

Michael Haas, E. Randol Schoenberg, Karin Wagner, Tina Walzer | Gerold Gruber (Hg.)

ERICH ZEISL

Wiens verlorener Sohn
in der Fremde

*Eric Zeisl. Vienna's Lost Son
in Foreign Lands*



böhlau

m w
universität
für musik und
darstellende
kunst wien



ERICH ZEISL

Wiens verlorener Sohn in der Fremde

ERIC ZEISL

Vienna's Lost Son in Foreign Lands

Michael Haas

E. Randol Schoenberg

Karin Wagner

Tina Walzer

Herausgegeben von | *Edited by* Gerold Gruber

Ausstellung des | *Exhibition at the* Exilarte Zentrum der mdw

– Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Böhlau

Gerold Gruber (Hg.)



ZukunftsFonds
der Republik Österreich



NATIONALFONDS
DER REPUBLIK ÖSTERREICH FÜR OPFER DES NATIONALSOZIALISMUS

Exilarte Zentrum der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Erich Zeisl. Wiens verlorener Sohn in der Fremde

Eric Zeisl. Vienna's Lost Son in Foreign Lands

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek :

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation

in der Deutschen Nationalbibliografie ; detaillierte bibliografische

Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2025 Böhlau, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe

(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore;

Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland ; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh,

Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Konzeption: Karin Wagner

Gestaltung, Layout und Satz: Iby-Jolande Varga

Übersetzungen: Michael Haas, Karin Wagner

Lektorat: Birgit Trinker, Michael Strand

Umschlagfotos: Erich Zeisl im Exil in Los Angeles, ca. 1955 (U1, A-Weaz),

Erich Zeisl mit seiner Tochter Barbara an der Küste in Santa Monica, Dezember 1947 (U4, A-Weaz)

Druck und Bindung: Finidr, Český Těšín

Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-22193-7

INHALT | CONTENTS

Gerold Gruber – Michael Haas

Vorwort	6
Preface	8

Karin Wagner

Erich Zeisl (1905–1959). Wiens verlorener Sohn in der Fremde	10
Eric Zeisl (1905–1959). Vienna's Lost Son in Foreign Lands	34

Tina Walzer

Das Café Tegetthoff der Familie Zeisl in der Heinestraße 42	56
Café Tegetthoff of the Zeisl Family at 42 Heinestrasse	66

Michael Haas

A Tale of Two Viennese Jewish Composers. Eric Zeisl and Walter Bricht	76
Eine Geschichte zweier jüdischer Komponisten aus Wien. Erich Zeisl und Walter Bricht	86

E. Randol Schoenberg

The Convergence of Schoenberg and Zeisl	98
Die Konvergenz zwischen Schönberg und Zeisl	120

Michael Haas

Rabbi Sonderling and His Commissions	138
Rabbi Sonderling und seine Aufträge	146

Karin Wagner

„A sort of Hebrew Tanglewood“ Erich Zeisl im Brandeis Music Camp	156
„A sort of Hebrew Tanglewood“ Eric Zeisl at the Brandeis Music Camp	168

Bildnachweise	180
---------------	-----

Gerold Gruber – Michael Haas

VORWORT

Seit der Etablierung des Forschungszentrums Exilarte im Jahr 2016 wurden bereits an die 40 Nachlässe europäischer Komponist:innen und Künstler:innen, die vor der nationalsozialistischen Diktatur fliehen mussten, in dessen Archiv aufgenommen. Dabei wurde zunehmend deutlich, dass das Exilerlebnis unter Komponist:innen ein eigenständiges, bislang weitgehend unerforschtes Kapitel der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts darstellt. Das Wechselspiel zwischen Exil und Kreativität äußerte sich in einer Vielzahl unterschiedlicher Konstellationen – geprägt vom jeweiligen Zufluchtsort, dem Alter und Geschlecht der Komponist:innen sowie ihrer individuellen Anpassungsfähigkeit. In all diesen Variationen entstand eine Synthese, die alte und neue Heimat ebenso verband wie alte und neue Identitäten.

Jüdische Komponist:innen aus Österreich empfanden sich mehrheitlich als Teil einer spezifischen deutschen Tradition – einer Identität, die weit über die bloße Staatsbürgerschaft hinausging. Trotz der österreichischen Staatsbürgerschaft sahen sie sich als Repräsentant:innen deutscher und österreichischer Komponierpraxis, die bis zu Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux zurückreichte. Ihre Werke betrachteten sie als organische Fortsetzungen dieser Tradition – selbst radikale Neuerer wie Arnold Schönberg, die die Grundlagen der westlichen Musik in Frage stellten, verstanden ihre Kompositionen

nicht als Bruch, sondern als Weiterentwicklung des übergeordneten Gefüges deutscher und österreichischer Musik.

Mit Hitlers „Anschluss“ Österreichs im März 1938 und der damit zusammenhängenden Auslöschung des Staates und Einverleibung in das „Deutsche Reich“ verloren diese Komponist:innen ihre österreichische Staatszugehörigkeit. Doch als Jüdinnen und Juden durften sie auch keine Deutschen mehr sein – die nationalsozialistische Ideologie erklärte Judentum und Deutschtum für unvereinbar. Ihrer Identität als Österreicher:innen und Deutsche beraubt, wandten sie sich oft ihrer jüdischen Herkunft zu. Vielfach hatte die jahrzehntelange Assimilation jedoch den Bezug zu den jüdischen Wurzeln entfremdet.

Die unermüdliche Forschung von Dr. Karin Wagner zum Komponisten Eric(h) Zeisl hat eine musikalische Synthese zwischen seiner Wiener Vergangenheit und seiner postmigrantischen Identität als Jude offengelegt. Zeisl war dankbar, dass er als Komponist weiterarbeiten konnte – doch keine Dankbarkeit konnte darüber hinwegtäuschen, dass sein Exilland ihm immer fremd bleiben würde. Die amerikanische Staatsbürgerschaft machte ihn nicht automatisch zu einem amerikanischen Komponisten, doch zugleich konnte er sich nicht länger als österreichischen Komponisten betrachten. Dennoch blieben in ihm der Amerikaner und der Jude ebenso lebendig

wie der Wiener und der Österreicher. Daraus entstand ein einzigartiges musikalisches Idiom – eine Musik, die kein in den USA oder Österreich geborener Komponist seiner Generation ohne Zeisls prägende Erfahrung von Vertreibung und Selbstneuerfindung hätte schreiben können.

Im Jahr 2024 wurde das Exilarte Zentrum der mdw von der Familie Zeisl-Schönberg ausgewählt, den gesamten Nachlass von Eric(h) Zeisl zu beherbergen – eine Entscheidung, für die das Zentrum und die Leitung der mdw äußerst dankbar sind. Eine erste Bestandsaufnahme der mehr als 5.000 Korrespondenzen wurde bereits durchgeführt, während der musikalische Nachlass, der bis vor Kurzem an der UCLA aufbewahrt wurde, derzeit wissenschaftlich aufgearbeitet wird.

Ein so anspruchsvolles Projekt wie die vorliegende Ausstellung kann nur mit der Unterstützung vieler umgesetzt werden – dafür möchten wir uns herzlich bedanken:

Rektorin Ulrike Sych hat uns seit der Gründung des Exilarte Zentrum stets zur Seite gestanden. Der Nationalfonds und der Zukunftsfonds der Republik Österreich haben die Ausstellung und den Katalog mit großzügigen Subventionen unterstützt. Karin Wagner brachte als Kuratorin ihr Fachwissen und ihre Begeisterung ein, während Katharina Reischl, Leiterin des Exilarte Archivs, die Bestandsaufnahme des Zeisl-Nachlasses in Angriff nahm und die Materialien bereitstellte. Architekt Checo Sterneck hat – wie immer mit großem Interesse und Feingefühl – die Gestaltung übernommen. Die grafische Umsetzung wurde von Thomas Reinagl für die Ausstellung und von Iby-Jolande Varga für den Katalog mit gewohntem ästhetischem Gespür realisiert. Schließlich sorgten Birgit Trinker und Michael Strand mit akribischer Sorgfalt für das Lektorat. Unser aufrichtiger Dank gilt allen, die zum Gelingen dieses Projekts beigetragen haben.

Gerold Gruber – Michael Haas

PREFACE

Since the establishment of the Exilarte Research Center in 2016, nearly 40 estates of European composers and artists who were forced to flee from the National Socialist dictatorship have been added to its archive. Over time, it has become increasingly evident that the experience of exile among composers represents an independent and largely unexplored chapter of 20th-century cultural history. The interplay between exile and creativity manifested itself in a wide variety of different constellations—shaped by the particular place of refuge, the age and gender of the composers, as well as their individual adaptability. In all of these variations, a synthesis emerged that linked old and new homelands just as much as it connected old and new identities.

Jewish composers from Austria largely perceived themselves as part of a specific German tradition—an identity that extended far beyond mere citizenship. Despite being Austrian nationals, they saw themselves as representatives of German and Austrian compositional practice, which reached back to Johann Sebastian Bach and Johann Joseph Fux. They viewed their works as organic continuations of this tradition—even radical innovators such as Arnold Schoenberg, who fundamentally questioned the foundations of Western music, did not see their compositions as a rupture but rather as a further development of the overarching edifice of German and Austrian music.

With Hitler's annexation of Austria in March 1938, these composers were no longer Austrian, since Austria was now integrated into the "German Reich", but as Jews, they were no longer allowed to be German, since the Nazis felt that being Jewish was incompatible with being German. Deprived of their identities as Austrians and Germans, they often turned to their identities as Jews, yet assimilation meant that few had a concept as to how this might manifest itself.

The tireless research of Dr Karin Wagner into the composer Eric(h) Zeisl has revealed a musical synthesis between his Viennese past and his post-migrant identity as a Jew. Zeisl was grateful that he could continue his work as a composer—yet no amount of gratitude could obscure the fact that his country of exile would always remain foreign to him. American citizenship did not automatically make him an American composer, yet at the same time, he could no longer consider himself an Austrian composer. Nevertheless, the American and the Jew remained as present within him as the Viennese and the Austrian. From this emerged a unique musical idiom—music that no composer born in the United States or Austria of his generation could have written without Zeisl's formative experience of displacement and self-reinvention.

In 2024, the Exilarte Center at the mdw was chosen by the Zeisl-Schoenberg family to house the entire estate of Eric(h)

Zeisl—a decision for which the center and the leadership of mdw are deeply grateful. An initial inventory of more than 5,000 letters has already been carried out, while the musical estate, which until recently was housed at UCLA, is currently undergoing academic analysis.

A project as ambitious as this exhibition can only be realized with the support of many people—for this, we express our heartfelt gratitude: President of the mdw, Ulrike Sych has supported us since the founding of the Exilarte Center. The National Fund and the Future Fund of the Republic of Austria have generously subsidized the exhibition and the catalogue. Karin Wagner, as curator, contributed her expertise and en-

thusiasm, while Katharina Reischl, head of the Exilarte Archive, undertook the inventory of the Zeisl estate and provided the materials. Architect Checo Sterneck—as always, with great interest and sensitivity—took charge of the exhibition design. The graphic implementation was carried out by Thomas Reinagl for the exhibition and by Iby-Jolande Varga for the catalogue, both with their signature aesthetic sensibility. Finally, Birgit Trinker and Michael Strand ensured meticulous proof-reading with great care.

Our sincere thanks go to everyone who contributed to the success of this project.



„Das grosse Universal Quartett“. Handbemaltes Quartett-Kartenspiel von Hans Kohn, Wien 1932. Das Café Zeisl ist als eines der „lustigsten Vergnügungslokale“ Wiens verewigt. Archiv des Exilarte Zentrum der mdw, Wien (A-Weaz)

Karin Wagner

ERICH ZEISL (1905–1959)

Wiens verlorener Sohn in der Fremde

Café Tegetthoff

Am staerksten hab ich Dich „innerlich erlebt“ als ich vor mehr als einem Jahr nach fuenfzehnjähriger Abwesenheit in Wien war und in den Naechten allein um Praterstern, Heinestrasse und ehemaliges Cafe Zeisl herumgeschlichen bin ... Beschreiben laesst sich das schwer, am wenigsten in ein paar Zeilen.¹

Das schrieb der in Wien geborene Dichter und Psychoanalytiker Alfred Farau (1904–1972) am 11. Juli 1955 aus New York an seinen Freund Erich Zeisl in Los Angeles; Farau war gerade erst von Wien nach New York zurückgekehrt. Unter dem Namen Fred Hernfeld hatte er in den 1930er-Jahren den interdisziplinären Wiener Kulturzirkel „Junge Kunst“ geleitet, dem auch Erich Zeisl angehörte. Im November 1938 wurde Farau verhaftet und nach Dachau deportiert, nach der Freilassung gelang ihm die Flucht in die Vereinigten Staaten. Nach dem Krieg kam er in die Stadt seiner Jugend zurück, um an der Universität Wien in Psychologie zu promovieren. Vor seiner Flucht hatte er in Wien als Schüler Alfred Adlers eine psychotherapeutische Praxis betrieben und in den frühen 1930er-Jahren an der Volkshochschule und dem Schubert-Konservatorium unterrichtet. Alfred Faraus Heimat blieb nach dem Krieg New York, von dort berichtete er 1955 über Wien

im Wiederaufbau und seinen Versuch, das Café Tegetthoff zu finden, in dem Erich Zeisl aufgewachsen war.

Auch Ernst Toch (1887–1964), Zeisls Freund im kalifornischen Exil, durchstreifte bei einem Aufenthalt in Österreich nach Kriegsende die Gegend um den Praterstern und suchte auf Zeisls Bitte hin das Café Tegetthoff. Am 5. Mai 1950 schrieb er nach Los Angeles:

Das Zirkus Renz Gebäude neben dem Gymnasium (ausgerechnet dieses) ist total zerbombt. Ausser diesem fand ich nur noch den Tempel in der Tempelgasse, natürlich, und diesen nicht durch Bomben, bis auf wenige Reste der Aussenmauern dem Erdboden gleich gemacht. Aber ein Café Tegetthoff [sic] gibt es nicht mehr. Café Praterstern, Schreyvogel, Dogenhof, alles da – aber kein Tegetthoff! Ich fragte viele Leute, und niemand konnte mir Auskunft geben, natürlich auch nicht das Telephonbuch. Alle wussten, dass es es [sic] einmal irgendwo dort war! Und ich hätte mich doch so gern hineingesetzt, vielleicht einer Chanteuse auf den Schoß, und Ihnen eine Ansichtskarte von dort geschickt, die Zeislsche Jugend in Stellvertretung durchlebend!²

Rückblick

Erich Zeisl wurde 1905 geboren, er war ein Kind der Leopoldstadt, seine Eltern betrieben am Praterstern das bis zur „Arisierung“ im Jahr 1938 im Familienbesitz stehende Café Tegetthoff. Die Zeisls waren eine assimilierte jüdische Familie des kleinbürgerlichen Mittelstandes, mit Egon (geb. 1901), Walter (geb. 1902) und Wilhelm (geb. 1907) hatte Erich drei Brüder. Wohl spielte Musik im Hause Zeisl eine Rolle – der Vater Siegmund war aktives Mitglied im Wiener Kaufmännischen Gesangsverein und die Brüder Egon und Wilhelm übten sich als Sänger –, doch musste der bereits im Knabenalter komponierende Erich sich die Möglichkeit zum Studium an der damaligen Akademie für Musik und darstellende Kunst gegen den Willen der Eltern erkämpfen. Er bestand die Aufnahmeprüfung bravourös, wenngleich er danach keinen vollständigen Studiengang in Theorie, Komposition oder Klavier durchlief: Die pianistische Ausbildung musste er wegen Problemen mit den Händen beenden, und die „Harmonielehre“ Richard Stöhrs (1874–1967) besuchte er nur im Studienjahr 1920/21. Stöhr unterrichtete den auffallend begabten Zeisl aber privat.

Richard Stöhrs Lehrbücher in Formenlehre, Harmonielehre und Kontrapunkt waren „viel verbreitet und für gewisse Prüfungen obligatorisch“³, so der Wiener Musikkritiker

Paul Stefan (1879–1943). Der Musiksprache des späten 19. Jahrhunderts verpflichtet, zählte Stöhr zu jenen Wiener „Neuromantikern“, die der Avantgarde um Arnold Schönberg (1874–1951) fernstanden. Zeisl setzte diese Tradition des Rückbezugs auf die Romantik fort. Stöhr, der zuvor schon Lehrer von Erich Leinsdorf (1912–1993), Marcel Rubin (1905–1995), Paul Reif (1910–1978) oder Josef Dichler (1912–1993) gewesen war, schrieb im Mai 1938 vielsagend über Zeisl: „In meiner mehr als 35jährigen Tätigkeit als Lehrer war er ohne Übertreibung gesprochen der begabteste Schüler, den ich je hatte und auf den die denkbar größten Hoffnungen zu setzen waren.“⁴ Mit der in romantischem Gestus gehaltenen *Klaviertrio-Suite*, op. 8 (ca. 1920–1924), schuf Zeisl ein repräsentatives und stiltypisches Jugendwerk, die „temperamentvolle, begabte Arbeit eines Sechzehnjährigen“⁵, wie in der *Arbeiter-Zeitung* anlässlich der Uraufführung im Wiener Konzerthaus im April 1928 zu lesen war. Das mit der Kammermusik Franz Schuberts oder Gustav Mahlers in Verbindung stehende Stück vermittelt Wiener Tradition, es wurde auch als „das Ergebnis gesunder und kräftiger musikalischer Impulse“ mit einer Satztechnik von „stattlichem Entwicklungsstand“⁶ gehört.

Lieder

Vornehmlich Lieder bestimmten die Zusammenarbeit zwischen Zeisl und Stöhr. Zeisl verstand es, die Singstimme und den Klavierpart in fein nuancierter Textausdeutung zueinander in Beziehung zu setzen und spätromantische Idiomatik um

moderat moderne Stilelemente zu erweitern. Es war auch die Welt des Kunstliedes, die Zeisl für kurze Zeit zum „Traditionshüter“ Joseph Marx (1882–1964) führte, ehe mit Hugo Kauder (1888–1972) eine innovative und der Moderne zuge-



Erich Zeisl, ein junger österreichischer Komponist, ca. 1930
Archiv des Exilarte Zentrum der
mdw, Wien (A-Weaz)

wandte Lehrerpersönlichkeit in sein Leben trat. Im Austausch mit Kauder entstand als wichtiges Instrumentalwerk das *Erste Streichquartett* (ca. 1930–1933), das Zeisl dem im Wiener Konzertbetrieb etablierten Galimir Quartett „in Bewunderung & Freundschaft“ zueignete. Auch über Felix Galimir (1910–1999), den Primgeiger des Quartetts, lässt sich eine Brücke zum Zirkel „Junge Kunst“ schlagen: Bei einer Veranstaltung des Zirkels interpretierte Galimir mit seinem Ensemble Zeisls *Erstes Streichquartett*.

In die Zeit der Entstehung dieses Streichquartetts fiel das besondere Jahr 1931, in dem Zeisl ausschließlich Kunstlieder komponierte und sich ein „Liederjahr“ im besten Sinne schuf. Sein Liedschaffen besticht durch den großen Reichtum an Melodien, breit ist die Palette an fein ausgeloteten Gefühlszuständen, die in gleißender Helligkeit aufblitzen oder in düsterstes Dunkel kippen, die seufzen, klagen, toben und schreien. Stimmungsbilder, Momentaufnahmen und groteske Miniaturen sind ebenso Teil dieser Liederwelt. Ein tonaler Bezug bleibt stets gewahrt, dissonante Akkordgebilde unterstreichen die Textaussage, Rückungen in entfernte Tonarten bringen Färbung.

Unter dem Einfluss von Hugo Kauder verknappte Zeisl seine Tonsprache, manifest wird dies etwa an den Nietzsche-Vertonungen *Das trunkene Lied* (1931) oder *Die Sonne sinkt* (1931). Der Klavierpart ist hier im Vergleich zur früheren Klangfülle reduziert und bildet den nun harmonisch auffallend interessanten Rahmen, Motivbildung scheint nicht mehr von vordergründiger Bedeutung. *Das trunkene Lied* zeigt durchaus Anklänge an Gustav Mahler – nicht zuletzt durch den Lehrer Kauder stand Zeisl in seiner Tradition. Besonders die Lieder nach Nietzsche verdeutlichen diesen Bezug: Sowohl in Nietzsches Texten als auch in Mahlers Musik spielt

der „Lichtgedanke“ eine tragende Rolle. Gemäß Nietzsches Vorlage liegt auch Zeisls *Trunkenem Lied* die Entwicklung „durch Dunkel zum Licht“ zugrunde, musikalisch dargestellt durch die Bewegung von einer anfänglichen Moll-Klangsphäre in die Dur-Variante.

An zwei Punkten greift Zeisl minimal in den Text ein – das beginnende „Oh Mensch“ wird wiederholt, ebenso das tragende „Weh spricht: Vergeh!“. Genau hier und in den jeweils folgenden Takten hebt die ansonsten konsequent syllabisch gehaltene Singstimme zu charakteristischen signalartigen Triolenmelismen an, die als hommageartiges Herbeizitieren von Mahlers Art der Gestaltung in dessen *Zweiter* und *Dritter Symphonie* gedeutet werden können. Zeisls Lehrer Kauder verehrte Mahler tief, auch vertonte er viele Texte von Friedrich Nietzsche. In seinen Nietzsche-Liedern wandelt auch Zeisl auf diesen Pfaden.

Bemerkenswert innerhalb der Vielzahl vertonter Texte (Zeisl schrieb unter anderem nach Dehmel, Eichendorff, Goethe, Lenau, Morgenstern, Bierbaum, Ringelnatz oder Busch) ist die Auseinandersetzung mit Alfons Petzold (1882–1923). Der „Arbeiterdichter“ Petzold rückte vermutlich durch die österreichische Literatin Hilde Spiel (1911–1990) in Zeisls Blickfeld. Als enge Freundin von Zeisls späterer Frau Gertrud Susanne Jellinek (1906–1987) stand Hilde Spiel dem Komponisten ebenfalls nahe; Freundschaftsbande, die auch im Exil hielten, bis zu Zeisls Tod. Hilde Spiel war engagierte Sozialdemokratin und zutiefst erschüttert von den Ereignissen, die zum Bürgerkrieg 1934 führten. Der Gedanke liegt nahe, dass sie den sonst nie „politisch“ schreibenden Zeisl für Petzold sensibilisierte: 1932 entstanden die vier Lieder *Der tote Arbeiter*, *Ein buckliger Waisenknabe singt*, *Die Arbeiter* und *Wanderlied* nach Alfons Petzold. Fanfarenmotive und



Ein verschollenes Portrait Erich Zeisls von
Lisel Salzer, abgebildet in der Zeitschrift
Radio Wien, 1932/12.
Von diesem Gemälde, das 1938 in Wien
blieb und bis heute verschwunden ist,
fertigte Salzer im Exil ein Remake an.
Archiv des Exilarte Zentrum der mdw, Wien
(A-Weaz)

Triolen stützen den harschen Trauermarsch im *Toten Arbeiter*, wenn der Leib nach größter Qual im „leuchtenden Sonnenstrahl“ aufsteigt. Der Gedanke der Befreiung im Tod leitet auch das Lamento des Waisenknaben: Markante harmoni-

sche Wendungen kennzeichnen dort die „Heimat im Grabe“ als einzige Perspektive. Solch typische Muster der „Proletarierdichtung“ verwendete Zeisl ausschließlich hier.

Hilde Spiel

In einem neuen Zirkel von Freunden, in den ich geraten war, spielte ich in improvisierten Theateraufführungen mit, hörte bei kleinen Hauskonzerten den Komponisten Erich Zeisl ganze Symphonien von Bruckner und Mahler auf dem Klavier simulieren [...] oder versuchte mich im Chor seiner eben entstehenden Messe; ich wurde von der Künstlerin Lisel Salzer gemalt und sah das nach dem Anschluß verschollene Bild im Hagenbund ausgestellt [...].⁷

So blickte Hilde Spiel zurück auf die gemeinsame Zeit mit der Malerin Lisel Salzer (1906–2005), dem Komponisten Erich Zeisl und der Juristin Gertrud Susanne Jellinek. Lisel und Gertrud kannten einander seit Kindheitstagen. Die beginnenden 1930er-Jahre führten dieses Quartett von künstlerischen Begabungen zusammen: Man traf sich zum Gedankenaustausch und verbrachte die Sommermonate am Wolfgangsee, wo Salzer der „Zinkenbacher Malerkolonie“ angehörte. Un-

verkennbar hielt Hilde Spiel den musikbesessenen Zeisl in ihrem Romanerstling *Kati auf der Brücke* (1933, ausgezeichnet mit dem Julius-Reich-Preis der Stadt Wien) in der Figur des Musikers fest: „Dann spielte er wieder. [...] kleine lyrische Lieder, vertonten Morgenstern und Ringelnatz, endlich sein erstes Streichquartett, so blühend lebendig, daß man die Geige zu hören vermeinte und die Bratsche.“⁸ Malerei, Musik und Literatur nährten und bedingten einander in diesem Kreis, der durch Hilde Spiels Flucht nach London im Jahr 1936 auseinandergerissen wurde. Ein aufschlussreiches Konvolut von Exildokumenten aber blieb in Form der Korrespondenz zwischen den Zeisl und Hilde Spiel erhalten; Schriftstücke, die Erich Zeisl Leben nachzeichnen. Lisel Salzer flüchtete 1939 in die Vereinigten Staaten und lebte bis 2005 als letzte Vertreterin der „Zinkenbacher Malerkolonie“ in Seattle, Washington.

„Eine der stärksten Persönlichkeiten“

Als gerade noch nicht 30-jähriger Komponist konnte Zeisl im Jahr 1934 auf eine Reihe von Aufführungen sowohl im Wiener Konzerthaus als auch im Musikverein zurückblicken. Nach seinen Anfängen in den 1920er-Jahren hatte er

sich nun im Rahmen der moderaten Wiener Moderne etabliert. Menschen wie Karl Weigl (1881–1949), Egon Kornauth (1891–1959), Kurt Pahlen (1907–2003), Franz Mittler (1893–1970), Ernst Kanitz (1894–1978), Friedrich Bloch



Die junge Malerin Lisel Salzer vor
einem ihrer Kunstwerke, Wien 1932
Archiv des Exilarte Zentrum der mdw,
Wien (A-Weaz)

(1899–1945), Rudolf Réti (1885–1957), Victor Urbancic (1903–1958) oder Othmar Wetchy (1892–1951) bildeten sein Umfeld. 1934 nahm Paul Amadeus Pisk (1893–1990) in einer verheißungsvollen Rezension auf Zeisls bis dahin vorliegendes Œuvre Bezug:

Eine der stärksten Persönlichkeiten der noch nicht dreißigjährigen Wiener Komponisten ist Erich Zeisl [sic]. [...] Außer diesem Quartett hat der heute erst achtundzwanzig Jahre alte Komponist eine Violinsonate, ein Klaviertrio und mehrere Chöre geschrieben, darunter Jazzchöre [...] und Volksliedbearbeitungen. Eine ganze Messe für Chor, Orgel und Streicher liegt in seiner Lade, ein Ballett ‚Pierrot in der Flasche‘ und neuerdings ein ‚Requiem‘, das der Fertigstellung entgegenseht. Einige dieser Werke sind schon zur Aufführung gekommen, da jeder Musiker, der sie hört, von dem eigenwüchsigen Temperament Zeisels [sic] gefangen ist. [...] Zeisels [sic] Musik ist wohl immer leicht verständlich, doch nie banal. Der noch sehr junge Komponist verdient es, daß man nachdrücklich auf ihn hinweist und sein Schaffen der Öffentlichkeit näher bringt.⁹

Zeisls Werk umfasste zu jener Zeit Kunstlieder, Kammermusik- und Chorwerke, die frühe Oper *Die Sünde* (1927/28), das mit „Jazzyness“ kokettierende Ballett *Pierrot in der Flasche* (1929), die *Kleine Messe* (1932) und das im Entstehen begriffene *Requiem Concertante* (1933/34). Mit dem sinnlich tanzenden *Pierrot in der Flasche* nach Gustav Meyrink's Erzählung *Der Mann auf der Flasche* bewegte Zeisl sich in der Welt der Groteske; mit dem ein Jahr zuvor entstandenen Liederzyklus *Mondbilder* (nach Christian Morgenstern) hatte er sie bereits durchwandert. Aktualität und Experimentierfreude vermitteln zwei spätere Chorwerke: Das ins Populäre reichende *Afrika singt* (1930/31) nach Texten der 1929 ver-

öffentlichten Anthologie *Afrika singt. Eine Auslese neuer afro-amerikanischer Lyrik* knüpft als erstes Werk dieser Gattung an den jazzinspirierten *Pierrot* an, während die suggestive *Spruchkantate* (1935) nach Sprüchen von Silesius, Salomon und Goethe neue Effekte in der Chormusik auslotet. In den nachfolgenden symphonischen Werken wie der *Passacaglia* (1933/34) und der *Kleinen Symphonie* (1935/36) nach Bildern von Roswitha Bitterlich (1920–2015) nützt Zeisl die Vorzüge des romantischen Orchesterapparats und erscheint traditioneller. Dirigenten wie Karl Oskar Alwin (1891–1945), Kurt Herbert Adler (1905–1988) und Rudolf Nilius (1883–1962) nahmen sich Zeisl'scher Orchesterwerke an.

Eine Erscheinung anderen Zuschnitts in Zeisls Wiener Leben war der in Brünn geborene Hugo F. Königsgarten (später Koenigsgarten, 1904–1975), der 1933 vor dem Nationalsozialismus aus Deutschland nach Österreich floh und 1938 abermals flüchtete, diesmal nach England. Königsgarten war am literarischen Kabarett „Der liebe Augustin“ Akteur der Wiener Kleinkunstszene, mit Zeisl verband ihn die gemeinsame Arbeit an *Leonce und Lena* nach Georg Büchner (1813–1837): Königsgarten verfasste das Libretto, Zeisl komponierte die Musik. Nach einer Idee von Königsgarten war das Stück als Singspiel mit gesprochenen Dialogen und Musik konzipiert. Heiterkeit und Übermut durchziehen den Text, als Lustspiel lebt das Stück von Anmut und Leichtigkeit. In krassem Gegensatz zu den Umständen der Entstehungszeit vermittelt *Leonce und Lena* eine Unbeschwertheit, die nur in der fiktiven Welt der Büchner'schen Königreiche „Papo“ und „Pipi“ möglich ist. Zeisls Musik dazu schwelgt im Märchenkolorit. Eine Aufführung des Lustspiels war für April/Mai 1938 unter Kurt Herbert Adlers Dirigat im Schlosstheater Schönbrunn geplant, der „Anschluss“ im März 1938 zerstörte diese Perspektive.

Der „Telefonbuchzeisl“

Im Frühjahr 1938 war Zeisl in geistige Lähmung und tiefe Depression verfallen. *Leonce und Lena* blieb in Österreich sein letztes Werk größeren Zuschnitts, die danach nur zögerlich zu Papier gebrachten Werke – die Klavier- beziehungsweise Orchesterstücke *November* (entstanden zwischen November 1937 und Mai 1938), das Lied *Komm süßer Tod* (Jänner 1938) und die A-cappella-Chöre *In tiefem Schlummer* (Februar 1938) und *Am Abend* (Februar 1938) – haben alles Lichte verloren und klingen dunkel und resignativ. An die 100 Kunstlieder komponierte Zeisl bis in das Jahr 1938, mit *Komm süßer Tod* hinterließ er seinen Abgesang an die Welt des deutschen Kunstlieds. In dieser Abschiedsgeste verwendete er eine aus deutsch-österreichischer Liedtradition herrührende Sprachlichkeit. *Komm süßer Tod* suggeriert „Todeseinverständnis“ und Sehnsucht nach Ruhe, das Lied ist durch seine dem Text entsprechende Dur-Moll-Polarität charakterisiert. Zeisl setzte, wie oft auch Franz Schubert oder Hugo Wolf, ausschließlich halbe Noten und Viertelnoten und inszenierte bewusst ein gleichförmiges Fortschreiten. Als typisch „schubertisch“ mutet der Kunstgriff der Bekräftigung der Singstimme durch den nachfolgend imitierenden Klavierpart an. Zeisl wusste, welche kulturelle Welt er verlassen würde, und er wusste, in welchen Chiffren dieser Verlust zum Ausdruck gebracht werden konnte.

Im Mai 1938 berichtete Zeisl der Freundin Hilde Spiel nach London: „Ich schreibe momentan gar nichts. Bin nicht in Stimmung. Nur manchmal habe ich das Gefühl, dass noch Großes in mir steckt. Es kommt aber leider nichts heraus. – Viel-

leicht werde ich nicht mehr komponieren können. Es wäre entsetzlich und mein Leben verwirrt.“¹⁰ Um dem Naziterror in Wien zu entfliehen, wichen die Zeisls nach dem „Anschluss“ über die Ostertage 1938 nach Baden bei Wien aus. Dort wollten sie auch die Sommermonate verbringen. Ein Schreiben der Stadtgemeinde Baden vom 29. Juni 1938 mit dem Befehl, „das Gebiet der Stadt- und Kurgemeinde Baden b. Wien innen 48 Stunden nach Empfang dieser Aufforderung zu verlassen“¹¹, machte die Hoffnung auf Sicherheit zunichte.

In der Not durchforstete Gertrud das New Yorker Telefonbuch nach Namensgleichen, die eventuell ein Affidavit für die Vereinigten Staaten vermitteln konnten. Solch ein „Telefonbuchzeisl“ fand sich dann tatsächlich in Morris Zeisel. Der den Wiener Zeisls bis dahin unbekannte Namensvetter stellte das dringend erforderliche Dokument zur Verfügung und ermöglichte so den Zeisls die Ausreise aus Österreich und die Einreise nach Frankreich. Dieses „Affidavit of Support“¹² wurde am 20. September 1938 von einem amerikanischen Notariat freigegeben: Der in Österreich geborene Morris Zeisel war damals 44 Jahre alt, hielt sich seit 1913 in den Vereinigten Staaten auf, war seit 1921 amerikanischer Staatsbürger und wohnte in 1555 West 11th Street, Brooklyn, New York. Als „Verwandtschaftsverhältnis“ zu Erich und Gertrud gab der zweifache Vater „Cousin“ an. Neben der Wohnadresse war in Morris Zeisels Brief die Firmenadresse Manbrook, Plumbing and Heating Co., Inc., 541 10th Avenue, New York, angeführt. Der „Telefonbuchzeisl“ war ein „Master Plumber“ aus New York – und Lebensretter.

WIENER KONZERTORCHESTER
GROSSER EHRBARSAAL
Donnerstag, 10. März 1938, 1/2 8 Uhr abends
ORCHESTERKONZERT
Dirigent: RUDOLF FELLNER

Mitwirkend:
KATHE STEINER (Gesang)
Dr. ROBERT KÖPPEL (Klavier)

Program m:

Haydn:	Sinfonie G-Dur, Nr. 88
Beethoven:	Klavierkonzert Es-Dur, Nr. 5, op. 73
<u>Erich Zeisl:</u>	<u>Scherzo und Fuge für Streichorchester</u> (Erstaufführung)
Mahler:	4 Lieder
Karl Weigl:	Bilder und Geschichten

*Hitlers Einmarsch
in Wien*

Ankündigung zur Erstaufführung von
Zeisls *Scherzo und Fuge für Streichor-*
chester am 10. März 1938 in Wien. Zeisl
vermerkte: „Hitlers Einmarsch in Wien“
Archiv des Exilarte Zentrum der mdw, Wien
(A-Weaz)

Schreiben der Stadtgemeinde Baden
an Erich Zeisl mit dem Befehl, die
Stadt innerhalb 48 Stunden zu ver-
lassen, 29. Juni 1938
Archiv des Exilarte Zentrum der mdw,
Wien (A-Weaz)

Seite 21: Das letzte Foto vor der Flucht
aus Wien: Zeisls Schwiegermutter
Ilona Jellinek, Zeisls Frau Gertrud, die
Freundin Hilde Hirschenhauser und
Erich Zeisl, November 1938
Archiv des Exilarte Zentrum der mdw,
Wien (A-Weaz)





Hiob

Am 10. November 1938 verließen Erich, Gertrud und Wilhelm Zeisl mit Gertruds Mutter Ilona Jelinek Wien. Vergleichsweise spät nach Paris gelangt, fanden sie in der französischen Metropole relativ schwierige Bedingungen vor. Dennoch – und vor allem mit Blick zurück auf die verheerende Situation in Wien – eröffnete die Ankunft in Paris denkbar gute Perspektiven. Überwältigend war das Gefühl neu gewonnener Freiheit und groß die Dankbarkeit für die gelungene Flucht. Das von einer schlechten Wirtschaftslage, einer hohen Arbeitslosenrate und einer immensen Zahl von Geflüchteten gezeichnete Frankreich zeigte ohnehin früh genug seinen für die Asylsuchenden beschämenden Bürokratismus. Die Zeisls mussten nervenzermürende Behördengänge erledigen, um den weiteren Verbleib in Paris zu sichern.

Von eminenter Bedeutung war daher das Zusammentreffen mit Darius Milhaud (1882–1974), der den Zeisls mit einem Schreiben des französischen Innenministers Albert Sarraut im März 1939 (das er erwirkt hatte) einen längeren Aufenthalt in Paris ermöglichte. Milhauds Zutun öffnete ihnen auch die Türen zum Pariser Kulturleben, das mit einer Gedenkveranstaltung für den österreichischen Autor Joseph Roth (1894–1939) ein besonders gewichtiges Ereignis verzeichnete: Roth war am 27. Mai in Paris verstorben, sein Roman *Hiob* wurde am 3. Juli im Théâtre Pigalle in einer Bühnenfassung aufgeführt. Ein deutschsprachiges Emigrantenensemble mit Mitgliedern des Reinhardt-Ensembles (etwa Hugo Haas, Josef Meinrad oder Leon Askin) spielte die Geschichte um die Leiden Hiobs. Den Auftrag für die Bühnenmusik erhielt Zeisl, der das *Organ Prelude*, *Menuhim's Song* für Violine und Klavier und den *Cossack Dance* für Klavier lieferte. Trotz widrigster Umstände und eklatanter organisatorischer Mängel wurde

die *Hiob*-Aufführung ein großer Erfolg; das Projekt bestach nicht zuletzt aufgrund der Aktualität des Stoffs.

Während Arnold Schönbergs Aufenthalt in Paris von seinem Nachdenken über Stellung und Zukunft des Judentums und seinem Wiedereintritt in die jüdische Glaubensgemeinschaft (als letzte Konsequenz eines erneuerten und gestärkten jüdischen Bewusstseins) bestimmt war, besann Erich Zeisl sich im Exil erstmals auf seine jüdischen Wurzeln. Dies hatte starken Nachhall in seinem weiteren Komponieren. Nicht „wieder zum Juden geworden“, sondern, pointiert formuliert, „erstmal zum Juden geworden“ – und das durch Hitler –, stellte Zeisl sich dem NS-Rassenwahn entgegen. Nie hatte er in Österreich nach jüdischen Sujets gearbeitet, nie war seine Tonsprache von „jüdischer“ Idiomatik gefärbt gewesen; erst mit *Hiob* veranschaulichte er seine jüdische Herkunft im Werk. Die Auseinandersetzung mit dem Stoff bedeutete eine Konfrontation mit dem eigenen Schicksal. Roths Roman, Sinnbild des Leids und der Verfolgung der europäischen Jüdinnen und Juden, war 1930 erschienen, wenige Jahre vor der Zerstörung alles Jüdischen durch den Nationalsozialismus.

Zeisl intonierte nun eine quasijüdische Sprache und führte in Stücken wie *Menuhim's Song* Themen ein, die in späteren Werken zu Schlüsselthemen wurden. Auffälligstes Merkmal in *Menuhim's Song* ist die oftmals betonte übermäßige Sekund, die maßgeblich für die „jüdisch-traditionelle“ Intonation verantwortlich ist. Rezitierende Sequenzen und eine freie Fortspinnung des Anfangsmotivs geben dem Stück Gebetscharakter, der zusätzlich durch gehäufte seufzerartige Vorhalte unterstrichen wird. Das Motiv wird dabei stilbildend improvisatorisch weitergeführt.

Als die Musikwissenschaftlerin Anneliese Landau (1903–1991) den Komponisten 1951 fragte, ab welchem Zeitpunkt „Jüdisches“ in seinem Werk Relevanz hatte, gab er zur Antwort: „I believe it was in Paris when I was commissioned to set music to Joseph Roth’s book on ‘Job’. The story of the persecuted Jew who escaped from Poland to America suggested in itself an outspoken Jewish music.“¹³

Über die Pariser *Hiob*-Aufführung hatte Paul Stefan geschrieben: „Der hochbegabte Wiener Komponist überzeugte auch sein Theater-Publikum. Man empfing einen starken Eindruck namentlich von der einleitenden Orgelmusik, die einen Prolog im Himmel vorstellt, ernst, mächtig, weit ausgreifend.“¹⁴

Der Schönberg-Schüler Paul Stefan, auf den Zeisl in Paris traf, war ihm wohl bekannt. Sie bewegten sich beide in einem Exilzirkel, dem auch der Richard-Stöhr-Schüler Marcel Rubin (1905–1995) angehörte; dieser war in Wien tätig gewesen. In Paris kamen die Zeisls außerdem mit Franz Werfel (1890–1945) und Alma Mahler-Werfel (1879–1964) in freundschaftlichen Kontakt; man traf sich regelmäßig, auch später im kalifornischen Exil. Anfangs wohnten die Zeisls wie

viele Geflüchtete im Hotel Perey, Cité du Retiro, Paris 8, ab Juni 1939 konnten sie außerhalb von Paris ein Haus mieten. Der neue Wohnort mit der passenden Adresse „39, route de l’Asile, Le Vésinet“ wurde zum Ort der Begegnung; Zeisl teilte das Haus mit dem österreichischen Exilschriftsteller Hans Kafka (1902–1974). Ab der Pariser Zeit verband Kafka und Zeisl eine künstlerische Zusammenarbeit: Kafka verfasste das Libretto zur späteren Oper *Hiob*.

Nach seiner Tätigkeit als Literatur-, Film- und Theaterkritiker in Berlin, einem Aufenthalt in Chicago, erneuter Tätigkeit in Wien (ab 1934) und Arbeit für den Film in London (1936) war Kafka 1937 nach Paris gelangt. Nach Kriegsausbruch wurde er in Frankreich für fünf Monate interniert; seine Frau, die Schauspielerin Trude Burr, konnte Visa für die Vereinigten Staaten erwirken. Nach seiner Entlassung brachen sie im Jahr 1940 dorthin auf. Die Zeisls erreichten die Vereinigten Staaten im September 1939, ein zweites Affidavit von einem Arnold Zeissl aus Milwaukee hatte die Ausreise aus Paris ermöglicht; dieser war tatsächlich ein entfernter Verwandter.

Misere Hollywood

Als Passagiere der „Volendam“ landeten die Zeisls in New York, und im Oktober gingen von dort die ersten Zeilen an Hilde Spiel in London: „Wir sind nach endlosen Strapazen hier angekommen und fühlen uns sehr glücklich. Du machst Dir gar keine Vorstellung von der gigantischen Grösse New Yorks. Die Stadt mutet einen fast wie eine Marsstadt an. Wie auf einem Planeten. Wie das alles in den Himmel ragt! Unglaublich! Könnt ihr nicht herkommen? Ich glaube es ist der richtige Platz für uns alle!“¹⁵

Zeisls erste Berührung mit dem amerikanischen Kulturleben verlief erstaunlich positiv, am 28. November 1939 war im *Morning Telegraph* unter der Headline „Zeisl’s Music in U.S. Debut“ zu lesen: „The American premiere of a modern symphony by Erich Zeisl, brilliant young Austrian composer, will be given on the ‘Radio City Music Hall on the Air’ next Sunday [...].“¹⁶ Offenbar traf die *Little Symphony* (Kleine Symphonie, 1935/36) den amerikanischen Publikumsgeschmack punktgenau. Der in Budapest geborene Dirigent Ernő Rapée

(1891–1945) war 1939 einer der Künstler des großen New Yorker Filmtheaters Radio City Music Hall. Kurzerhand inkludierte er Zeisls Orchestersätze nach Bildern von Roswitha Bitterlich in das Programm seiner landesweiten Radiostunde, für die er mit dem Music Hall Symphony Orchestra klassisches Repertoire aufbereitete. Über die Stationen WJZ und NBC Blue Network lief am 3. Dezember 1939 die erste US-Radioaufführung Zeisl'scher Musik.

Nach dem anfänglichen Aufenthalt in einem Hotel fand sich für die Zeisls über den Winter 1939/40 ein unmöbliertes „one-room apartment“ an der Adresse 315 West 91st Street. Der Lebensstandard war mehr als bescheiden, der finanzielle Rückhalt fehlte; und dennoch erlebten Erich und Gertrud New York als Neustart: Im Mai 1940 wurde die Tochter Barbara geboren. Der Umzug in ein gemietetes Haus auf Long Island kam der kleinen Familie entgegen. Mittlerweile zu „Eric“ amerikanisiert, knüpfte Zeisl beruflich wichtige Kontakte; die weitere Zusammenarbeit mit dem Radio unter Dirigenten wie Howard Barlow (1892–1972) oder Wilfrid Pelletier (1896–1982) machte seinen Namen auch in den Vereinigten Staaten klingend.

Dennoch hoffte Zeisl, dass New York das Sprungbrett für ein Leben in Hollywood sein werde. Konkretisiert wurden diese Visionen durch Hans Kafka, der ab Mai 1940 in Hollywood lebte. Mit den Strukturen des Filmgeschäfts bestens vertraut, sah er als Mitglied des MGM-Personals eine „terrific Chance“¹⁷, auch den Freund Zeisl in die Company zu holen. Kafka war als „personal Zeisl representative“¹⁸ der Hauptakteur in Zeisls Transfer vom Osten in den Westen, mit Geschick und Hartnäckigkeit arrangierte er Zeisls Start bei MGM. Kafkas Korrespondenz aus Hollywood an die Zeisls in New York von Juli/August 1941 spricht Bände: Um die Vita des künf-

tigen Filmkomponisten für Hollywood passend zu machen, setzte Kafka Zeisls Alter herab, „da eine Tendenz gegen zu ‚alte‘ Leute“¹⁹ bestand, bagatellierte seine vertragliche Bindung an Associated Music Publishers in New York und beschrieb ihn als „zwei Jahre im Land“ befindlich und mit „first papers“²⁰ ausgestattet. Kafka bestand darauf, dass Zeisl Englisch „like hell“²¹ lernen müsse, gab Anweisungen zum Erwerb aller „erdenkbaren technischen Ausdrücke“, stellte „500 Dollar Musiker“, die „gefeuert“ werden, in Aussicht, und sprach von einziehenden „75 Dollar Musikern“²².

Hanns Eisler (1898–1962) versuchte ebenso, durch seine Kontakte zum Filmbetrieb Zeisl „plus Familie nach Hollywood zu verpflanzen“²³. Und auch später noch unterstützte er den zum Freund gewordenen Zeisl mit einem Empfehlungsschreiben an Herbert Kline (1909–1999), den Regisseur des Semidokumentarfilms *The Forgotten Village*, für den er, Eisler, die Musik komponierte. „He is a very gifted fellow“ – so Eisler an Kline im Juli 1942 – „and I think he would be splendid for your new picture. Listen to his music!“²⁴

Erich Zeisl, seine Frau Gertrud und die Tochter Barbara starteten ihr Leben in Los Angeles dennoch in Ungewissheit. Der Vertragsabschluss mit MGM kam zu schlechteren Konditionen zustande als ursprünglich vereinbart, und auch das erst nach der Drohung Zeisls, Hollywood umgehend wieder zu verlassen. Die Bindung an MGM begann schließlich mit der unterbezahlten Arbeit an den damals populären *Fitzpatrick Traveltalks*, landschaftsbeschreibenden Kurzfilmen, die nach illustrativer Musik verlangten. In der Folge war er an vielen Spielfilmen beteiligt – einen „credit“, eine namentliche Nennung im Vor- oder Abspann, erhielt er jedoch nie. Dass mehrere Komponisten für eine Produktion schrieben und nur die „großen Namen“ mit einem „credit“ gewürdigt wurden, war



Erich und Gertrud Zeisl mit Tochter Barbara
im neuen Zuhause in New York City, 1940
Archiv des Exilarte Zentrum der mdw, Wien
(A-Weaz)