutlich wählte Nestroy das beliebte Stück, um ein Jahr nach der Revolution in verschlüsselter Form weltanschauliche und politische Hintergründe zu erhellen. Aus der zur Zeit Richelieus spielenden Vorlage, die thematisch wie gattungsmäßig keineswegs komisch ist, macht er eine in seiner aktuellen Gegenwart angesiedelte ‚Posse mit Gesang‘, allerdings mit ernstem Unterton, wobei er streckenweise eng am Vorlagentext bleibt.“⁷ Zu Nestroys wichtigsten Veränderungen gegenüber der Vorlage gehörte die Einführung des komischen Personals in die Handlung, also vor allem Pfrims und des Portiers. Die externe Zensur machte sich am deutlichsten in der Streichung des politisch recht expliziten ‚Schicksals‘-Monologs bemerkbar, in dem Nestroy in der Rolle des Protagonisten Wendelin über soziale Ungleichheit reflektieren und zur Überwindung dieses vermeintlichen ‚Schicksals‘ aufrufen wollte. Nestroys Text wurde für die Premiere des Neuen Theaters in der Scala ein Jahrhundert nach seinem Entstehen so erheblich bearbeitet und ergänzt, dass man sich entschied, die neue Bühnenversion auch zu veröffentlichen (T4).⁸ Diese Bearbeitung, die auf dem Text der fünfzehnbändigen Nestroy-Gesamtaus-

gabe von Fritz Brukner und Otto Rommel beruht,⁹ wurde wohl im Wesentlichen von Karl Paryla vorgenommen.¹⁰

Die Änderungen sind unterschiedlichen Charakters.

a) Gesangsnummern: Bei Nestroy hat nur Wendelin Sololieder zu singen; zudem gibt es ein Quodlibet-Ensemble. In der Scala-Fassung sind zwei Lieder für Pfrim (Nr. 2 und 8), je eines für Rosalie (Nr. 13) und den Portier (Nr. 18) sowie ein Duett für Thürming und Adele (Nr. 14) hinzugefügt; Wendelin erhält ein weiteres Couplet (Nr. 21); an der Stelle des Quodlibets ist das Ensemble „Die Angst“ (Nr. 20) eingebaut; und den Abschluss bildet ein weiteres neues Ensemble, das „Große Finale“ (Nr. 25).

b) übergeordnete szenische Einteilung: In der Scala-Bearbeitung ist das Stück in sieben Bilder eingeteilt (I. Akt: 3 Bilder; II. Akt: 1 Bild; III. Akt: 3 Bilder). Die szenische Abfolge entspricht zwar weitgehend derjenigen bei Nestroy, bei diesem fehlt aber eine Nummerierung der Bühnenbildwechsel.

c) Szenenfolge: Im I. Akt ist gegenüber Nestroy eine Szene eingefügt: Nach der (bei Nestroy und in der Scala-Fassung gemeinsamen) 13. Szene bekommt Pfrim wegen seines eingefügten Couplets (Nr. 8) einen eigenen Auftritt (Scala: 14. Szene); dementsprechend wird Wendelins anschließender Monolog mit Couplet (Nestroy: 14. Szene) in der Scala-Einrichtung die 15. Szene. Diese Differenz setzt sich bis zum Akt-Ende fort. Im III. Akt ist in der Scala-Fassung Nestroys 14. Szene gestrichen, so dass dessen 15. Szene der 14. Scala-Szene entspricht; durch die Einfügung des bei Nestroy zensierten ‚Schicksals‘-Monologs mit dem anschließendem Couplet „Von wem soll'n sie's lernen, unsere Herr'n?“ (Nr. 21) als 15. Szene der Scala-Bearbeitung, stimmt die Nummerierung von der 16. Szene an aber wieder überein.

d) Striche im Detail: Die Kürzungen des Nestroy-Textes sind sehr moderat und berühren die inhaltliche Substanz des Stückes kaum.

e) sprachliche Eingriffe: Neben Modernisierungen des Vokabulars (z. B. ‚Nichte‘ statt ‚Nièce‘) und gelegentlich eingefügten Wortspielen sowie Änderungen dialektaler Details finden sich auch Eingriffe offenbar poetischer Intention: So sind die Abgangsworte des Dieners Johann in I, 4 „Ich gehorche und schwöre“ in der Scala-Fassung geändert zu „Ich schweig' und schwöre“.

f) inhaltliche Aktualisierung: Es bedurfte nur weniger textlicher Hinzufügungen, um Nestroys politische Posse mit Blick auf 1948 zu schärfen, die meisten Implikationen dürften sich ohnehin nonverbal oder durch nicht in den Druck übernommene Extempores übertragen haben. Die aktualisierenden Formulierungen von 1948 sind recht dezent, wobei nicht vergessen werden darf, dass auch im unter alliierter Kontrolle stehenden

7 Jürgen Hein im Kommentar zu dem von ihm herausgegebenen Band der neuen historisch-kritischen Werkausgabe Johann Nestroys, Bd. 27/II, *Höllenangst*, Wien 1996, S. 104.

8 Johann Nestroy, *Höllenangst. Posse mit Gesang in drei Akten, Bühneneinrichtung des Neuen Theaters in der Scala*, hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Verein „Die Theaterfreunde“, Wien 1948.

9 Johann Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, 15 Bde., hrsg. von Fritz Brukner und Otto Rommel, Bd. 5, Wien 1925. (Der entsprechende Band der von Otto Rommel besorgten sechsbändigen *Gesammelten Werke* [Wien 1948–1949] ist erst 1949 erschienen und kommt deswegen als Vorlage für die Scala-Bearbeitung nicht in Betracht.)

10 Carmen-Renate Köper [Anm. 2], S. 127, gibt als Autoren der Zusatzstrophen der Couplets Friedrich Neubauer, Karl Paryla und Otto Tausig an, äußert sich aber nicht zur Bearbeitung des Gesamttexts. Otto Tausig benannte dem Herausgeber des vorliegenden Bandes gegenüber Karl Paryla als den Bearbeiter des Textes.

Nachkriegs-Wien zensurbedingte Rücksichten genommen werden mussten. In der Tat weisen die Textentwürfe zur Scala-Inszenierung von *Höllenangst* zahlreiche Zeitbezüge auf, die expliziter und schärfer sind als die schließlich in den Scala-Druck aufgenommenen. Drei Beispiele aus der Druckfassung mögen hier genügen, um den Charakter der dort vorgenommenen textlichen Eingriffe zu illustrieren:

1. Bei Nestroy flieht der Baron Reichthal, bis die Zeit seiner Regierungsübernahme gekommen ist, nach „England“, das damals, verglichen mit der mitteleuropäischen Reaktion, als Hort der Freiheit gelten konnte. In der Scala-Bearbeitung wird stattdessen durchweg aufs „Ausland“ bzw. auf die „freie Welt“ verwiesen. Damit wird einerseits das politische Exil – ein großer Teil der Scala-Schauspieler hatte Exilerfahrungen – auf eine allgemeinere (und deshalb zeitgemäßere) Weise angesprochen; andererseits war es klug, die Passage für eine pauschale Dankadresse an die während der Naziherrschaft Exil gewährenden Staaten zu nutzen.
2. Unmittelbar leuchtet mit Blick auf die kommunistische Orientierung vieler führender Scala-Mitarbeiter ein, dass in Reichthals Eingangsmonolog von einem Bösewicht des Stücks nicht, wie bei Nestroy, als vom „Genossen Arnstedt“ die Rede ist, sondern von Strombergs „Genossen, dem Staatssekretär Arnstedt“.
3. Direkten Eingang findet Kritik an der politisch-restaurativen Nachkriegssituation Österreichs (und Deutschlands), in der man bemüht war, über das kaum Vergangene so schnell wie möglich Gras wachsen zu lassen, in einem für Pfrim eingefügten Satz am Ende des II. Akts; die Sentenz knüpft an den Titel von Wolfgang Staudtes bekanntem Film über unterlassene Entnazifizierung an: „Die Mörder sind unter uns und die Unschuldigen verfolgt man!“¹¹

Die Musik

Die Uraufführungsmusik der *Höllenangst* stammt – wie die Partituren aller Nestroystücke vom Winter 1847 bis zum Frühjahr 1849 – von Michael Hebenstreit (1812 bis nach 1850), dem nach Adolf Müller produktivsten von Nestroys Hauskomponisten. Hebenstreits Schauspielmusik ist in der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten.¹² Sie ist für die damals am Theater übliche große Besetzung geschrieben (doppelt besetzte Holzbläser mit Piccoloflöte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Posaune, Pauke, Große Trommel, Triangel, Streicher), unterhaltsam und dramaturgisch effizient. Komponiert sind Wendelins Couplets, das Quodlibet sowie neun instrumentale Stücke.

In Nestroys *Höllenangst*-Text sind nur für Wendelin, die Nestroy-Rolle, drei Lieder vorgesehen: sein Auftrittslied

(„Meiner Seel', 's müsst' dem Himmel...“: I, 7), das „Zweifel-Couplet“ (I, 14) und das „Aberglauben-Lied“ (II, 17). Sowohl aus den Quellen des Stücktexts als auch aus Eintragungen in Hebenstreits Partitur geht aber hervor, dass ursprünglich das „Aberglauben-Lied“ als Auftrittslied diente und erst an seinen späteren Ort versetzt wurde, als nachträglich „Meiner Seel', 's müsst' dem Himmel...“ an die erste Stelle gerückt worden war. Letzteres bildete eine Übernahme aus Nestroys wenig zuvor geschriebener, aber nicht zur Aufführung gelangter Komödie *Der Alte Mann mit der jungen Frau*; dort lautet der Refrain allerdings, es müsse dem Himmel „himm'langst“ werden.¹³ Aus der nachträglichen Einfügung erklärt sich zum einen die unten in der Synopse wiedergegebene, irreführende Nummerierung der Hebenstreit-Couplets: Das Auftrittscouplet ist nicht nummeriert, das „Zweifel-Couplet“ dürfte durch die Umstellung etwas nach vorn gerückt sein und das nunmehr letzte der Lieder, das „Aberglauben-Lied“, trägt die ursprüngliche Nummer 2. Zum anderen ist dieser Sachverhalt aber auch für Eislers Kompositionsprozess von Belang, denn „Meiner Seel', 's müsst' dem Himmel...“ lag ihm als einziger Teil der Hebenstreitschen Partitur nicht vor.

Dies verlangt eine kurze Erklärung. Das an der Scala praktizierte Prinzip des Anknüpfens und Erneuerns der Tradition sollte sich auch auf die Musik erstrecken, und so wollte man neben der Bearbeitung des Nestroy-Texts auch Hebenstreits Partitur benutzen. Auch spätere Nestroy-Aufführungen des Hauses bedienten sich wo möglich der originalen Musik als Vorlage. Für die Eröffnungspremiere ergab sich allerdings das Problem, dass Hebenstreits Partitur noch in der kriegsbeschädigten Nationalbibliothek verschollen war, als Eisler bereits zu komponieren begonnen hatte. Zwar wurden die Noten noch rechtzeitig gefunden – wohl im Laufe des August 1948, also etwa einen Monat vor der Premiere¹⁴ –, aber Eisler hatte bereits eigene Couplets angefertigt, an denen wahrscheinlich auch schon geprobt wurde.¹⁵ Trotzdem wurden das „Zweifel-Couplet“ und das „Aberglauben-Lied“ in der Fassung Hebenstreits in die neue Musik aufgenommen, während Eisler die Instrumentalstücke Hebenstreits ausschied; Nestroys Quodlibet-Text wurde in der Scala-Bearbeitung gestrichen und alle anderen Vokalnummern basieren auf neuem Text, erforderten also ohnehin neue Musik. Das Couplet „Meiner Seel', 's müsst' dem Himmel...“ jedoch konnte Eisler deshalb nicht verwenden, weil es sich nicht im wiedergefundenen *Höllenangst*-Material befand, sondern unter falschem Komponistennamen im Konvolut mit der Musik zu *Der alte Mann mit der jungen Frau*.¹⁶ Aus Hebenstreits Originalmusik verwendete Eisler also lediglich zwei Vokalnummern, die

11 Nestroy [Anm. 8], S. 38. Wolfgang Staudtes für die DEFA produzierter Film *Die Mörder sind unter uns* (Premiere am 15. Oktober 1946) wurde zu dieser Zeit auch in österreichischen Kinos gezeigt.

12 Österreichische Nationalbibliothek Wien, *ÖNB Mus. Hs. 8495*.

13 Das Stück hatte im *Alten Mann* als Abgangscouplet fungiert, bevor es in *Höllenangst* als Auftrittslied eingebaut wurde. Siehe dazu Urs Helmsdorfer, „Himmelangst“. Nachtrag zu „*Der Alte Mann mit der jungen Frau*“ (Stücke 27/I) und „*Höllenangst*“ (Stücke 27/II), in: *Nestroyana* 19 (1999), Heft 1–2, S. 27–47.

14 „L.“, „A gspäßige Rass, die politische Klass!“: *Neue Musik Hanns Eislers zu „Höllenangst“ – Nestroys Komödie eröffnet Spielzeit der Scala*, in: *Der Abend*, 24. August 1948, meldet: „Der mühevollen Arbeit von Professor N o w a k von der Albertina ist es gelungen, die Originalmusik Hebenstreiths [sic], die bis jetzt als verschwunden galt, zu entdecken.“

15 Dass die ursprünglichen Eislerschen Couplets – sie sind im Anschluss an den Kritischen Bericht dieses Bandes ediert – zur Zeit des Notenfundes bereits einstudiert wurden, legen u. a. die angefertigten Klavierauszüge nahe.

16 Die gesamte Hebenstreit-Musik zu *Der alte Mann mit der jungen Frau* war in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien bis vor kurzem irrtümlich unter dem Namen Carl Binders, eines anderen Nestroy-Komponisten, abgelegt. Siehe dazu Helmsdorfer [Anm. 13], S. 30.

allerdings über die Uminstrumentierung im Sinne der Eisler-
schen Nonett-Besetzung hinaus noch in mehr oder weniger
sinnfälliger Weise verändert wurden.¹⁷

Die folgende Übersicht gibt Auskunft über den Ort der
Hebenstreit-Musik in Nestroys Stück, zeigt die Unterschiede
der Szenenanordnung zwischen der Nestroy-Vorlage und der
Scala-Bearbeitung an und veranschaulicht die Abweichungen in
der Dichte der Nummernfolge bei Hebenstreit und Eisler. An
einer Stelle wich die Platzierung der Nummern in der Scala-
Inszenierung mit großer Wahrscheinlichkeit nicht nur von
derjenigen in der Nestroy-Vorlage, sondern auch von der im
Druck T4 ab. Aus den Nummerndispositionen T2:Fh^{Sk}[1–25]/2
und F:Fh^{Sk}[1–25]/3 sowie implizit aus einer Eintragung in H

auf fol. 80^v („Paryla ist stockheiser, [...] der erste Teil endet mit
dem Kleinen Finale!“) geht hervor, dass „Das kleine Finale“
(Nr. 15), das in der Aufführung als Abschluss der 23. Szene des
II. Aktes erklang, dort von Wendelins (also: Karl Parylas)
„Aberglauben-Lied“ (Nr. 16; bei Nestroy und in T4: II. Akt,
17. Szene) gefolgt, die 17. Szene also hinter die 23. verschoben
wurde. Der II. Akt in der Scala – und wegen der folgenden
Pause damit der erste Teil des Abends – schloss offenbar mit
dem „Aberglauben-Lied“. Dies (und die Nummerndisposition
T2:Fh^{Sk}[1–25]/2) spricht wiederum eher für die Verwendung
des „Zwischenspiels“ Nr. 17 als Vorspiel zum III. Akt (also
nach der Pause) statt als dem Couplet noch angehängtes
Nachspiel.

Nestroy: Akt, Szene	Hebenstreit-Musik - Bezeichnung im Notentext (kursiv) - Ort im Text (z. B. Stichwort)	Scala-Fassung: Akt, Bild, Szene	Eisler-Musik - Nummerierung und Titel im edierten Notentext - vollständig neuer Text: (+)
	<i>Ouverture. Allo: con brio:</i>		Nr. 1 Ouvertüre
I, 2	—	I, 1, 2	Nr. 2 Pfrims Heurigen-Lied (+)
I, 4–5	N° 2 ^f 1 ^f <i>Allo. Agitato.</i> Johann: „Ich gehorche, und schwöre –“	I, 1, 4 I, 1, 5	Nr. 3 Melodram (+) Nr. 4 Melodram: Überkletterung des Daches
I, 5/6	—	I, 1/2, 5/6	Nr. 5 Verwandlungsmusik
I, 7	[...] <i>Einlage aus Altem Mann, Lied in Es:</i> [Auftrittscouplet Wendelin]	I, 2, 7	Nr. 6 Meiner Seel', 's müsst' dem Himmel...
I, 9–10	N° 3. <i>Allegro impetuoso:</i> Wendelin: „erschein'! erschein'!! erschein'!!!“	I, 2, 9–10	Nr. 7 Gewittermusik (= Nr. 4)
—	—	I, 2, 14	Nr. 8 Der Hechtenwirt (+)
I, 14	<i>Lied. N° 7. Allo. con giusto:</i> Zweifel-Couplet	I, 2, 15	Nr. 9 Zweifel-Couplet
I, 15/16	—	I, 2/3, 15/16	Nr. 10 Zwischenspiel Nr. 1; davor evtl. Nr. „9a“ (= Nr. 5)
I, 17	N°: 5. <i>Allo: con brio.</i> wahrscheinliche Aktschlussmusik, nach Pfrim: „Das is zum Teufelhol'n!!“	I, 3, 18	Nr. 11 Zwischenmusik (= Nr. 5)
I/II	<i>Entreeact. N° 6. Zwischenaktmusik</i>	I/II	—
II, 9	—	II, 4, 9	Nr. 13 Rosalie (+)
II, 15	—	II, 4, 15	Nr. 14 Duett (+)
(siehe II, 23)	—	fehlt in T4; in Scala-Aufführung: II, 4, 23	Nr. 15 Das kleine Finale (+)
II, 17	N°: 2 <i>Lied Allegro con giusto</i> Aberglauben-Lied	II, 4, 17 in T4; in Scala-Aufführung: nach II, 4, 23	Nr. 16 Aberglauben-Lied
II, 23	N° 8. <i>Allo. con brio:</i> Aktschlussmusik		(siehe Nr. 15 und 16)
vor III, 1	—	vor III, 5, 1	Nr. 17 (= Nr. 10)
III, 4	—	III, 5, 4	Nr. 18 Portier-Couplet (+)
III, 4/5	—	III, 5/6, 4/5	Nr. 19 Zwischenspiel Nr. 2
III, 15	<i>Quodlibet</i> Leni: „Gehn S', Sie machen eim völlig Angst“	III, 6, 14	Nr. 20 Die Angst (+)
—	[Szene und Lied fehlen]	III, 6, 15	Nr. 21 Von wem soll'n sie's lernen, unsere Herr'n? (+)
III, 15/16	—	III, 6/7, 15/16	Nr. 22 Verwandlungsmusik (= Nr. 1 T. 1–41)
III, 17	N°: 9: <i>Melodram: Moderato tempo</i> „Im Orchester beginnt eine im Kirchenstyl gehaltene Musick“	III, 7, 17	Nr. 23 Wallfahrerlied
III, 19–21	N° 10: <i>Melodram: Allegre. strepito</i> „Im Orchester beginnt charakteristische Musick“	III, 7, 19–21	Nr. 24 (= Nr. 4)
III, 24	N°: 11. <i>Schlussmusik: Allegro vivace.</i> „Musick fällt ein“	III, 7, 24	Nr. 25 Großes Finale (+)

17 Zu den Veränderungen der Hebenstreit-Vorlagen siehe Schweinhardt [Anm. 6], S. 77–81.

Entstehung der Komposition

Die Premiere von *Höllenangst*, die Eröffnungsvorstellung der Scala, fand am 16. September 1948 statt. Wann Eisler mit der Komposition begonnen hat, lässt sich nur ungefähr ermitteln. Auf Karl Parylas briefliche Bitte vom 5. Juli um eine Bühnenmusik antwortete Eisler aus Prag: „Es waere gut, wenn ihr mir ein Exemplar des Stueckes und, wenn ihr sie verschaffen ko[e]nntet, die Musik von H. [lies: Hebenstreit] auf schnellstem Weg hierher senden koenntet, damit ich mich damit beschaeftigen kann. [...] Ich muesste etwas vor Beginn der Proben in Wien ankommen um mit dem Regiss. N. [lies: Regisseur (Friedrich) Neubauer], den ich Sie bitte herzlichst von mir zu grüssen, zu arbeiten. Auch bitte ich Sie mir mitzuteilen wie gross das Orchester sein kann.“¹⁸ Es ist nicht anzunehmen, dass Eisler mit der Arbeit an der *Höllenangst*-Partitur noch in Prag begonnen hat, wo er im Juli mit dem Abschluss seiner Filmmusik zu *Křizova Trojka* beschäftigt war. Der Kompositionsbeginn ist daher mit einer gewissen Plausibilität auf die Zeit nach Eislers Rückkehr von Prag nach Wien Anfang August anzusetzen.

Eisler selbst spricht rückblickend von „den wenigen Tagen, die mir zur Verfügung standen, die Musik zur Nestroyschen Posse zu komponieren und zugleich zu instrumentieren“,¹⁹ und bereits am 24. August, offenbar nach einem Gespräch mit Eisler, weiß „L.“ im *Abend* zu berichten: „Hanns Eisler hat die Komposition von Nestroys ‚Höllenangst‘, womit am 16. September das neue Theater in der Scala eröffnet wird, beendet.“²⁰ Dass zu diesem Zeitpunkt bereits alle Nummern der Partitur vorgelegen haben, ist möglich, aber nicht erwiesen: Der Arbeitsprozess an Text und Musik während der Proben, der sich etwa in den mehrfach ergänzten Verzeichnissen der musikalischen Nummern, aber auch an teils substanziellen Änderungen im Stimmenmaterial widerspiegelt, dürfte nach Abschluss einer ersten kreativen Phase Eislers noch weiter gegangen sein.

Da Eisler am 22. August nach Wrocław gereist ist, um als österreichischer Delegierter am Weltkongress für den Frieden (25. bis 28. August) teilzunehmen, ist zu vermuten, dass er für abschließende Arbeiten erst Anfang September, also zwei Wochen vor der Premiere wieder in Wien war. Nicht unwahrscheinlich ist auch, dass er, der ja spätestens seit seiner Filmarbeit in Hollywood Erfahrung mit Just-in-time-delivery von Partituren hatte, seine Arbeit rechtzeitig vor der Wrocław-Reise an die Kopisten gegeben hatte, um nach seiner Rückkehr die Resultate durchsehen zu können. Der Datumseintrag „11. IX.“ von Friedrich Wildgans auf einer Skizze zum Duett

Nr. 14 (**G:Sk14/2**) legt den Fortgang der kompositorischen Feinarbeit bis kurz vor der Premiere nahe. Betrachtet man die Angabe als Datum der Fertigstellung und setzt sie mit den die musikalische Form betreffenden Eintragungen auf dieser Skizze in Verbindung (siehe Quellenbeschreibung), so kann man davon ausgehen, dass diese Nummer erst am 11. September, also wenige Tage vor der Premiere zum Kopisten gegeben worden ist: Denn in der Kopisten-Partitur (**G:Fh^{PA}14/4**) finden sich die skizzenhaften Ergänzungen von Bassornamentik in der dritten Strophe bereits ausgeschrieben.

Aus den vorliegenden Nummerndispositionen (**T2:Fh^{Sk}[1–25]/1**, **G:Fh^{Sk}[1–25]/2** und **F:Fh^{Sk}[1–25]/3**) lässt sich die allmähliche Erweiterung der Schauspielmusik erschließen. So sind etwa die Vokalnummern – was probentechnisch ja auch nahe liegt – offenbar vor den rein instrumentalen Kompositionen angefertigt worden. Dabei wurde Pfrims zweites Couplet (Nr. 8 „Der Hechtenwirt“) wohl später komponiert als die übrigen Lieder, möglicherweise um dem populären Darsteller dieser Rolle, Eduard Loibner, angesichts der musikalischen Aufwertung der Wendelin-Partie ebenfalls eine weitere Gesangseinlage zu verschaffen.

Über die für den edierten Text maßgebliche Nummernfolge der Scala-Inszenierung – auch über die Zahl der dort gesungenen Couplet-Strophen – geben allein die Instrumentalstimmen Auskunft. Nur hier finden sich Eintragungen (siehe unten), aus denen hervorgeht, dass nach dem „Zweifel-Couplet“ (Nr. 9) als Nr. „9a“ die „Verwandlungsmusik“ Nr. 5 gespielt werden sollte und erst dann das „Zwischenspiel 1“ (Nr. 10). Nr. 5 und Nr. 10 fügen sich gut aneinander, und es ist zu vermuten, dass die so entstehende verlängerte Zwischenmusik beim Umbau zum dritten Bild zeitlich erforderlich war. Ob nach dem „Zweifel-Couplet“ immer oder gelegentlich Nr. 5 oder unmittelbar Nr. 10 gespielt worden ist, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen; es mag auch von der jeweiligen Geschwindigkeit der Bühnenarbeiten abhängig gewesen sein. Gleichmaßen ist unklar, ob nach Wendelins letztem Couplet (Nr. 21 „Von wem soll’n sie’s lernen, unsere Herr’n?“) als Verwandlungsmusik zum siebten Bild tatsächlich (immer) die Takte 1–41 der „Ouvertüre“ gespielt wurden. Die Angabe findet sich zwar in den zwei vermutlich spätesten der Nummerndispositionen sowie in den Stimmen (außer in Klarinette und Cembalo); die Flötenstimme trägt jedoch nach Nr. 21 den Vermerk „N° 22 bleibt weg!“. Und schließlich ergibt der Befund des Stimmenmaterials abweichend von der Nummerndisposition in **F:Fh^{Sk}[1–25]/3**, dass als „Gewittermusik“ im III. Akt (Nr. 24) nicht sowohl Nr. 3 als auch Nr. 4, sondern lediglich letztere gespielt wurde.

18 Nicht unterzeichneter Briefentwurf von Eisler an Paryla von vermutlich Juli 1948 [Anm. 4].

19 Hanns Eisler zitiert aus Dr. Benedix, „– die Angst geht um“, in: *Österreichische Zeitung*, 14. September 1948.

20 „L.“, „A gspäßige Rass, die politische Klass!“. *Neue Musik Hanns Eislers zu "Höllenangst" – Nestroys Komödie eröffnet Spielzeit der Scala* [Anm. 14].

Zusammenfassend sah der musikalische Ablauf der Inszenierung von 1948, soweit er aus den Quellen **H** und **I** hervorgeht, wie folgt aus:

- Nr. 1 Overtüre
- Nr. 2 Pfrims Heurigen-Lied
- Nr. 3 Melodram
- Nr. 4 Melodram: Überkletterung des Daches
Aus dem szenischen Zusammenhang des Stückes ergibt sich ein Attacca-Anschluss von Nr. 4 an Nr. 3.
- Nr. 5 Verwandlungsmusik
Aus Eintragungen in den Stimmen nach Nr. 4 (Kl.: „ATTACCA N^o 5“ und „2× ABBRUCH auf Zeichen!“; Fg.: „Attacca N^o 5“; Vl. I: „attac[c]a 5 | ¹Da capo 22–29 nur einmal!“; Vl. II: „attacca Nr 5. | Bei da-capo nur von 22–29 nichts wiederholen“; Va.: „attacca N^o 5 (aufbreiten!!)“) ergibt sich, dass Nr. 5 attacca an Nr. 4 angeschlossen wurde. Im „Da capo“ (gemeint sind die Takte 106 bis 150, die in **G:Fh^{PA}5/5** [fol. 21^v] auch als „da capo T. 1–44“ abgekürzt sind) wurden wohl die Takte 122 bis 129 (die Angabe „22–29“ ergibt musikalisch kaum Sinn) ohne Wiederholung gespielt; zudem wurde bei der Wiederholung des Anfangsteiles nach T. 106 vermutlich je nach Geschwindigkeit des Bühnenumbaus an einer passenden Stelle auf Zeichen des Dirigenten abgebrochen.
- Nr. 6 Meiner Seel', 's müsst' dem Himmel... (vier Strophen)
- Nr. 7 (= Nr. 4)
- Nr. 8 Der Hechtenwirt
- Nr. 9 Zweifel-Couplet (vier Strophen)
- Nr. 10 Zwischenspiel 1
Laut Stimmeneintragungen zu Nr. 5 (Fg.: „auch 9a“), nach Nr. 9 (Fl.: „kommt N^o 5 = 9a | nur bis Fine, dann | dieselbe N^o 5 ganz, dann attacca N^o 10“; Kl.: „folgt N^o 5 | dann N^o 10“; Va.: „folgt No 5 und sofort N^o 10“; Vc.: „Folgt 5 bis fine, dann Nr. 5 ganz, | und 10 | folgt 5 und 10“) und zu Nr. 10 (Fl.: „auch | 9a = die 1. Takte | Bei N^o 9a nur bis Fine (Takt 45) attacca dasselbe ¹ALLES“, attacca N^o 10“) wurde Nr. 10 im Zusammenhang mit Nr. 5 als Nr. „9a“ gespielt, das sich seinerseits sehr wahrscheinlich direkt an Nr. 9 anschloss. In seiner Verwendung in Nr. „9a“ sollte Nr. 5 zunächst wohl nur bis „Fine“ gespielt werden (d. h. auf die Takte 1–44 sollte wohl der T. 150 folgen, der die entsprechende Passage bei ihrer Wiederholung am Ende der Nummer abschließt); dann entschloss man sich offenbar, Nr. 5 doch ganz zu spielen und dann Nr. 10 „sofort“ anzuschließen.
- Nr. 11 Zwischenmusik
Aus Eintragungen in den Stimmen zu Nr. 5 (Fl.: „auch 11“) und nach Nr. 10 (Kl.: „dann folgt Nr. 5“; Fg.: „folgt Nr. 5“) ergibt sich, dass Nr. 5 auch als Nr. 11 gespielt wurde.
- Nr. 12 ist aufgrund von Umnummerierungen in der Endfassung der Musik nicht vergeben worden.
- Nr. 13 Rosalie
- Nr. 14 Duett
- Nr. 15 Das kleine Finale
Zur Position im Stück siehe die Erläuterungen oben.

- Nr. 16 Aberglauben-Lied
Zur Position im Stück siehe die Erläuterungen oben. Die Stimmeneintragungen bezüglich der Strophenzahl sind widersprüchlich (Va.: „5 Strophen“; Vc.: „2 [Strophen]“). In der Scala-Einrichtung des Textes (**T4**) sind dementsgegen sechs Strophen abgedruckt. Es ist im übrigen davon auszugehen, dass die Strophenzahl dieses Couplets entsprechend der Publikumsreaktionen von Abend zu Abend variiert haben dürfte.
- Nr. 17 (= Nr. 10)
- Nr. 18 Portier-Couplet (zwei Strophen)
- Nr. 19 Zwischenspiel 2
Aus Eintragungen in der Fagottstimme nach Nr. 18 („Attacca N^o 19“) und der Violastimme zu Nr. 19 („2 mal – Abriß??“) ergibt sich folgender Aufschluss: Nr. 19 schloss sich unmittelbar an Nr. 18 an und wurde beim „2 mal“ (womit die anderweitig jedoch nicht belegte Wiederholung der gesamten Nummer oder aber die Wiederholung des A-Teils ab T. 44 gemeint sein könnte) vermutlich je nach Geschwindigkeit des Bühnenumbaus an einer passenden Stelle auf Zeichen des Dirigenten abgebrochen.
- Nr. 20 Die Angst
- Nr. 21 Von wem soll'n sie's lernen, unsere Herr'n? (vier Strophen, inklusive einer Vorstrophe aus dem Anhang von **T4**)
- Nr. 22 (= Nr. 1 T. 1–41)
Die Angaben in den Stimmen darüber, ob die Nummer gespielt wurde oder nicht, sind widersprüchlich (Fl. nach Nr. 21: „N^o 22 bleibt weg!“; Va. nach Nr. 21: „folgt N^o 4“ [als Nr. 24, da die Va. an Nr. 23 nicht beteiligt ist]; Fg. nach Nr. 21: „folgt Overtüre Nr. 1, T. 1–41“; in Vl. I, II und Va. ist der eigens ausgeschriebene Notentext zu Nr. 22 im Unterschied zum Vc. nicht gestrichen). Ob die Nummer doch gespielt wurde, oder ob vielleicht das Couplet Nr. 21 vor dem Vorhang vorgetragen wurde und die an dieser Stelle fällige Umbauunterbrechung überbrückt hat, ist nicht erweislich.
- Nr. 23 Wallfahrerlied
- Nr. 24 (= Nr. 4)
- Nr. 25 Großes Finale

Zur Problematik der Autorschaft einzelner Nummern

Die vorliegenden Quellen zu *Höllenangst* deuten auf einen in hohem Maße arbeitsteilig organisierten Produktionsprozess und lassen den Anteil Eislers an dem fertigen Tonsatz nicht immer eindeutig und präzise hervortreten. Das lückenhafte Material legt folgende Arbeitsweise nahe: Eisler hat die Nummern skizziert und mehr oder weniger weitgehend zu Particellen oder Partitur-Skizzen ausgearbeitet. Instrumentationsangaben in den Particellen zu Nr. 6, 9a und 16a zeigen, dass er dabei bis zu einem gewissen Zeitpunkt eine andere, größere Besetzung als die endgültige zu Grunde gelegt hat und eine schärfere, auch rhythmisch komplexere Musik im Sinn hatte. Aus Eislers heterogenen, teils wohl nur skizzenhaften Vorlagen, die möglicherweise von Friedrich Wildgans und Erwin Ratz weiter aufbereitet worden sind, erstellten verschiedene

Kopisten Partituren, die von Eisler, Wildgans und Ratz Korrektur gelesen wurden. Dass recht wenige autographe Partiturfragmente vorliegen, mag an dieser Arbeitsteilung liegen, in der sie teils lediglich zu Demonstrationszwecken gedient haben mögen, kann aber auch dem Umstand geschuldet sein, dass möglicherweise autographes Material verschollen ist. (Da dies nicht schlüssig erweislich ist, verzichtet der Herausgeber jedoch auf weiter reichende Spekulationen über verschollene Quellen.)

In einem Artikel zur *Höllenangst* nennt Eisler Friedrich Wildgans als Komponisten des „Chanson[s] der Rosalie“ (Nr. 13),²¹ und auch das Programmheft weist dessen Autorschaft nach. Ob der kompositorische Anteil von Wildgans darüber hinaus geht – beispielsweise bei Nr. 8 und Nr. 23, wo Skizzenmaterial von Eisler völlig fehlt – lässt sich weder ausschließen noch mit Sicherheit behaupten; auch mögen die schließlich in der Bühnenmusik verwendeten Hebenstreit-Bearbeitungen des „Zweifel-Couplets“ (Nr. 9) und des „Aberglauben-Lieds“ (Nr. 16) von Wildgans zu verantworten sein (auf der Nummerndisposition **G:Fh**^{Sk}[1–25]/2 findet sich neben Nr. 9 und 16 ein „W“, das für „Wildgans“ stehen dürfte; die erhaltenen Partitur-Niederschriften dieser Nummern stammen ebenfalls von Wildgans). Eine Notiz Eislers in Quelle **A** (fol. 4^r) steigert die Unklarheiten des Produktionsprozesses mehr als es sie löst: „Das Schwimmen | die Schmiererei | ist so [xx] groß | daß ich von heute | an mein[e] (vollständige) | Partitur Prof Wildgan[s]“. Dafür, dass Eisler die Ausarbeitung seiner Skizzen nicht allein den Kopisten überlassen hat, findet sich außer im Notenmaterial auch ein Hinweis in einem Zeitungsinterview, in dem er sich über die wenige Zeit äußert, die ihm zur Verfügung gestanden habe, „die Musik zur Nestroyschen Posse zu komponieren und zugleich zu instrumentieren“.²² Fraglich bleibt allerdings, inwieweit die Instrumentierung lediglich in Form von Particellangaben oder anderen Handlungsanweisungen erfolgt ist und inwieweit Eisler sie eigenhändig vorgenommen hat.

Die Scala-Aufführung

Das Ensemble der Scala konnte mit einer Vielzahl renommierter Nestroy-Schauspieler aufwarten und spielte diesen Trumpf in der Eröffnungspremiere selbstverständlich aus: Das Vater-Sohn-Gespann des Wendelin und des alten Pfrim, das einen großen Teil der *Höllenangst* trägt, war mit Karl Paryla und Eduard Loibner prominent besetzt; aber auch in den kleineren Rollen spielten große Nestroy-Darsteller, etwa Erika

Pelikowsky als Baroness Adele, Rudolf Rhomberg als Portier oder Emil Stöhr als Oberrichter Thurming. Mit dem Regisseur Friedrich Neubauer, dem Bühnenbildner Teo Otto und schließlich auch mit Hanns Eisler und Friedrich Wildgans betraute man durchweg bedeutende Künstler mit der Leitung der Produktion.

Das Verhältnis der Wiener Presseorgane zum Neuen Theater in der Scala war wegen dessen personeller und finanzieller Verbindung zur KPÖ und zur sowjetischen Besatzungsmacht ideologisch befangen. Der größere Teil der bürgerlichen Presse neigte zu propagandistisch angereicherten Verrissen, die kommunistische *Österreichische Volksstimme* zu enthusiastischen Kritiken. Die Beurteilung der Musik liegt zu dieser Tendenz häufig quer und fällt, als Bereich weitgehender Inkompetenz vieler Theaterkritiker, auch bei ansonsten ablehnenden Kritiken recht milde, indifferent oder sogar positiv aus. So schreibt Herbert Mühlbauer, der die Ansicht vertritt, die *Höllenangst* in der Scala sei „über eine kommunistische Propagandaveranstaltung nicht hinausgelangt“, weiter: „Sehr geglückt ist die Musik Hanns Eislers, die Friedrich Wildgans einfühlsam dirigierte“.²³

Eislers Musik zur *Höllenangst* wurde überwiegend gelobt. Begeistert äußerte sich schon vor der Premiere „L.“ im *Abend*: „Man muß es als einen Glücksfall bezeichnen, daß damit einer der großen Namen moderner österreichischer Musik mit einem der größten Namen österreichischer Literatur verbunden wird“; die Couplets zeigten Eisler „von einer neuen und reizvollen Seite“ und seien „doch in jedem Takt echte, zündende und hinreißende Hanns-Eisler-Werke“.²⁴ Und in der *Österreichischen Volksstimme* ist zu lesen: „Hanns Eislers Musik [...] bietet weit mehr als die musikalische Untermalung der Nestroy-Posse; viele Couplets sind eine Bereicherung des Wiener Melodienschatzes, der seit langem einer solchen Bereicherung bedarf.“²⁵

Interessanter im Hinblick auf konkrete Probleme der Scala-Inszenierung sind die Stimmen, die an der musikalischen Gestaltung und Dramaturgie Kritik übten: Man könne „einige (den betreffenden Darstellern nicht recht liegende) Gesangsnummern ruhig weglassen“;²⁶ man hätte die Verwandlungspausen „zur Gänze mit Musik ausfüllen [sollen], wenn man sie schon nicht kürzer machen kann“ und das „Cembalo wirkt im Orchester etwas zu dünn, ein Klavier wäre wohl geeigneter gewesen“; der Regisseur Friedrich Neubauer hätte für eine „straffere Fassung“ sorgen sollen, „unter anderem durch Kürzung der musikalischen Partien, die etwas breit geraten sind.“²⁸ An diesem letzten Einwand – der ganz ähnlich nach der

21 Hanns Eisler, *Wie ich Nestroy verstehe. Über die Musik zur „Höllenangst“*, in: *Österreichisches Tagebuch* 3/18 (Oktober 1948), S. 15. Auch abgedruckt in ders., *Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, Leipzig 1982 (= *Gesammelte Werke* III/2), S. 40 f.

22 Hanns Eisler zitiert aus Dr. Benedix, „– die Angst geht um“ [Anm. 19].

23 Herbert Mühlbauer, *Politischer Nestroy in der Scala. „Neues Theater in der Scala“ mit „Höllenangst“ eröffnet*, in: *Wiener Kurier*, 18. September 1948.

24 „L.“, „A gspäßige Rass, die politische Klass!“ *Neue Musik Hanns Eislers zu „Höllenangst“ – Nestroys Komödie eröffnet Spielzeit der Scala* [Anm. 14].

25 N. N., *Festliche Eröffnung der Scala*, in: *Österreichische Volksstimme*, 17. September 1948.

26 Martin Rathsprecher („ra“), *Nestroy auf der Wieden*, in: *Österreichische Volksstimme*, 18. September 1948.

27 Viktor Matejka, *Klassisches Theater als Tribüne der Zeit. Stimmen aus dem Wiener Kulturleben zu der Eröffnung des Neuen Theaters in der Scala* [Sammeltitel], in: *Österreichische Zeitung*, 22. September 1948.

28 „H.“, „Höllenangst“, in: *Wiener Tageszeitung*, 18. September 1948.

westdeutschen Erstaufführung von Brecht/Eislers *Schweyk im zweiten Weltkrieg* 1959 in Frankfurt am Main erhoben worden ist²⁹ – erweist sich mehr als das reduzierte Blickfeld des Rezensenten, nämlich die durchaus richtige Wahrnehmung, dass Eislers intensive Schauspielmusik nicht nur quantitativ die Grenze zum Musiktheater erreicht. In der Tat trug er sich wenig später mit dem Gedanken, seine *Höllenangst*-Partitur zu einer Oper umzuarbeiten.³⁰

Zur Edition

Eine Eigentümlichkeit von Eislers *Höllenangst*-Musik – eine Eigentümlichkeit freilich, die auf allgemeine künstlerische und ästhetische Fragestellungen von Schauspielmusik verweist – besteht darin, dass zu dieser neben den großen Brecht-Musiken umfänglichsten Arbeit Eislers für die Bühne keine zusammenhängende autographe Partitur erhalten ist und überdies bei einigen Nummern Eislers Autorschaft im Unklaren liegt. Deshalb ediert der vorliegende Band die oben dargestellte Inszenierungsmusik des Neuen Theaters in der Scala von 1948 vornehmlich auf Grundlage der überlieferten Kopistenpartituren in **G** sowie des Stimmenmaterials in **H** und **I**. Eine abweichende Quellenlage ergibt sich lediglich im Fall der „Ouvvertüre“, als deren Hauptquelle ein 1951 bei Peters in Leipzig erschienener und von Eisler mit vorbereiteter selbstständiger Druck der *Ouvvertüre zu einem Lustspiel* diente (**K:Dr^{PA}1/12**). Die Anhänge bieten zum einen das zweifelsfrei von Friedrich Wildgans komponierte Couplet der Rosalie (Nr. 13: Anhang I), das einen integralen Teil der Schauspielmusik bildet, und zum anderen, als Hinweis für den praktischen Gebrauch, die Textunterlegung aller Couplet-Strophen von Nr. 6, 8, 9, 13, 16, 18 und 21 gemäß **T4** (Anhang II). Die Textunterlegung dieser Nummern im edierten Notentext bietet

in der Regel lediglich die aus der Haupt- oder einer Referenzquelle übernommene oder an diese angepasste 1. Strophe (bei Nr. 21: auch die 2. Strophe).

Im edierten Notentext wurde die im Widerspruch zur Reihenfolge der Nummernzählung stehende Szenenzählung von Nr. 16 in **T4** (siehe oben) beibehalten.

Im Anschluss an den Kritischen Bericht finden sich in Form einer Quellenedition Eislers Entwürfe zu vier in der endgültigen Scala-Fassung verworfenen Musikstücken: zu einem kurzen mit *Melodram* bezeichneten Instrumentalstück, das „Pfrims Heurigenlied“ (Nr. 2) vorangestellt werden sollte (Nr. 2a), zu einer u. a. instrumentatorisch abweichenden, wahrscheinlich frühen Fassung von „Meiner Seel’, ’s müsst’ dem Himmel...“ (Nr. 6) sowie zu Eislers ursprünglichen Fassungen des „Zweifel-Couplets“ und des „Aberglauben-Lieds“ (Nr. 9a und Nr. 16a), die später durch Bearbeitungen von Michael Hebenstreits Originalen ersetzt worden sind. Ebenfalls im Anschluss an den Kritischen Bericht sind die nachweislichen Korrekturen Eislers an den Textvorlagen zu Nr. 6 in **T1** und zu Nr. 20 in **T2** wiedergegeben.

Mein Dank für die Bereitstellung der musikalischen Quellen gilt den Mitarbeitern der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, vorab dem Leiter der Musikarchive Werner Grünzweig sowie den Leiterinnen des Hanns-Eisler-Archivs, Helgard Rienäcker und (deren Nachfolgerin seit Frühjahr 2004) Anouk Jeschke. Für Anregungen, Hilfen bei der editorischen Arbeit und Korrekturlesen danke ich Christian Martin Schmidt, Tobias Faßhauer, Gabriele Groll, Felix Reichel und in besonderem Maße Thomas Ahrend.

Birmingham, den 5. Oktober 2005

Peter Schweinhardt

²⁹ Joachim Kaiser, *Brechts antifaschistische Schweyk-Burleske. Westdeutsche Erstaufführung von „Schweyk im Zweiten Weltkrieg“ in Frankfurt*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25. Mai 1959, bemängelt die „allzu zahlreichen Lieder und Musikeinlagen“ der *Schweyk*-Musik.

³⁰ N. N., *Hanns Eisler schreibt Nestroy-Oper. „Höllenangst“ in Zusammenarbeit mit Walter Felsenstein*, in: *Der Abend*, 15. März 1949.

Introduction

From his exile in California, Hanns Eisler renewed his contacts with the Old World shortly after the end of World War II. His goal was to secure a solid livelihood for himself in the event of a re-emigration to Europe. Although he explored various venues, he concentrated chiefly on Vienna and Berlin, the cities in which he had resided prior to 1933. His attempts to organize his re-emigration were impeded and ultimately quashed in 1947, when he became the target of anti-Communist attacks in the United States, his country of exile. This led to a hearing before the notorious House Committee on Un-American Activities and subsequently to his extradition. As a direct result of the witch-hunt, Eisler's professional prospects in the U. S. were dashed and he had to return to Europe precipitately. When he boarded the plane in New York on 26 March 1948, he had no concrete prospects for a post either in Berlin or in Vienna. Commuting between Vienna, Berlin and Prague, Eisler soon began to draw attention to himself in Europe's cultural world once again through his many compositional and cultural-political projects, which he pursued with an energy and commitment that recalled the years preceding his American exile. His activities at that time included working for film and radio, and attending international cultural-political congresses in Prague and Wrocław as an Austrian delegate. The beginning of Eisler's collaboration with the Neues Theater in der Scala dates from this period of renewed contacts and career reorientation.¹

The main impulses that led to the founding of this Viennese theater came from re-emigrants, and the theater's agenda clearly radiated the feeling of a new beginning. Many re-emigrants were influenced by this spirit of renewal, yet they also felt a justified sense of uncertainty about their general situation and their chances for a livelihood in their countries of origin. The founders of the Theater in der Scala – including Günther Haenel, Wolfgang Heinz and Karl Paryla – wanted to set up a high-concept theater where popular plays would be at home next to classics and contemporary dramas, and where all productions would be offered at markedly and programmatically low admission prices. In addition to putting on stage plays, the founders also pursued a didactic mission, which resulted in the ensemble's holding lectures, performing excerpts from their repertoire, and soliciting new members for the audience

organization in suburban taverns. The Neues Scala Theater had to cope with the often barefaced hostility and boycott measures of Vienna's municipal authorities and of the conservative and Social-Democratic press, for whom the theater, which was subsidized by the Soviet occupational forces and was an artistic success story to boot, was a thorn in the side. Yet in spite of all this antagonism, the Scala was able to realize many of its goals, some of which, as in the case of Paryla, had been in gestation since his years of exile in Zurich. In 1956, after the withdrawal of the occupational forces and the termination of financial support from the Communist Party, the theater could no longer withstand the cultural-political bullying and was forced to close. The most prominent members of the ensemble found a temporary home in East Berlin.²

On 1 April 1948 – the very day of Eisler's return to the Austrian capital – the Soviet military government of Vienna approved the request to reopen a theater in the Scala building, which had been used since 1908 alternatively as a theater and a cinema. Even before he continued on to Prague in early May, Eisler was no doubt asked about a possible collaboration by the Scala directorship. On 5 July Karl Paryla wrote to Eisler in Prague: "We were unfortunately unable to speak with you at length, dear friend, as we had intended. There was simply too much to do, and you left us too soon. [...] It is our unanimous wish that you now put into effect your exclamation 'I shall work with you!'"³ Eisler effectively expressed his agreement to work with the theater by bringing up practical matters concerning the production and his fee.⁴ Although Eisler did not subsequently become the "musical director" of the theater, as several newspapers had reported on the basis of a rumor, no fewer than eight plays with his music were performed there. Among them were five original compositions for the Scala: *Höllenangst* (1948), *Eulenspiegel* (1953), *Volpone* (1953), *Lysistrata* (1953) and *Hamlet* (1954). Eisler's three other works of stage music performed at the Scala had been written prior to his association with the theater; they were the inserts to *Mutter Courage und ihre Kinder* (1948) as well as the incidental music to *Die Mutter* (1953) and *Leben des Galilei* (1956). Thus the very first and the very last notes that were heard in the Scala – from *Höllenangst* and *Leben des Galilei*, respectively – were from Hanns Eisler.⁶

1 On Eisler's re-emigration process and his subsequent projects in Vienna see Peter Schweinhardt, *Fluchtpunkt Wien – Hanns Eislers Wiener Arbeiten nach der Rückkehr aus dem Exil* (= *Eisler-Studien* 2), print in preparation.

2 On the history of the Scala see: Wilhelm Pellert, *Roter Vorhang, rotes Tuch. Das Neue Theater in der Scala (1948-1956)*, Vienna, 1979; Carmen-Renate Köper, *Ein unheiliges Experiment. Das Neue Theater in der Scala (1948-1956)*, Vienna, 1995.

3 Letter of 5 July 1948, Karl Paryla (Sozietät des neuen Theaters in der Scala, Vienna) to Hanns Eisler, Stiftung Archiv der Akademie der Künste (hereafter: SAdK) Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (hereafter: HEA) 5029.

4 Unsigned draft of letter, presumably of July 1948, from Hanns Eisler to Karl Paryla (the letter that was actually sent is not extant), SAdK Berlin, HEA 5030, typescript, cuts and additions in pencil [in Eisler's handwriting].

5 See N. N., *Scala eröffnet mit Nestroy-Stück* in: *Wiener Kurier*, 21 July 1948; N. N., *Die Pläne des Scala-Theaters* in: *Wiener Zeitung*, 22 July 1948; N. N., *Ein Theater mit Kinopreisen* in: *Österreichische Volksstimme*, 22 July 1948.

6 See also Peter Schweinhardt, "Dös is a g'spassige Klass', die politische Rass'". *Hanns Eislers österreichische Bühnenmusik* in: *Hanns Eisler. 's müßt dem Himmel Höllenangst werden*, ed. by Maren Köster, Hofheim, 1998 (= *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts* 3), pp. 65–84.

The Neues Theater in der Scala was opened with the premiere of Johann Nestroy's *Höllenangst* on 16 September 1948. The selection of this particular political farce, which had been written shortly after the failure of the 1848 revolution, was intended to set a programmatic accent from the very start in several ways. To begin with, it marked the consecration of Nestroy, a classic of Vienna's popular theater, who thus entered the repertoire of the Scala and became, next to Shakespeare, one of the ensemble's most frequently performed authors. The play itself, which had no longer been staged since 1849, was ideal for underscoring the Scala's avowed intention to do away with hackneyed and antiquated staging traditions. Finally, the political background of Nestroy's fable allowed the thespians to make many a comment – surprisingly explicit despite the censorship – on the situation of post-war Vienna in 1948.

The Play

Johann Nepomuk Nestroy's (1801–1862) farce with songs in three acts *Höllenangst* was given its world premiere at Vienna's Carl-Theater on 17 November 1849. Like most of Nestroy's plays of that period, it was not particularly successful and disappeared from the boards after only four repeat performances. Nestroy adapted his farce from the popular French play *Dominique ou le possédé* (1831) by Jean-Baptiste d'Epagny and Jean-Henri Dupin. He turned it into a political farce that was squarely rooted in the unique atmosphere of post-revolutionary Vienna, with its severe censorship laws. "Nestroy presumably chose this popular play as a means of shedding light, albeit in an encoded form, into the ideological and political situation one year after the revolution. Although neither the theme nor the genre of the source, which was set in the time of Richelieu, was comical, Nestroy transformed the play into a 'farce with songs' set in his own day. And even though the farce had a serious subtext, the playwright closely followed the text of his source for long stretches."⁷ Among the most important changes made by Nestroy in his model was the incorporation of buffo characters into the plot, thus essentially the roles of Pfrim and the doorman (Portier). The external censorship is most noticeable in the elimination of the politically explicit "fate" monologue, in which Nestroy, in the role of the protagonist Wendelin, wanted to offer a reflection on social inequality and an exhortation to overcome this alleged "fate". Nestroy's text was so heavily revised and so many additions were made to it that the new stage version (T4) was also published for the premiere at the Neues Theater in der Scala, a century after its creation.⁸ It is believed that this adaptation, which was based on the text from the Nestroy Gesamtausgabe

in fifteen volumes by Fritz Brukner and Otto Rommel,⁹ was essentially the work of Karl Paryla.¹⁰

The alterations were varied in nature:

a) Vocal numbers: In Nestroy's version, only Wendelin is given solo songs; they are supplemented by a quodlibet ensemble. The Scala version incorporates new songs: two for Pfrim (Nos. 2 and 8), one each for Rosalie (No. 13) and the doorman (No. 18), and a duet for Thurming and Adele (No. 14). Wendelin is assigned a new couplet (No. 21) and in place of the quodlibet, the ensemble sings "Die Angst" (No. 20). The close now consists of another new ensemble, the "Großes Finale" (No. 25).

b) Large-scale scene division: In the Scala arrangement, the play is divided into seven "*Bilder*" or stage sets (Act I: 3 *Bilder*; Act II: 1 *Bild*; Act III: 3 *Bilder*). The sequence of the scenes broadly corresponds to that of Nestroy's play, although there, however, the set changes are not numbered.

c) Sequence of scenes: In the Scala version, there is an additional scene in Act I: after Scene 13 (found in both versions), Pfrim is given a scene of his own (Scala: Scene 14) on account of his extra couplet (No. 8). Accordingly, Wendelin's subsequent monologue and couplet (Nestroy: Scene 14) becomes Scene 15 in the Scala version. The discrepancy continues until the end of the act. In Act III of the Scala version, Nestroy's Scene 14 is deleted, so that its Scene 15 corresponds to the Scala Scene 14; from Scene 16 onwards, the numbering once again corresponds between the two versions, thanks to the insertion of the "fate" monologue censored in Nestroy and the following couplet "Von wem soll'n sie's lernen, unsere Herr'n?" (No. 21) as Scene 15 of the Scala version.

d) Specific cuts: The cuts made in the Nestroy text are very moderate and hardly affect the substance of the play.

e) Textual changes: Next to certain modernizations of the vocabulary (e. g. "Nichte" instead of "Nièce"), the occasional addition of word plays and minor changes of dialectal words, one also encounters changes of an apparently poetic nature: In Act I, Scene 4 (Nestroy) the servant Johann bids farewell with the words "Ich gehorche und schwöre" (I obey and swear), which, in the Scala version, become "Ich schweig' und schwöre" (I keep silent and swear).

f) Updating of content: Only few textual alterations were needed to sharpen the sting of Nestroy's political farce for the audiences of 1948. In any event, most of the innuendos must have been conveyed either non-verbally or through extemporizations that did not find their way into the published text. The updated formulations of 1948 may seem surprisingly mild, but one should not forget that censorship was a serious matter in post-war Vienna, which was under Allied control. Indeed,

7 Jürgen Hein in the commentary on his edition of the volume of the new historical-critical work edition of Johann Nestroy, Vol. 27/II, *Höllenangst*, Vienna, 1996, p. 104.

8 Johann Nestroy, *Höllenangst. Posse mit Gesang in drei Akten, Bühneneinrichtung des Neuen Theaters in der Scala*, ed. in collaboration with the Association "Die Theaterfreunde", Vienna, 1948.

9 Johann Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, 15 Vols., ed. by Fritz Brukner and Otto Rommel, Vol. 5, Vienna, 1925. (The corresponding volume of the *Gesammelte Werke* [Vienna, 1948–1949] edited by Otto Rommel, did not appear until 1949 and thus cannot be considered as a source for the Scala arrangement.)

10 Carmen-Renate Köper [Note 2], p. 127, lists Friedrich Neubauer, Karl Paryla and Otto Tausig as authors of the additional stanzas of the couplets, but makes no reference to the arrangement of the complete text. Otto Tausig informed the editor of the present volume that Karl Paryla was the arranger of the text.

drafts of the text of the Scala's *Höllenangst* production bear many topical references that were sharper and more explicit than the ones that were ultimately included in the Scala print. Three examples from the printed version should suffice to convey an impression of the character of the textual changes made for the Scala:

1. In Nestroy's text, Baron Reichthal flees to England until it is time for him to take over the government. For the reactionary central-European governments of Nestroy's time, England was considered a hotbed of liberality and freedom. In the Scala arrangement, reference is consistently made to "Ausland" (foreign countries) and the "freie Welt" (free world). Thus while the ensemble addressed the topic of political exile – most of the Scala actors had experienced this personally – in a more general, and thus more contemporary, manner, they also showed a remarkable astuteness in using this passage to provide a sweeping expression of gratitude to the nations that had granted asylum during the Nazi regime.
2. Considering the Communist leanings of many leading Scala members, it was obvious that in his opening monologue, Reichthal could not refer to one of the villains of the play as "Genosse Arnstedt" (Comrade Arnstedt), as in Nestroy's text; instead, he mentions Stromberg's "Genossen, den Staatssekretär Arnstedt" (Stromberg's companion, State Secretary Arnstedt).
3. A new sentence given to Pfrim at the end of Act II expresses undisguised criticism of the political restoration in post-war Austria (and Germany), where efforts were being made to hastily consign the recent past to oblivion. The sentence alludes to the title of Wolfgang Staudte's widely acclaimed film about failed de-Nazification: "Die Mörder sind unter uns und die Unschuldigen verfolgt man!"¹¹ (The murderers are among us, but it's the innocent who are being persecuted!)

The Music

Just like the music of all of Nestroy's plays premiered between winter 1847 and spring 1849, the original music of the premiere performance of *Höllenangst* was written by Michael Hebenstreit (1812 to after 1850), who, after Adolf Müller, was the most prolific of Nestroy's regular musical collaborators. Hebenstreit's incidental music is located today in the Austrian National Library.¹² Entertaining and dramaturgically efficient, it was scored for the large ensemble customary in theaters at that time (double woodwinds with piccolo, 2 horns, 2 trumpets, trombone, timpani, bass drum, triangle and strings). It consisted of Wendelin's couplets, the quodlibet and nine instrumental pieces.

In Nestroy's *Höllenangst* text, only Wendelin – the role played by Nestroy – is given three songs: his entrance song ("Meiner Seel', 's müsst' dem Himmel...": I,7), the "Zweifel-Couplet" (I, 14) and the "Aberglauben-Lied" (II, 17). A look at the sources of the text of the play and at entries made in Hebenstreit's score shows that the "Aberglauben-Lied" originally served as the entrance song and was only shifted to its later position when "Meiner Seel', 's müsst' dem Himmel..." was moved up to the opening position. This latter piece was borrowed from Nestroy's comedy *Der Alte Mann mit der jungen Frau*, which had been written slightly earlier but never performed; there, however, the refrain states that the heavens ("Himmel") must be feeling "himm'langst" instead of "Höllenangst".¹³ This later addition helps explain the misleading numbering of the Hebenstreit couplet reproduced below in the synopsis: the entrance couplet is not numbered, the "Zweifel-Couplet" must have moved up through the repositioning, and the song that now became the last, the "Aberglauben-Lied", bears the original number 2. This situation is also important for understanding Eisler's compositional process, since "Meiner Seel', 's müsst' dem Himmel..." was the only part of Hebenstreit's score that Eisler did not have at his disposal.

This requires a brief explanation. The Scala wanted to apply its principle of reviving and renewing tradition to the music of a play as well. The ensemble thus wanted to use Hebenstreit's score along with the arrangement of the Nestroy text. The Scala's later Nestroy productions also used the original music as their model, whenever possible. The problem with the opening production, however, was that Hebenstreit's score was still lost somewhere in the National Library, which had been damaged in the war, when Eisler began to write his incidental music. Although the music was found in time – no doubt during the month of August 1948, hence about a month before the premiere¹⁴ – Eisler had already finished his own couplets, which had most likely already been rehearsed as well.¹⁵ Nevertheless, the Hebenstreit versions of the "Zweifel-Couplet" and the "Aberglauben-Lied" were incorporated into the new musical concept, while Eisler eliminated Hebenstreit's instrumental pieces. In the Scala adaptation, Nestroy's quodlibet text was cut, and all other vocal numbers were based on new texts, thus requiring new music in any event. But since the couplet "Meiner Seel', 's müsst' dem Himmel..." was not among the newly found *Höllenangst* material, Eisler was unable to use its music; the piece had made its way under another composer's name into a collective manuscript of Hebenstreit music that also contained the music to *Der Alte Mann mit der jungen Frau*.¹⁶

11 Nestroy [Note 8], p. 38. Wolfgang Staudte's film *Die Mörder sind unter uns*, produced for the DEFA (premiere on 15 October 1946) was also being shown in Austrian cinemas at this time.

12 Österreichische Nationalbibliothek Wien, *ÖNB Mus. Hs. 8495*.

13 The piece had served as an exit couplet in *Alter Mann* before it was incorporated into *Höllenangst* as an entrance song. See Urs Helmsdorfer, "Himmelangst". *Nachtrag zu "Der Alte Mann mit der jungen Frau"* (Stücke 27/I) und "*Höllenangst*" (Stücke 27/II) in: *Nestroyana* 19 (1999), Books 1–2, pp. 27–47.

14 In "A gspäßige Rass, die politische Klass!". *Neue Musik Hanns Eislers zu "Höllenangst"* – Nestroys Komödie eröffnet Spielzeit der Scala in: *Der Abend*, 24 August 1948, "L." announces: "Owing to the painstaking work of Professor Nowak of the Albertina, the original Hebenstreit [sic] music, which was hitherto considered as lost, has been recovered."

15 The fact that Eisler's original couplets – they are reproduced following the *Kritischer Bericht* of this volume – had already been rehearsed by the time the music was found is suggested by the piano reductions that were made of them, among other things.

16 Until recently, the entire Hebenstreit music to *Der alte Mann mit der jungen Frau* had been filed erroneously under the name of Carl Binder, another Nestroy composer. See Helmsdorfer [Note 13], p. 30.

Eisler thus made use of only two vocal numbers from Hebenstreit's original music, whereby he altered them in greater or lesser degrees of importance over and beyond his reorchestration for nonet.¹⁷

The following table provides information about the location of the Hebenstreit music in Nestroy's play, points up the differences in the sequence of scenes between the Nestroy source and the Scala arrangement, and illustrates the divergences in how closely the numbers followed one another in Hebenstreit and Eisler. At one spot, the numbering sequence of the Scala production diverged most likely not only from that of the Nestroy play, but also from the version found in the print **T4**. Judging from the disposition of the numbers **T2:Fh^{Sk}[1-25]/2** and

F:Fh^{Sk}[1-25]/3 and, implicitly, from an entry in **H** on fol. 80^v ("Paryla is totally hoarse, [...] the first part ends with the Kleines Finale!"), it emerges that this "little finale" (No. 15), which was played at the end of Scene 23 of Act II in the Scala production, was followed there by Wendelin's (and thus Karl Paryla's) "Aberglauben-Lied" (No. 16; Act II, Scene 17 in Nestroy and in **T4**), and thus displaced from Scene 17 to after Scene 23. The Scala's Act II – and, because of the following intermission, the first part of the performance as well – apparently closed with the "Aberglauben-Lied". This (and the number disposition **T2:Fh^{Sk}[1-25]/2**) suggests that the "Zwischenspiel" No. 17 was used as a prelude to Act III (thus after the intermission) instead of as a "Nachspiel" appended to the couplet.

Nestroy: Act, Scene	Hebenstreit music - designation in music text (<i>italics</i>) - location in text (e.g. cue)	Scala version: Act, Set, Scene	Eisler music - numbering and title in edited music text - completely new text: (+)
	<i>Ouvertura. Allo: con brio:</i>		No. 1 Ouvertüre
I, 2	—	I, 1, 2	No. 2 Pfrim's Heurigen-Lied (+)
I, 4–5	<i>N° 2! 1! Allo. Agitato.</i> Johann: "Ich gehorche, und schwöre –"	I, 1, 4 I, 1, 5	No. 3 Melodram (+) No. 4 Melodram: Überkletterung des Daches
I, 5/6	—	I, 1/2, 5/6	No. 5 Verwandlungsmusik
I, 7	[...] <i>Einlage aus Altem Mann, Lied in Es:</i> [entrance couplet Wendelin]	I, 2, 7	No. 6 Meiner Seel', 's müsst' dem Himmel...
I, 9–10	<i>N° 3. Allegro impetuoso:</i> Wendelin: "erschein'! erschein'!! erschein'!!!"	I, 2, 9–10	No. 7 Gewittermusik (= No. 4)
—	—	I, 2, 14	No. 8 Der Hechtenwirt (+)
I, 14	<i>Lied. N° 7. Allo. con giusto:</i> Zweifel-Couplet	I, 2, 15	No. 9 Zweifel-Couplet
I, 15/16	—	I, 2/3, 15/16	No. 10 Zwischenspiel No. 1; before this possibly No. "9a" (= No. 5)
I, 17	<i>N°: 5. Allo: con brio.</i> probable music for end of act, after Pfrim: "Das is zum Teufelhol'n!!"	I, 3, 18	No. 11 Zwischenmusik (= No. 5)
I/II	<i>Entreeact. N° 6. Interlude</i>	I/II	—
II, 9	—	II, 4, 9	No. 13 Rosalie (+)
II, 15	—	II, 4, 15	No. 14 Duett (+)
(see II, 23)	—	missing in T4 ; in Scala production: II, 4, 23	No. 15 Das kleine Finale (+)
II, 17	<i>N°: 2 Lied Allegro con giusto</i> Aberglauben-Lied	II, 4, 17 in T4 ; in Scala production: after II, 4, 23	No. 16 Aberglauben-Lied
II, 23	<i>N° 8. Allo. con brio:</i> Music for end of act		(see Nos. 15 and 16)
before III, 1	—	before III, 5, 1	No. 17 (= No. 10)
III, 4	—	III, 5, 4	No. 18 Portier-Couplet (+)
III, 4/5	—	III, 5/6, 4/5	No. 19 Zwischenspiel No. 2
III, 15	<i>Quodlibet</i> Leni: "Gehn S', Sie machen eim völlig Angst"	III, 6, 14	No. 20 Die Angst (+)
—	[Scene and song missing]	III, 6, 15	No. 21 Von wem soll'n sie's lernen, unsere Herr'n? (+)
III, 15/16	—	III, 6/7, 15/16	No. 22 Verwandlungsmusik (= No. 1 T. 1–41)
III, 17	<i>N°: 9: Melodram: Moderato tempo</i> "Im Orchester beginnt eine im Kirchenstyl gehaltene Musick"	III, 7, 17	No. 23 Wallfahrerlied
III, 19–21	<i>N° 10: Melodram: Allegre. strepito</i> "Im Orchester beginnt charakteristische Musick"	III, 7, 19–21	No. 24 (= No. 4)
III, 24	<i>N°: 11. Schlußmusik: Allegro vivace.</i> "Musick fällt ein"	III, 7, 24	No. 25 Großes Finale (+)

17 On the changes made in the Hebenstreit sources see Schweinhardt [Note 6], pp. 77–81.

Genesis of the Composition

The premiere of *Höllenangst* – the Scala’s opening production – took place on 16 September 1948. One can only speculate as to when Eisler actually began writing the music. From Prague, the composer responded to Karl Paryla’s written request of 5 July for the incidental music: “I would appreciate it if you could send me post-haste a copy of the play and, if it can be obtained, H.’s [viz. Hebenstreit’s] music so that I can begin working on it. [...] I would have to come to Vienna shortly before the start of the rehearsals to work with the director N. [viz. stage director (Friedrich) Neubauer], whom I beg you to give my heartiest greetings. I would also kindly ask you to let me know how large the orchestra can be.”¹⁸ It is unlikely that Eisler had begun working on the *Höllenangst* score while he was still in Prague, where he was finishing his film music to *Křizova Trojka* in July. The composer most probably began his work on the score after his return to Vienna from Prague in early August.

Eisler himself spoke retrospectively of “writing and, at the same time, orchestrating the music to the Nestroy farce in the few days I had at my disposal.”¹⁹ On 24 August, apparently after a conversation with Eisler, “L.” reported in the *Abend*: “Hanns Eisler has completed the music to Nestroy’s ‘Höllenangst’, with which the Neues Theater in der Scala will open on 16 September.”²⁰ It is plausible, albeit not ascertainable, that all the numbers of the score had already been written by this point in time. However, even after the conclusion of a first creative phase, Eisler’s work on the text and music must have continued during the rehearsals, as is suggested by the repeatedly supplemented listings of the musical numbers and by the occasionally substantial changes in the part material.

Since Eisler traveled to Wrocław on 22 August to attend the World Congress for Peace (25 to 28 August) as an Austrian delegate, it can be assumed that he was only back in Vienna for the final work phase in early September, thus only two weeks before the premiere. It is also possible that he had submitted his work to the copyists just before leaving for Wrocław, in order to do the proof-reading after his return; he was familiar with the last-minute delivery of scores at the latest since his film work in Hollywood. The date “11. IX” entered by Friedrich Wildgans on a sketch of the Duet No. 14 (**G:Sk14/2**) lends credibility to the hypothesis that the compositional fine-tuning continued until shortly before the premiere. If we consider this date as the date of completion and take into account the annotations found in this sketch concerning matters of musical form (see the source description), then it is fully justified to assume that this number was not given to the copyist before 11 September,

hence a few days before the premiere: indeed, in the copyist’s score (**G:Fh^(PA)14/4**), the ornaments that had been added to the bass line in the third stanza of the sketch are now fully written out. On the basis of the ascertainable number dispositions (**T2:Fh^{Sk}[1–25]/1**, **G:Fh^{Sk}[1–25]/2** and **F:Fh^{Sk}[1–25]/3**), it is possible to trace the gradual expansion of the incidental music. Thus, for example, the vocal numbers were apparently written prior to the purely instrumental pieces; this was obviously determined by the contingencies of rehearsal work. Pfrim’s second couplet (No. 8 “Der Hechtenwirt”) was most likely written later than the other songs, perhaps in order to give the popular interpreter of this role, Eduard Loibner, another vocal number as a corollary to the revaluation of the Wendelin role.

All that we know about the sequence of numbers in the Scala production that served as the basis for the edited text, as well as the number of couplet stanzas actually sung in the production, comes from the instrumental parts. Annotations (see below) in the parts reveal that the “Verwandlungsmusik” No. 5 was to be played as No. “9a” after the “Zweifel-Couplet” (No. 9) and followed immediately by the “Zwischenspiel 1” (No. 10). Nos. 5 and 10 fit together well, and it is possible that the interlude music extended in this manner was needed to bridge the change of scenery for the third stage set. It cannot be ascertained whether No. 5 was always played after the “Zweifel-Couplet” or only occasionally, or whether it was actually followed by No. 10; this may also have depended on how swiftly the set was changed. Likewise, it is unclear whether measures 1–41 of the “Ouvetüre” were actually (always) played after Wendelin’s last couplet (No. 21 “Von wem soll’n sie’s lernen, unsere Herr’n?”) during the change of scenery for the seventh set. A reference to this is found in what are presumably the two latest number listings as well as in the parts (save for the clarinet and harpsichord); however, after No. 21 one finds the comment “No. 22 bleibt weg!” (No. 22 stays out!) in the flute part. Finally, an examination of the part material reveals that solely No. 4 – and not *either* No. 3 *or* No. 4 – was played as the “Gewittermusik” in Act II (No. 24), diverging from the number disposition in **F:Fh^{Sk}[1–25]/3**.

In summary, and inasmuch as it can be deduced from sources **H** and **I**, the music of the 1948 production unfolded as follows:

- No. 1 Ouvetüre
- No. 2 Pfrim’s Heurigen-Lied
- No. 3 Melodram
- No. 4 Melodram: Überkletterung des Daches
An attacca lead-in from No. 3 to No. 4 results from the dramaturgical context of the play.

18 Unsigned draft of letter, presumably of July 1948, from Eisler to Paryla [Note 4].

19 Hanns Eisler quotes from Dr. Benedix, “– die Angst geht um” in: *Österreichische Zeitung*, 14 September 1948.

20 “L.”, “A gspäßige Rass, die politische Klass!”. *Neue Musik Hanns Eislers zu “Höllenangst” – Nestroys Komödie eröffnet Spielzeit der Scala* [Note 14].

No. 5 Verwandlungsmusik

It emerges from annotations in the parts after No. 4 (Kl.: “ATTACCA N^o 5” und “2 × ABBRUCH auf Zeichen!” [break off at sign the second time]; Fg.: “Attacca N^o 5”; Vl. I: “attac[c]a 5 | ¹Da capo 22–29 nur einmal!” [attacca 5, da capo 22–29 only once!]; Vl. II: “attacca Nr 5. | Bei da-capo nur von 22–29 nichts wiederholen” [attacca No. 5. At da capo only from 22–29, no repetition]; Va.: “attacca N^o 5 (aufbreiten!!)” [attacca No. 5 (get it ready!!)] that No. 5 followed No. 4 attacca. In the “Da capo” (what is meant here are measures 106 to 150, which are also abbreviated in **G:Fh^{PA}5/5** [fol. 21^v] as “da capo T. 1–44”), measures 122 to 129 (the indication “22–29” hardly makes any musical sense) were played without repetition; moreover, at the repetition of the opening section following m. 106, the conductor most likely gave a sign to interrupt the music at an appropriate spot when the set-change was completed.

No. 6 Meiner Seel’, ’s müsst’ dem Himmel... (four stanzas)

No. 7 (= No. 4)

No. 8 Der Hechtenwirt

No. 9 Zweifel-Couplet (four stanzas)

No. 10 Zwischenspiel 1

According to annotations in the parts to No. 5 (Fg.: “auch 9a” [also 9a]), after No. 9 (Fl.: “kommt N^o 5 = 9a | nur bis Fine, dann | dieselbe N^o 5 ganz, dann attacca N^o 10” [No. 5 = 9a follows, only up to Fine, then No. 5 again, complete, then attacca No. 10]; Kl.: “folgt N^o 5 | dann N^o 10” [No. 5 follows, then No. 10]; Va.: “folgt N^o 5 und sofort N^o 10” [No. 5 follows, then No. 10 immediately]; Vc.: “Folgt 5 bis fine, dann Nr. 5 ganz, | ~~und 10~~ | folgt 5 und 10” [No. 5 follows up to Fine, then No. 5 complete and No. 10 5 and 10 follow]) and to No. 10 (Fl.: “auch | 9a = die 1. Takte | Bei N^o 9a nur bis Fine (Takt 45) attacca dasselbe ¹ALLES¹, attacca N^o 10” [also 9a = the first measures. At No. 9a only up to Fine (m. 45) attacca everything, attacca No. 10]), No. 10 was played in connection with No. 5 as No. “9a” which, in its turn, most likely followed No. 9 without a break. As used within No. “9a”, No. 5 was apparently initially intended to be played only up to the “Fine” (i. e. measures 1–44 were to be followed by m. 150, which concludes the corresponding passage at its repetition at the end of the number); it seems that one then later decided to play No. 5 in its entirety and to follow it up immediately (“sofort”) with No. 10.

No. 11 Zwischenmusik

From annotations in the parts to No. 5 (Fl.: “auch 11” [also 11]) and after No. 10 (Kl.: “dann folgt Nr. 5” [then comes No. 5]; Fg.: “folgt Nr. 5” [No. 5 follows]) one can deduce that No. 5 was also played as No. 11.

No. 12 was not allotted, due to renumberings in the final version of the music.

No. 13 Rosalie

No. 14 Duett

No. 15 Das kleine Finale

For its position within the play, see the explanations above.

No. 16 Aberglauben-Lied

For its position within the play, see the explanations above. The entries in the parts concerning the number of stanzas are contradictory (Va.: “5 Strophen” [5 stanzas]; Vc.: “2 [stanzas]”). In the Scala arrangement of the text (**T4**), however, six stanzas were printed. Moreover, it is likely that the number of stanzas sung must have varied from evening to evening depending on the audience’s reaction.

No. 17 (= No. 10)

No. 18 Portier-Couplet (two stanzas)

No. 19 Zwischenspiel 2

Based on entries in the bassoon part after No. 18 (“Attacca N^o 19”) and in the viola part to No. 19 (“2 mal – Abriß??” [second time – break off??]), one can draw the following conclusion: No. 19 came directly after No. 18 and was broken off, probably in correlation to the speed of the set change, at an appropriate spot with a sign given by the conductor at the “2 mal” (second time), whereby the repetition of the entire number, though not confirmed elsewhere, might also be meant as the repetition of the A section beginning at m. 44.

No. 20 Die Angst

No. 21 Von wem soll’n sie’s lernen, unsere Herr’n? (four stanzas, including a prelude stanza from the appendix of **T4**)

No. 22 (= No. 1 mm. 1–41)

There are contradictory indications in the parts about whether this number was played or not. (Fl. after No. 21: “N^o 22 bleibt weg!” [No. 22 left out!]; Va. after No. 21: “folgt N^o 4” [No. 4 follows] [as No. 24, since the viola does not play in No. 23]; Fg. after No. 21: “folgt Overture Nr. 1, T. 1–41” [followed by Overture No. 1, mm. 1–41]; in Vl. I, II and Va., the music text to No. 22, which was individually written out, is not crossed out, in contrast to the Vc.). It cannot be ascertained whether the number was played, or whether perhaps the Couplet No. 21 was performed in front of the curtain to bridge the time needed to change the set at this passage.

No. 23 Wallfahrerlied

No. 24 (= No. 4)

No. 25 Großes Finale

Problems concerning the identification of the composer of specific numbers

The extant sources to *Höllenangst* suggest that the production process involved a highly organized work apportionment; moreover, they do not always allow a distinct and unequivocal identification of Eisler’s share in the complete score. The following work pattern can be deduced on the basis of this fragmentary material: Eisler sketched the numbers and worked them out more or less broadly into short scores or score drafts. References to instruments in the short scores to Nos. 6, 9a and 16a show that Eisler had, up to a certain point in time, posited a different, larger scoring than the definitive one, and had

envisioned a more incisive and rhythmically more complex music. Eisler's heterogeneous drafts, which were no doubt occasionally more sketches than drafts and had possibly been further elaborated on by Friedrich Wildgans and Erwin Ratz, were used by copyists who then prepared scores that were proof-read by Eisler, Wildgans and Ratz. The fact that only few autographic fragments of the score have been transmitted may be due to this work distribution, in which they may have served, at least in part, solely for demonstration purposes. However, it is also possible that autographic material has simply been lost. (Since this issue cannot be solved with any degree of certainty, the editor renounces all further speculations on lost sources.)

In an article on *Höllenangst*, Eisler asserted that Friedrich Wildgans had written the music to the "Chanson der Rosalie" (No. 13),²¹ and the program notes also confirm his authorship. Wildgans' compositional share possibly went beyond this, for example in Nos. 8 and 23, where there is a total lack of sketch material from Eisler; however, this can be neither excluded nor ascertained. Wildgans may also have arranged the Hebenstreit music to the "Zweifel-Couplet" (No. 9) and the "Aberglauben-Lied" (No. 16), which were ultimately incorporated into the incidental music (next to Numbers 9 and 16 in the number listing G:Fh^{Sk}[1-25]/2 there is a "W", which must stand for "Wildgans"; the surviving score copies of these numbers are also from Wildgans). A note entered by Eisler in Source A (fol. 4^r) causes more confusion than it sheds light on the production process: "The muddle, the mess, is so great that I [no verb; translator's note] my entire score to Prof. Wildgans as of today." Evidence suggesting that Eisler did not entrust the elaboration of his drafts solely to his copyists can be found not only in the instrumental parts but also in a comment made by the composer in a newspaper interview. There he asserted that he had little time at his disposal "to compose the music to the Nestroy farce and to orchestrate it as well."²² The question remains as to how much of the orchestration work was actually carried out by Eisler himself and how much of it was submitted to the scribes solely in the form of short-score indications or other instructions.

The Scala production

The Scala ensemble boasted a number of renowned Nestroy actors and played this trump card to the hilt in the opening premiere: the father-son team of Wendelin and the elderly Pfrim, which carries forward much of the plot of *Höllenangst*, was prominently cast with Karl Paryla and Eduard Loibner.

Even the smaller roles were cast with great Nestroy thespians such as Erika Pelikowsky as Baroness Adele, Rudolf Rhomberg as the doorman and Emil Stöhr as the head judge Thurming. And with such high-caliber creative talents on board as director Friedrich Neubauer, stage designer Teo Otto and, of course, Hanns Eisler and Friedrich Wildgans, the production was given a truly lavish treatment.

The relationship of the Viennese press to the Neues Theater in der Scala was ideologically biased because of the theater's financial and personal connections to the KPÖ (Communist Party of Austria) and the Soviet occupation forces. The majority of the bourgeois press organs tended towards scathing reviews enhanced with propaganda, while the communist *Österreichische Volksstimme* towards rousing encomiums. The evaluation of the music often stands in a cross relation to this tendency. Even in predominantly negative reviews, the music is often judged with considerable mildness, indifference or even approval; it ultimately reflects the broad musical incompetence of many theater critics. Even Herbert Mühlbauer, who opined that *Höllenangst* "remained mired in Communist propaganda" at the Scala, graciously conceded that "the music of Hanns Eisler, which was sensitively conducted by Friedrich Wildgans, was an unquestionable success."²³

In general, Eisler's music to *Höllenangst* chiefly garnered praise. In the *Abend*, "L." had already expressed great enthusiasm before the premiere: "What a stroke of luck that one of the great names of contemporary Austrian music should be united here with one of the greatest names of Austrian literature." The couplets showed a "new and fascinating side" of Eisler and breathed "the genuine, rousing and vigorous spirit of Hanns Eisler's music in every measure."²⁴ The *Österreichische Volksstimme* went so far as to claim that "Hanns Eisler's music [...] provides much more than a musical backdrop to the Nestroy farce; many couplets are valuable additions to the corpus of Viennese melodies, which has long needed such replenishment."²⁵

Of greater use in the assessment of concrete problems concerning the Scala production are reviews that voice criticism of the musical design and dramaturgy. One could "easily leave out a few vocal numbers (which do not quite fit the voices of the actors in question)."²⁶ One could "fill [the set changes] entirely with music, if they cannot be shortened" and "the harpsichord seems a little too thin within the orchestra; a piano would have been more appropriate."²⁷ Director Friedrich Neubauer should have insisted on obtaining "a tauter adaptation through such

21 Hanns Eisler, *Wie ich Nestroy verstehe. Über die Musik zur "Höllenangst"* in: *Österreichisches Tagebuch* 3/18 (October 1948), p. 15. Also reprinted in *Ibid.*, *Musik und Politik. Schriften 1948-1962*, Text-critical edition by Günter Mayer, Leipzig, 1982 (= *Gesammelte Werke* III/2), p. 40f.

22 Hanns Eisler quotes from Dr. Benedix, "– die Angst geht um" [Note 19].

23 Herbert Mühlbauer, *Politischer Nestroy in der Scala. "Neues Theater in der Scala" mit "Höllenangst" eröffnet* in: *Wiener Kurier*, 18 September 1948.

24 "L.", "A gspäßige Rass, die politische Klass!". *Neue Musik Hanns Eislers zu "Höllenangst" – Nestroys Komödie eröffnet Spielzeit der Scala* [Note 14].

25 N. N., *Festliche Eröffnung der Scala* in: *Österreichische Volksstimme*, 17 September 1948.

26 Martin Rathsprecher ("ra"), *Nestroy auf der Wieden* in: *Österreichische Volksstimme*, 18 September 1948.

27 Viktor Matejka, *Klassisches Theater als Tribüne der Zeit. Stimmen aus dem Wiener Kulturleben zu der Eröffnung des Neuen Theaters in der Scala* [collective title] in: *Österreichische Zeitung*, 22 September 1948.

means as the reduction of the musical sections, which have become somewhat expansive.”²⁸ This last objection – a very similar one was made after the West-German premiere of Brecht/Eisler’s *Schweyk im zweiten Weltkrieg* in Frankfurt am Main in 1959²⁹ – reveals more than simply the reviewer’s narrow horizons. It also betrays the very accurate perception that Eisler’s powerful score had reached the limits of incidental stage music, and not only in its sheer extent. Indeed, Eisler later even briefly considered turning his *Höllenangst* score into an opera.³⁰

The Edition

One peculiarity of Eisler’s *Höllenangst* music – one, it is true, that concerns artistic and aesthetic aspects of incidental music in general – is that there is no extant consolidated autographic score of this work, which is, next to his great creations for Brecht’s plays, Eisler’s most extensive work for the stage. Moreover, Eisler’s authorship of several numbers is unclear. This is why the present volume presents the incidental music of the 1948 production of the Neues Theater in der Scala described above in an edition based first and foremost on the transmitted copyists’ scores in **G**, as well as on the instrumental parts in **H** and **I**. The only divergence from this procedure occurs in the case of the “Ouvverture”, for which a separate print, published under the title *Ouvverture zu einem Lustspiel* by Peters in Leipzig in 1951 and prepared in conjunction with Eisler, served as the principal source (**K:DrPA 1/12**). The appendices contain Rosalie’s couplet (No. 13: Appendix I), which was ascertainably composed by Friedrich Wildgans and is an integral part of the incidental music, as well as the text underlay of all couplet stanzas of Nos. 6, 8, 9, 13, 16, 18 and 21 according to **T4** (Appendix II), as an aid for practical use. The

musical text in the edition generally only contains the text of the first stanza (In No. 21, the second stanza is also reproduced), drawn from the main source or a reference source, or adapted to them.

In our edition of the musical text, we have retained the scene numbering of No. 16 in **T4** (see above), which is inconsistent with its position within the order of numbers of the work.

Following the *Kritischer Bericht* are, in the form of a source edition, Eisler’s drafts to four pieces that were discarded from the final Scala production: a short instrumental piece entitled “Melodram”, which was to precede “Pfrims Heurigenlied” (No. 2) as No. 2a; a presumably early version of “Meiner Seel’, ’s müsst’ dem Himmel...” (No. 6) with, among other discrepancies, a different orchestration; Eisler’s original versions of the “Zweifel-Couplet” and the “Aberglauben-Lied” (Nos. 9a and 16a), which were later replaced by arrangements of the original Hebenstreit pieces. Also found after the *Kritischer Bericht* are Eisler’s verified corrections in the text sources to No. 6 in **T1** and to No. 20 in **T2**.

For putting the musical sources at my disposal for this edition, I wish to extend my thanks to the staff of the Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, and especially to the director of the Music Archives, Werner Grünzweig, as well as to the directors of the Hanns-Eisler-Archiv, Helgard Rienäcker and Anouk Jeschke, who succeeded her in spring 2004. I am also indebted to Christian Martin Schmidt, Tobias Faßhauer, Gabriele Groll, Felix Reichel and, in particular, Thomas Ahrend for their advice and assistance in the editorial process and for proof-reading.

Birmingham, 5 October 2005

Peter Schweinhardt
Translation: Roger Clement

28 “H.”, “Höllenangst” in: *Wiener Tageszeitung*, 18 September 1948.

29 Joachim Kaiser, *Brechts antifaschistische Schweyk-Burleske. Westdeutsche Erstaufführung von “Schweyk im Zweiten Weltkrieg” in Frankfurt in: Süddeutsche Zeitung*, 25 May 1959, criticizes the “all too numerous songs and musical inserts” of the Schweyk music.

30 N. N., *Hanns Eisler schreibt Nestroy-Oper. “Höllenangst” in Zusammenarbeit mit Walter Felsenstein in: Der Abend*, 15 March 1949.