

musik des aufbruchs

endstation schein-heiligenstadt

eric zeisls flucht nach hollywood

vienna, california

eric zeisl's musical exile in hollywood

herausgegeben von/edited by
Werner Hanak, Michael Haas und Karin Wagner

im Auftrag des Jüdischen Museums Wien
on behalf of the Jewish Museum Vienna



Begleitpublikation zur Ausstellung
„endstation schein-heiligenstadt. eric zeisls flucht nach hollywood“
des Jüdischen Museums Wien
vom 30. November 2005 bis 26. März 2006

This catalogue has been published in conjunction with
“vienna, california – eric zeisl’s musical exile in hollywood”
an exhibition at the Jewish Museum Vienna
from 30 November 2005 – 26 March 2006

Musikkurator / Music Curator: Michael Haas
Wissenschaftliche Leitung / Scholarly Oversight: Karin Wagner
Ausstellungskurator / Exhibition Curator: Werner Hanak
Mitarbeit: Katharina Wessely
Recherche: Maggie Dillon
Design: Thomas Geisler, maupi
Mitarbeit: Viola Stifter, Isabella Schlaginweit
Restauratorische Betreuung: Bettina Dräxler
Pressearbeit: Alfred Stalzer

ISBN 3-901398-42-2
Alle Rechte vorbehalten
© Jüdisches Museum Wien
© der Beiträge bei den Autoren

Grafische Gestaltung: maupi (www.maupi.com)
Redaktion und Lektorat: Katharina Wessely
Zusammenstellung der CD: Michael Haas, Karin Wagner
Übersetzung aus dem Englischen: Frauke Binder
Übersetzung aus dem Deutschen: Nick Somers
Die Übersetzung der Zeisl-Korrespondenz unter der Mitarbeit von Maggie Dillon
Register: Andreas Sperlich
Satz und Layout: Remaprint, Wien
Druck: Remaprint, Wien

Inhaltsverzeichnis

6	Karl Albrecht-Weinberger Werner Hanak	Vorwort: „Hitler, die Sonne und meine Großmutter“ Über die Rückkehr Eric Zeisls ins kulturelle Bewusstsein Foreword: “Hitler, the sun and my grandmother” Reawakening the Memory of Eric Zeisl
10	Michael Haas	Eric Zeisl – ein jüdischer Komponist aus Wien im Exil Eric Zeisl: A Jewish Viennese Composer in Exile
22	Karin Wagner	Eric Zeisl (1905-1959) – Leben und Werk Eric Zeisl (1905-1959) – Life and Works
56	Manuela Schwartz	„Zäher Boden“, „balsamische Luft“ und „große Partys“ Aspekte des kalifornischen Musiklebens für Emigranten “Hard ground”, “balsamic air” and “huge parties” Aspects of Californian Musical Life for Émigrés
74	Christopher Hailey	Emigranten im Klassenzimmer Émigrés in the Classroom
92	Brendan G. Carroll	Exil im Paradies Europäische Emigranten und der Traum von Hollywood Exiles in Paradise European Émigrés and the Hollywood Dream
118	Karin Wagner	„ich bekomme für mein Leben gerne Post“ Zu Eric Zeisls Korrespondenz im Exil “I adore getting mail” Eric Zeisl’s Correspondence in Exile
148		Werkverzeichnis, Autorenbiographien, Register, Leihgeber, Dank, Bildnachweis, Quellen und Literatur



„Hitler, die Sonne und meine Großmutter“

Über die Rückkehr Eric Zeisls ins kulturelle Bewusstsein

In einem Interview zwischen Malcolm Cole und Eric Zeisls Frau Gertrud findet sich folgender Satz: „Eric said at one time that he hated three things: Hitler, the sun, and his grandmother.“ Dieser Satz überrascht, weil er scheinbar sorglos Grundverschiedenes aufzählt und nebeneinander stellt. Doch der Satz ist ein Schlüssel, das Leben des Eric Zeisl, stellvertretend für viele österreichische Musikexilanten, insbesondere in Kalifornien, zu verstehen. Seine *Großmutter* repräsentiert dabei die Familie in Wien, die dem jungen Mann das Komponieren mit allen Mitteln austreiben wollte: Der Satz: „Er spielt schon wieder, anstatt zu üben“ ist dabei häufig gefallen und zeigt auch die existentielle Angst der ersten jüdischen Einwanderergeneration in Wien vor den romantisch-verspielten Zügen ihrer Kinder und Enkel. *Hitler* steht für Zeisls Vertreibung und den Verlust der Heimatstadt Wien, in der sich Zeisl gerade als aufstrebender Komponist etabliert hatte. Und er steht auch für die Ermordung seines Vaters und der Stiefmutter, wodurch es Zeisl nach dem Krieg unmöglich war, nach Wien zurückzukommen: „Nach Wien würde ich lange Zeit nicht gehen. Beide Eltern verloren! Diese Wiener ‚Schleimhäute‘. Pfui Teufel!“, schreibt er 1946 an seine Lebensfreundin Hilde Spiel, die soeben in der englischen Armeeuniform nach Wien zurückgekehrt war. Die *Sonne* schließlich steht für die Anpassungsprobleme in Kalifornien und Hollywood, die Zeisl und auch viele andere Musiker aus Mitteleuropa hatten. Dabei hatte er nicht nur mit der Mentalität, die in den Hollywood-Studios herrschte, Probleme. Er konnte auch dem tatsächlichen kalifornischen Sonnenschein nichts abgewinnen und wünschte sich stets neblige und regnerische Tage. Zeisls Situation können wir verstehen, wenn wir uns seine launigen Charakterisierungen

“Hitler, the sun and my grandmother”

Reawakening the Memory of Eric Zeisl

An interview between Malcolm Cole and Eric Zeisl's wife Gertrud contains the following sentence: “Eric said at one time that he hated three things: Hitler, the sun, and his grandmother.” The juxtaposition of three completely different ideas is surprising, but it is the key to understanding the life of Eric Zeisl and, by extension, that of many Austrian musical émigrés, particularly in California. His *grandmother* stands for the family in Vienna, which did its utmost to prevent the young man from pursuing a career as a composer. The often heard comment: “He’s playing again instead of practicing” reflects the existential anxiety of the first generation of Jewish immigrants confronted by the romantic and fanciful ideas of their children and grandchildren.

Hitler stands for Zeisl's expulsion from his home town of Vienna, in which he had just begun to establish himself as a composer. It also stands for the murder of his father and stepmother, which made Zeisl unwilling to return to Vienna after the war: “I wouldn't go to Vienna for a long time. Both parents lost! The slimy Viennese! Yuck!” he wrote in 1946 to his lifelong friend Hilde Spiel, who had just returned to Vienna in a British army uniform. Finally, the *sun* stands for the acclimatization problems in California and Hollywood that Zeisl and many other musicians from central Europe experienced. It was not just the mentality of the Hollywood studios that caused problems. He was unable to come to terms with the Californian sunshine itself and yearned constantly for misty and rainy days. Zeisl's situation is vividly summed up in his glum characterizations of Hollywood. In a dedication to his friend Fritz Altmann he called it “Schein-Heiligensstadt”, and on another occasion he spoke of a “blue sunny grave”.

Das Café Tegetthoff in der Heinestraße, um 1900.

Café Tegetthoff in Heinestraße, c. 1900.

Hollywoods vor Augen führen. In einer Widmung an seinen Freund Fritz Altmann bezeichnet er es als „Schein-Heiligenstadt“, ein anderes Mal spricht er von einem „blauen sonnigen Grab“.

Die Entstehung der Ausstellung „Endstation Schein-Heiligenstadt. Eric Zeisls Flucht nach Hollywood“ geht letzten Endes auf eine Anregung von Bernhard Denscher, Leiter des Wiener Kulturamtes zurück, der uns bei der Eröffnung des Arnold Schönberg Centers im März 1998 auf den nahenden hundertsten Geburtstag von Eric Zeisl aufmerksam gemacht hat und so mithalf, diesen vergessenen österreichischen Komponisten wieder ins kulturelle Bewusstsein Wiens zurückzuholen.

Die Ausstellung ist eine Eigenproduktion des Jüdischen Museums im besten Sinne und dem Zusammenwirken vieler positiver und konstruktiver Kräfte zu verdanken. 1994 zeigte das Jüdische Museum in seiner Joseph-Roth-Ausstellung erstmals ein Objekt aus der Zeisl-Sammlung aus Los Angeles. Es war eine Eintrittskarte zu einer Pariser Dramatisierung des Romans *Hiob* von Joseph Roth aus dem Jahr 1939. Zu diesem wichtigen Theaterereignis, das anlässlich des Todes des Autors entstand, hatte der junge Eric Zeisl die Musik geschrieben. Dass diese Aufführung nicht nur ein Highlight innerhalb der Pariser Emigrantenszene war, sondern auch den Wendepunkt im Schaffen eines wichtigen österreichischen Komponisten bedeutete, sollte uns erst später bewusst werden.

1998 zeigten wir dann die Fotoausstellung „Heute in Wien. Photographien zur jüdischen Gegenwart von Harry Weber“ in Los Angeles. Bei dieser Gelegenheit konnten wir uns zum ersten Mal selbst davon überzeugen, dass diese Eintrittskarte zur Pariser *Hiob*-Inszenierung nur die Spitze eines Eisbergs war und zu einem unglaublich reichhaltigen Schaffensprozess bzw. Nachlass gehörte. Aus den spannenden und intensiven Gesprächen mit Barbara Zeisl-Schoenberg und Randol Schoenberg entwickelte sich dann erstmals die Idee für eine Ausstellung im Jüdischen Museum Wien, welche die Musik und die Lebensgeschichte eines Musikers zum Inhalt haben sollte. Inzwischen hat das Jüdische Museum Wien die Reihe „Musik des Aufbruchs“ mit seinem Musikkurator Michael Haas initiiert

The idea for the exhibition “Vienna, California. Eric Zeisl’s Musical Exile in Hollywood” came from Bernhard Denscher, head of the Culture Department (Kulturamt) in Vienna, who drew our attention at the opening of the Arnold Schönberg Center in March 1998 to the impending 100th anniversary of the birth of Eric Zeisl, suggesting that it was time to reawaken memories of this forgotten Austrian composer.

The exhibition is a typical independent production by the Jewish Museum Vienna and has come about with the collaboration of many positive and constructive forces. In 1994 the Museum included an item from the Zeisl Collection in Los Angeles in its exhibition on Joseph Roth. It was an admission ticket to a theatrical production of Roth’s novel *Job* in Paris in 1939, a major event to commemorate the author’s death, for which the young Eric Zeisl had written the music. It was not until later that it became evident that the play was not only a highlight within the Paris émigré scene but also a turning point in the life of this important Austrian composer.

In 1998 we put on a photo exhibition entitled “Vienna Today: Photographs of Contemporary Jewish Life by Harry Weber” in Los Angeles. It was here that we discovered that the admission ticket to the *Job* play in Paris was only the tip of an iceberg, and that Zeisl had left a large estate that bore witness to an incredibly rich creative process. Intensive discussions were conducted with Barbara Zeisl-Schoenberg and Randol Schoenberg, leading to the idea for an exhibition at the Jewish Museum Vienna that would showcase the music and life of the musician. In the meantime the Museum and its *Musikkurator* Michael Haas launched a series entitled “Musik des Aufbruchs”, and the exhibition “Vienna, California. Eric Zeisl’s Musical Exile in Hollywood” is now the third exhibition in this series.

We have also been particularly fortunate in being able to enlist the help of Karin Wagner, who wrote her thesis on Eric Zeisl’s life and music. Her research formed the basis for the exhibition and she also helped to select the items to be displayed.

The exhibition and the catalog describe the worlds that Eric Zeisl encountered and their impact on his music. The interplay between the constant adaptations and the

und so präsentiert sich heute die Ausstellung „Endstation Schein-Heiligenstadt. Eric Zeisls Flucht nach Hollywood“ bereits als dritter Teil dieser Reihe.

Besonderes Glück für das Projekt bedeutete auch die Zusammenarbeit mit Karin Wagner, die Eric Zeisls Weg und Musik im Rahmen ihrer Dissertation erforscht hat. Sie hat mit ihren Studien die Grundlagen zur Ausstellungserzählung geschaffen und mit ihrer Übersicht die Objekte mit ausgewählt.

Sowohl die Ausstellung als auch der Katalog eröffnen uns die Welten, die Eric Zeisl durchquerte und die sich auf sein musikalisches Schaffen auswirkten. Genau diese wechselseitige Beeinflussung zwischen ständiger Neuorientierung im Leben und der Identitätssuche in der Musik skizziert Michael Haas in seiner Einleitung. Karin Wagner beschreibt Zeisls Leben und Werk und beleuchtet in einem weiteren Beitrag die spannende und aufschlussreiche Korrespondenz Eric Zeisls, in der sich Briefe von und an Kollegen und Freunde wie Darius Milhaud oder Hilde Spiel befinden. Brendan Carroll führt in die Welt der Filmmusik in Hollywood ein, während Manuela Schwartz über die musikalische Emigrantenszene in Los Angeles berichtet. Chris Hailey untersucht schließlich die Arbeit der Exilmusiker an den Universitäten Kaliforniens.

Wir danken allen, die beim Zustandekommen dieser wichtigen Ausstellung mitgearbeitet haben, insbesondere aber Barbara Zeisl-Schoenberg und Randol Schoenberg sowie der Music Library der University of California, Los Angeles, in der Eric Zeisls Nachlass eine neue Heimat gefunden hat.

Karl Albrecht-Weinberger, Direktor
Werner Hanak, Kurator

search for a musical identity are described by Michael Haas in his introduction. Karin Wagner discusses Zeisl's life and works, and in a second article casts the spotlight on the composer's lively and varied correspondence with colleagues and friends such as Darius Milhaud and Hilde Spiel. Brendan Carroll provides information about film music in Hollywood, while Manuela Schwartz writes about the musical émigré scene in Los Angeles. Finally, Chris Hailey examines the work of émigré musicians at California's universities.

We should like to express our thanks to everyone who has collaborated in the organization of this major exhibition, and in particular to Barbara Zeisl-Schoenberg and Randol Schoenberg, and the Music Library of the University of California, Los Angeles, where Eric Zeisl's estate is kept.

Karl Albrecht-Weinberger, Director
Werner Hanak, Curator



Michael Haas

Eric Zeisl – ein jüdischer Komponist aus Wien im Exil

Die Lebensgeschichte Eric Zeisls gibt uns Antworten auf mehr als nur die Frage, ob er ein bedeutender vergessener Komponist war oder nicht. Vielmehr lässt sich erkennen, was das Exil für die Musik eines jüdischen Komponisten in Wirklichkeit bedeutete. Jeder Bericht von Verbannten und Verfolgten trägt unabdingbare individuelle Merkmale, einige tragischer als andere. Zumeist werden die Schicksale österreichischer Künstler stilisiert, wonach sie, ihre Heimstätte verlassend, zu neuen Ufern aufgebrochen sind und an der Gestaltung der Zukunft dieses Planeten mitwirkten. In der Geschichte der größten Katastrophe des 20. Jahrhunderts stellen sie einen Lichtblick dar. Tragischerweise sind Berichte von wunderbaren Erfolgen im Exil und davon, dass großzügige Gastländer aus dem durch Hitlers Hasstiraden verursachten geistigen Verlust Gewinn ziehen konnten, in das Reich der Mythen und Legenden zu verweisen. Sie wurden erfunden, um die Illusion eines Happyends aufrecht zu erhalten.

Die Geschichte eines musikalischen „Jedermanns“ im Exil ist ein wenig beachteter Blickwinkel. Eric Zeisl war ein solcher österreichischer musikalischer „Jedermann“, der gezwungen wurde, seine Heimat zu verlassen und in die scheinbar offenen Arme Hollywoods zu fliehen. Wie jeder Bericht aus dem Exil findet auch seine Geschichte in zwei Teilen statt: die Zeit vor und nach der Verbannung, aufkommende Erwartungen und zerschlagene Hoffnungen, Verlust der Heimat und Gewinn eines sicheren Hafens, Flucht vor dem sicheren Tod und danach ein Leben voll geistiger Entbehrungen. Nirgendwo schien der Kontrast zwischen der Rettung des Lebens und dem Verlust der Seele offenkundiger als in Amerikas Traumfabrik Hollywood.

Die Westküste wurde zum Ballungsraum für Leute wie Eric Zeisl und seine Frau Gertrud. Eine Anzahl besonderer Merkmale machen ihn zum idealen Fallbeispiel. Zeisl repräsentierte im Österreich der dreißiger Jahre eines der vielversprechendsten Talente. Er wandte sich

Michael Haas

Eric Zeisl: A Jewish Viennese Composer in Exile

The story of Eric Zeisl is much more than simply the question of whether or not he was an important forgotten composer. Rather, it is an encounter with the essence of what musical exile truly meant for a Jewish composer. Every account of banishment and persecution is inevitably personal, and some stories are more tragic than others. The tale of talented Austrians fleeing their homelands, arriving in brave new worlds and shaping the future of the planet is a familiar one. It provides a ray of light in the history of the 20th century's greatest catastrophe. Tragically, these stories of success and the benefits they brought to the more generous host countries are themselves usually myths and fairy tales, invented to make us believe that somehow there can be a happy ending after all.

The reality of 'everyman' in musical exile is not related so frequently. Eric Zeisl was the musical 'everyman' of Austria, forced from his homeland and fleeing into the apparently open arms of Hollywood. Like every émigré story, it comes in two parts: pre and post-banishment; raised expectations and dashed hopes; loss of a native country and arrival in a safe haven; escape from certain death and a life of spiritual hardship. Indeed, nowhere was the contrast between saving a life and losing a soul more apparent than in America's Dream Factory, Hollywood.

The West Coast was literally full of men and women like Eric and his wife Gertrud Zeisl. There were a number of unique reasons why we chose him. He represented one of Austria's most promising talents in the 1930s. He was neither an extreme avant-gardist nor a musical reactionary. He was without question enormously talented and entered easily into Vienna's most creative circles. Though he would never achieve the same degree of recognition in America, the evolution of his musical direction would reflect his time and circumstances in a way matched by few others. He maintained close friendships with other Austrians as diverse as Hanns Eisler and

Eric Zeisl, ein junger österreichischer Komponist, um 1930.

Eric Zeisl, a young Austrian composer, c. 1930.

weder der extremen Avantgarde zu noch war er musikalisch reaktionär. Durch sein Talent fand er rasch Zugang zu Wiens kreativsten Zirkeln. Obwohl er in Amerika nie mit der gleichen Anerkennung rechnen konnte, spiegelt seine musikalische Entwicklung seine Zeit und deren Umstände genau wider. Nicht nur mit zwei so unterschiedlichen Persönlichkeiten wie den Österreichern Hanns Eisler und Erich Korngold blieb er in Amerika in freundschaftlichem Kontakt. Er vertrat am örtlichen College Ernst Krenek in dessen Klassen, bemerkenswert bleibt die Heirat seiner Tochter Barbara mit Ronald Schoenberg, dem Sohn jenes Genies aus Wien, der das 20. Jahrhundert musikalisch prägte. Hier vereinten sich zwei Familien mit großer Musiktradition aus Wien in einer Stadt, deren kulturelles und geografisches Erscheinungsbild das absolute Gegenteil darstellte.

Im Gegensatz zu bekannteren Komponisten seiner Generation war Zeisl extrem jung. Als Jahrgang 1905 fehlten ihm im Gegensatz zu anderen Kollegen 10 bis 15 Jahre Routine im Musikgeschäft. Vergleichbar ist der 1903 geborene Berthold Goldschmidt, der gerade seine Oper *Der gewaltige Hahnrei* in Mannheim aufgeführt hatte mit der Aussicht, sie nach Berlin zu bringen, was die Nazis 1933 allerdings verhinderten. Ernst Krenek hatte großen Erfolg mit *Jonny spielt auf*, aber er war schon 1900 geboren wie auch Kurt Weill, der Komponist von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony* und der *Dreigroschenoper*. Sie alle feierten ihren Durchbruch

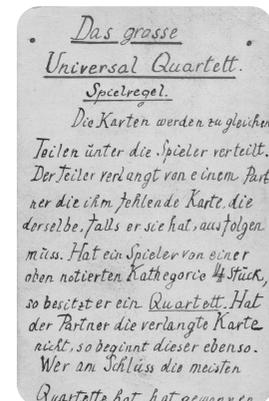
Erich Korngold who were working in Hollywood. He covered classes at the local college for Ernst Krenek and, most remarkably, his daughter Barbara would marry Ronald, the son of Vienna's central musical figure of the age, Arnold Schoenberg. It was the joining together of two musical Viennese families in a city that was the physical, cultural and geographical opposite of Vienna.

Unlike better known composers of his generation, Zeisl was extremely young. He was born in 1905, meaning that he was five to ten years behind the others in establishing himself. Berthold Goldschmidt, born in 1903, had only just had his opera *Der gewaltige Hahnrei* performed in Mannheim with a promise of it going to Berlin (stopped by the Nazis in 1933). Krenek's success with *Jonny spielt auf* was unquestionable, but he was born in 1900, as was Kurt Weill, composer of *The Rise and Fall of Mahagony* and *The Threepenny Opera*. Their successes were achieved when they were in their middle to late 20s, or about the age Zeisl would have been in 1933. By the time Zeisl's talent had fully blossomed, his potential arena had been reduced from the German-speaking world to the city of Vienna.

This was not as unfortunate as it may seem. He was in good company. Many talented Austrians had left Germany in 1933 and returned home, making Vienna a far more interesting and creative city than one may have otherwise expected. Schreker died in 1934 and Schoenberg chose not to return, but other composers remained very active: Anton Webern, Ernst Krenek, Hans Gál, Karl

„Das große Universal Quartett“. Handgemaltes Quartett-Kartenspiel von Hans Kohn, Wien, August 1932. Der Zeisl-Freund Kohn verewigte das „Cafe Zeisl“ als eines der „lustigsten Vergnügungslokale“. Bei dem Pianisten dürfte es sich wohl um Eric Zeisl handeln.

“The great Universal Quartet”, hand-painted Happy Families game by Hans Kohn, Vienna, August 1932. Zeisl's friend Kohn eternalized Café Zeisl as “a most entertaining place”. The pianist is probably Eric Zeisl.



um ihr dreißigstes Lebensjahr herum, und in diesem Alter war Zeisl erst nach 1933. Zu der Zeit, in der Zeisls Talent sich erstmals voll entfaltet, hatte sich sein potentiell Publikum in der deutschsprachigen Welt auf das der Stadt Wien reduziert.

Dies hatte aber nicht nur Nachteile, denn Zeisl befand sich in guter Gesellschaft. Viele österreichische Spitzenkünstler verschiedener Sparten hatten Deutschland 1933 verlassen und waren in ihre Heimat zurückgegangen. Sie machten Wien zu einer weitaus interessanteren und kreativeren Stadt, als es sonst zu erwarten gewesen wäre. Zwar starb Schreker 1934 und Schönberg weigerte sich von Berlin zurückzukehren, doch andere Komponisten waren in Wien sehr aktiv: Anton Webern, Ernst Krenek, Hans Gál, Karl Weigl, Franz Schmidt, Joseph Marx and Egon Wellesz bewirkten, dass Wiens Musikszene alles andere als eintönig und statisch war. Die Jahre des Austrofaschismus lösten zwar ab 1934 eine Periode musikalischer Stagnation aus, andererseits schrieb Zeisl gerade in diesen Jahren viele eindringliche und unverwechselbare Werke.

Er repräsentierte den typischen assimilierten jüdischen Künstler in Wien. Sein Freundeskreis blieb zum größten Teil jüdisch, aber er selbst fühlte sich ganz als Österreicher, als Wiener; als Kind eines Kaffeehausinhabers wuchs er sozusagen im Herzen einer Wiener Institution auf. Wenn er und seine Freunde auch größtenteils Juden waren, so stellten sie sich scheinbar niemals die Frage, ob sie dies mehr oder weniger österreichisch machte. Durch die Komposition von zahlreichen Liedern war er zutiefst in der österreichisch-deutschen Tradition verankert. Mit großem sprachlichen Feingefühl gelang es ihm, Texte und Musik harmonisch zu vereinigen, in denen sich eine zutiefst österreichische Sprache und Kultur wieder finden. Zeisls engste Vertraute war die Wiener Schriftstellerin Hilde Spiel, ihre Korrespondenz dokumentiert ihren Alltag im Exil sowie ihre künstlerische Entwicklung. Dem Liederkomponisten Zeisl und der Schriftstellerin Hilde Spiel war die Sprache als zentraler Kristallisationspunkt ihrer Werke gemeinsam.

Diese einmalige Chronik in Briefform ermöglicht uns einen Blick in das Leben dieser herausragenden Persönlichkeiten und erstattet einen genauen Bericht

Weigl, Franz Schmidt, Joseph Marx and Egon Wellesz meant that Vienna's music scene was by no means unvaried or static. The years of Austro-Fascism undoubtedly created a period of musical atrophy, yet it was precisely during these years that Zeisl would write many of his most individual and distinctive works.

Zeisl represented the typical assimilated Jewish artist in Vienna. His circle of friends remained by and large Jewish, but he felt himself to be totally Austrian – indeed, Viennese. Having grown up as the child of owners of one of the many cafés, he could hardly have been more typical. If he and his friends were largely Jewish, they most likely never questioned whether this made them more or less Austrian. Indeed, there is no musical genre that is more in the Austro-Germanic tradition than lieder. The sensitivity required for the lyrics demanded an idiomatic command of language that only a young Austrian at ease with himself, his culture and his language could find. His closest friend was the Viennese writer Hilde Spiel and together their correspondence would provide a day-to-day account of their lives in exile and their subsequent development as creative artists. Both Zeisl the lieder composer and Spiel the novelist were dependent on the German language for their works to make sense. Their unique correspondence chronicles the lives of extraordinary people rendered ordinary through the experience of persecution and uprooting. This is what makes the Zeisl story worth telling: not only does it provide a vividly interesting chronicle prior to 1938; the letters between Zeisl and Spiel meant that we can follow developments afterwards as well. Through this correspondence, we are able to comprehend much of Zeisl's most important personal developments, such as the reclaiming of his Jewishness and the sense of creative frustration in the midst of the land of endless opportunities. This helps us to understand not only the composer Eric Zeisl but also the phenomenon of exile altogether. Central to Zeisl and his work after 1938 was the recognition of his Jewishness. To understand this concept better, it is important to realize that being Jewish was viewed at the time not as a religious but as an ethnic description. Bizarrely, the anti-Semitic policies of the Nazis are often misunderstood today as the continuation of medieval religious prejudice. This wasn't the case. The

Sigmund Zeisl mit den Söhnen Erich, Egon, Walter und Wilhelm (v. l. n. r.) vor dem Kaffeehaus in Wien, 1920er Jahre.

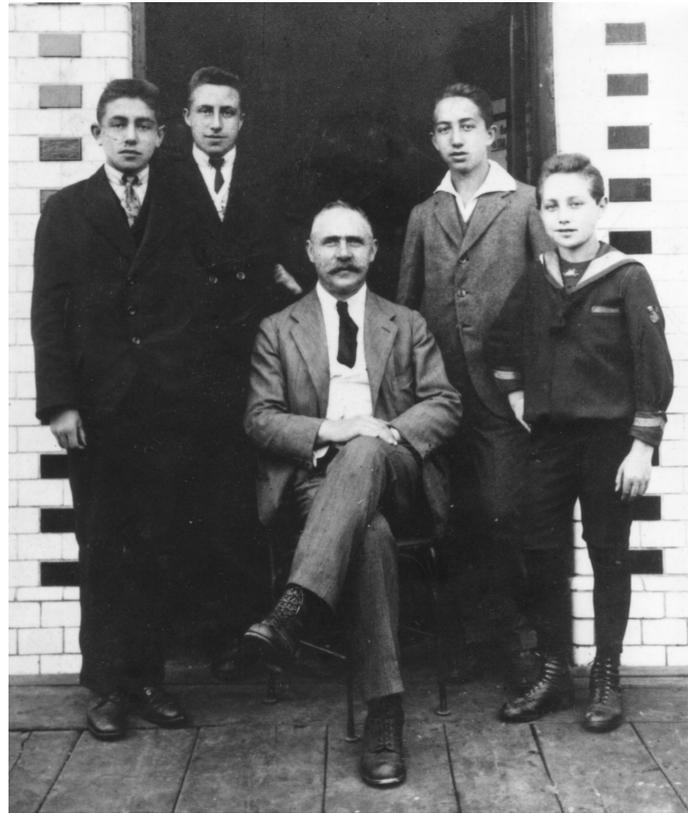
Photo of Sigmund Zeisl with sons Erich, Egon, Walter and Wilhelm (from left to right) in front of the coffee house in Vienna, 1920s.

ihres Erlebens von Verbannung und Entwurzelung. Das macht die Lebensgeschichte Zeisls so bemerkenswert. Nicht nur findet sich hier eine hochinteressante Chronik der Zeit vor 1938, die Korrespondenz Zeisl-Spiel ermöglicht uns auch einen Blick auf die darauffolgenden Entwicklungen. Hierdurch werden die Ecksteine von Zeisls persönlicher Entwicklung deutlich, etwa die Rückbesinnung auf sein Judentum und die sein Schaffen betreffende Frustration im Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Wir können nicht nur die Tragik von Zeisls Schicksal, sondern das seiner ganzen Generation im Exil nachvollziehen.

Zentral für Zeisl und sein Werk nach 1938 war das „Wiederlangen“ (s)einer jüdischen Identität. Um diesen Schritt klarer zu verstehen, ist es wichtig zu wissen, dass jüdisch zu sein damals nicht als religiöse, sondern vorwiegend als ethnische Zuschreibung verstanden wurde. Bizarrerweise wird heutzutage die antisemitische Politik des Nationalsozialismus oft als das Wiederaufleben religiöser Vorurteile aus dem Mittelalter missverstanden. Doch dies war nicht der Fall. Die Nationalsozialisten waren größtenteils säkular und wollten die Juden aus Gründen der „ethnischen Reinheit“ aus Deutschland vertreiben. Heute erscheint es unbegreiflich, dass ein gar nicht so weit zurückliegendes Zeitalter seine kulturellen Konflikte mit rassistischer Terminologie ausfocht. Nach dem Stand damaliger wissenschaftlicher Erkenntnisse galten Italiener und Spanier als eine „Rasse“, während Slawen zu einer anderen zählten. Gemäß dieser Ansicht wurden Sprache, Augenform und -farbe, Haut- und Haarfarbe als „rassische Merkmale“ gewertet und galten je nach Standpunkt als fördernde- oder verdammenswert.

In den Jahren des Zusammenwachsens der deutschen Länder zu einer geeinten Nation unter der Führung Preußens versuchte die österreichisch-ungarische

Nazis were largely secular and wanted the Jews out of Germany for reasons of ethnic purity. Today, it is difficult to understand an age, although not so very long ago, that saw cultural differences in racial terms. According to scientists of the day, Italians and Spaniards were one race while Slavs belonged to another – language, eye shape and color, skin and hair tone were seen as racial attributes to be promoted or purged depending on your view.



At the time that the German-speaking states of Europe were organizing themselves into a single nation under the Prussians, the dual monarchy of Austria-Hungary was trying to do the opposite: maintaining an existing group of different language speakers and religions in a single empire. The way this was done was to recognize as many of the different peoples as possible, included the Jews as one of the many ethnic entities who inhabi-

Donaumonarchie das Gegenteil: das bestehende Konglomerat von verschiedensprachigen Völkern und unterschiedlichen Religionen sollte in einem Reich weiterbestehen. Dies wurde durch die Anerkennung einer größtmöglichen Zahl an ethnischen Gruppen bewerkstelligt. Unter den nun amtlich anerkannten Volksgruppen befanden sich auch die Juden. Nach der Niederlage Österreichs gegen Preußen in Königgrätz wurden ihnen in den späten 1860er Jahren volle zivile Rechte gewährt. Damit gehörte Erich Zeisl zur ersten Generation österreichischer Juden, die sich – als solche geboren und aufgewachsen – in erster Linie als „Österreicher“ fühlten. In seinem Elternhaus wurde ausschließlich Deutsch gesprochen, Österreich war seine Heimat und Wien seine Stadt. Ihr Judentum verstanden viele nur als Familientradition, als Teil einer gemeinsamen Geschichte – vergleichbar mit den österreichischen Protestanten. Die überwiegende Mehrheit der Wiener war römisch-katholisch, doch schon die nächstgrößte religiöse Gruppierung bildeten mit etwas über 10 % die Juden. Ein Großteil der gebildeten Jugend unterschiedlicher Bekenntnisse sah das 20. Jahrhundert als Vorbote eines naturwissenschaftlich-säkularen Zeitalters an und Religion bestenfalls als Familienritual. Wenn man das säkulare Judentum jener Zeit in einem komplexeren Kontext sieht, so lassen sich zwei geistige Strömungen herausfiltern: Die Zionisten strebten die Gründung eines Staates an, die andere Gruppe plädierte für bedingungslose Assimilation an die deutsche Kultur als einzig möglichen Weg in die Zukunft. Die Debatte Zionismus versus Assimilation war eine der bestimmenden Zeiterscheinungen und wurde noch angefochten, als 1918 die Monarchie von der Republik Österreich abgelöst wurde. Zu diesem Zeitpunkt wurden die österreichischen Juden mit politischen Ansichten konfrontiert, die besagten, sie seien nicht länger Teil der Nation. Nach diesem Standpunkt war Österreich ein „deutsches Land“, das in absehbarer Zukunft Teil eines „Großdeutschlands“ werden sollte. Auch Deutsch sprechende Juden hätten in einem Land „reinrassiger“ Deutscher kein automatisches Recht auf Staatsbürgerschaft. Diese Ansichten waren natürlich äußerst extrem und wurden von einem Großteil der Österreicher nicht geteilt. Andere, wie der

ted the Austro-Hungarian Empire. In the late 1860s, after the defeat of the Austrians by the Prussians at Königgrätz, Jews were given full civil rights. This means that Erich Zeisl (as he was known prior to moving to America) was one of the first generation of Austrian Jews to be born and grow up feeling completely Austrian. Indeed, by the time he was born, German was his only language, Austria his only homeland and Vienna his city. Judaism was no more than a tradition that each family held onto as part of their common history in the same way as Austrian Protestants did. Though the vast majority of Viennese were Roman Catholic, the next largest religious denomination was Judaism with slightly over 10% of the total population. Most of the young and educated of all backgrounds and faiths however viewed the twentieth century as heralding a scientific, secular age and religion as a family ritual at most.

If Judaism existed as a more complex concept, it was in the minds of two different groups of secular Jews: those who recognized Judaism's claims to statehood, or Zionists, and those who felt that the only way forward was complete assimilation into German culture. The Zionism vs. assimilation debate was a feature of the period and became more acute after the fall of the Empire and the establishment of the Republic of Austria in 1918. At this point, Austrian Jews began hearing political views that they were no longer to be tolerated as part of the nation. These views stated further that Austria was now a German country, indeed that ideally it would be part of the greater German Nation. Jews, even German-speaking ones, would have no automatic right to citizenship in a country of ethnic Germans. These views remained extreme and were certainly not held by the majority of Austrians. Yet to some, such as the secular Jewish writer Joseph Roth, the idea of being a Jew, in the same way that one was Austrian or German or French, became a fixation.

With the annexation of Austria in March 1938, the extreme views had common political currency and Jews found themselves abruptly disenfranchised. Those who could escape did so. The victors of the First World War stood by while Germany enacted its draconian Nuremberg laws of 1935. In Whitehall and Washington, a common view was that removing Jews was just part of the

säkulare jüdische Schriftsteller Joseph Roth, beharrten auf der fixen Idee, dass man Jude genauso wie Österreicher, Deutscher oder Franzose sein könnte.

Mit der Annexion Österreichs im März 1938 erhielten die Extremisten politisch die Oberhand und die Juden fanden sich von einem Tag auf den anderen ohne jegliche Rechte wieder. Wer konnte, flüchtete. Die Siegernationen aus dem Ersten Weltkrieg sahen tatenlos zu, als Deutschland die drakonischen Nürnberger Gesetze von 1935 nun auch in Österreich einführte. In London und Washington war man der Ansicht, dass die Vertreibung der Juden nur ein Teil der Neuausrichtung der europäischen Nationalstaaten nach dem Ersten Weltkrieg sei. Im Endeffekt wäre dies nichts anderes als der Entzug einiger Vorteile, welche Deutschsprachige nach 1918 in den neuen unabhängigen Staaten Ungarns und der Tschechoslowakei, oder Ungarn im neu gegründeten Staat Rumänien erfuhren. Kurz gesagt, nichts worüber man sich Sorgen machen müsse. Ein neu gegründeter Staat habe das Recht zu bestimmen, wem er eine Staatsbürgerschaft erteile und wem nicht. Dies war der kurzfristige Preis, den man für eine Neuordnung Europas zu zahlen habe.

Dass sich lediglich wenige englische und amerikanische Journalisten und Politiker besorgt über die antisemitischen Entwicklungen in Deutschland und Österreich äußerten, bleibt ein Rätsel in der Entwicklung, die dann 1939 zum Kriegsausbruch führte. Wenn nun die ganze Welt die völlig assimilierten deutschen und österreichischen Juden nur als Juden wertete, die zwar Deutsch sprachen, aber tatsächlich einer anderen Nation angehörten – blieb ihnen da ein anderer Ausweg als zu versuchen, die Fundamente ihrer jüdischen Identität wieder zu entdecken?

Dies zu tun hieß auch, für sich selbst zu definieren, was es bedeutet jüdisch zu sein. Soma Morgenstern beschreibt in seinen Memoiren, wie Joseph Roth seine Biographen glauben machte, er sei Deutscher. Dies war jedoch eine Fehlkalkulation Roths: sein ursprüngliches Bestreben war, Leute in die Irre zu führen und sie denken zu lassen, er käme aus einer fernen Gegend in Osteuropa, vielleicht sogar aus Russland. In *Hiob*, seinem wegweisenden Werk zu jüdischer Identität, ist die Hauptfigur der russisch-polnische Jude Mendel Singer.

realignment of the new Europe of nation states following the First World War. In effect, it was no different than removing the advantages previously enjoyed by German speakers in the newly independent states of Hungary and Czechoslovakia or Hungarian speakers in the newly formed state of Romania. In short, nothing to worry about: a newly formed state was simply determining who could and could not qualify for the benefits of citizenship and was the short-term price to pay for establishing a new European order. That few British or American journalists or politicians concerned themselves with anti-Semitic developments in Germany and Austria will remain one of the great mysteries in the run-up to the declaration of war in 1939. Yet, if the world at large viewed completely assimilated German and Austrian Jews simply as Jews who spoke German but in effect belonging to a different nation, then what recourse did German and Austrian Jews have but to try to rediscover the fundamentals of Jewish identity?

To do this meant trying to establish what it meant to be Jewish. Soma Morgenstern writes in his memoirs how Roth misled biographers into thinking that he was a German, a miscalculation on Roth's part: his original desire was to mislead people into thinking that he came from the most eastern European region possible, not even denying the eventuality that he might even have been born Russian. In his seminal novel of Jewish identity, *Hiob*, or in English, *Job*, the central figure is the Russian-Polish Jew Mendel Singer. For many assimilated German-speaking Jews, *Job* was embarrassing kitsch, while to others it was a masterpiece of Jewish national identification. It was of course totally invented. As Roth admitted to Morgenstern, he had to 'translate' Jewish characters to make them understandable to non-Jews and assimilated Jews. What he meant is that he invented a view of Jewishness that suited a group of desperate, soon to be disenfranchised people searching for belonging and a return to nationhood. The characters of *Job* are eastern, supremely human and deeply noble in all their strengths and weaknesses. In the end, nobility of spirit rescues the wretched from the travails of the world's monstrous injustices. Every non-Jew who read the book was inevitably moved by its poignancy, while most Jews who read it felt that they had found their

Für viele assimilierte deutschsprachige Juden war *Hiob* peinlicher Kitsch, für andere wiederum ein Meisterwerk jüdischer nationaler Identifikation. Natürlich war die Handlung völlig frei erfunden. Roth gestand Morgenstern, er habe jüdische Charaktere „übersetzen“ müssen, um sie für Nichtjuden und assimilierte Juden verständlich zu machen. Er wollte damit ein Bild einer jüdischen Identität entwerfen, das einem verzweifelten Volk gefiele, dem bald alle Rechte aberkannt werden sollten und das somit nach Zugehörigkeit und Anerkennung als Nation streben würde. Die Charaktere in *Hiob* sind östlich geprägt, höchst menschlich und zutiefst edel in allen ihren Stärken und Schwächen. Am Ende rettet eine hohe geistige Gesinnung die Elenden vor den Abgründen der monströsen Ungerechtigkeiten der Welt. Jeder Nichtjude, der dieses Buch las, musste unweigerlich von seiner Intensität bewegt sein, während die meisten Juden, die es lasen, den Eindruck hatten, ihre innere Heimat gefunden zu haben. Dennoch war das im Buch dargestellte Jüdischsein ein künstliches – wunderschön beschrieben, um ein Bild nationaler Identität heraufzubeschwören, von dem die Juden erst langsam realisierten, dass sie es bald brauchen würden.

Während seines Pariser Exils 1939 wurde Erich Zeisl gebeten, die Musik für die Bühnenversion von *Hiob* zu schreiben. Er fand sich jedoch mit dem selben Dilemma wie Roth konfrontiert: Auch er war ein Deutschsprechender Österreicher und musste nun erkennen, dass er von Freund oder Feind nicht länger als Österreicher angesehen wurde. Daher musste auch er nun als Alternative eine ethnisch-jüdische Identität suchen. Wie bei Roth wandte sich seine Suche nach Inspiration ostwärts. Zu seinen Anknüpfungspunkten wurden die liturgische Musik Salomon Sulzers und die Volksmusik aus dem Shtetl in Russland und Polen. Für Generationen deutschsprachiger Österreicher bedeutete dies, ihre Assimilation auf etwas Neues zu beziehen, von dem sie aber nur eine sehr ungenaue Vorstellung hatten. Zeisls Musikstil war von Wiener Kritikern wie dem Schönberg-Schüler Paul Pisk als „leicht verständlich, aber niemals banal“ beschrieben worden. In Wirklichkeit war er ein moderater Komponist im Bewusstsein, dass „modern“ zu sein nicht so wichtig war wie musi-

world. Yet, the book's picture of Jewishness was artifice, beautifully written in order to create an image of national identity which Jews were only slowly beginning to realize they would soon need.

While in Parisian exile, Erich Zeisl was asked to write the music for the stage version of *Job* in 1939. He found himself confronted by the same dilemmas as Roth: he was a German-speaking Austrian, yet had to acknowledge the fact that he was no longer being accepted as Austrian by either friend or foe. He too would have to search for qualities that made up an alternative ethnic Jewish identity. Like Roth, he looked eastwards for his inspiration. The liturgical music of Salomon Sulzer and the folk music from the shtetls of Russia and Poland became his references. Generations of German-speaking Austrian assimilation had to be re-channeled into something new, and frankly invented out of thin air. Zeisl's musical style had been described by critics in Vienna such as the Schoenberg pupil Paul Pisk, as being "easily accessible, but never banal". In reality, he was a moderate who felt that being 'modern' was less important than being musically distinctive. Until then, he had never composed a note of what might be thought of as 'Jewish music'.

From the earliest days of the twentieth century, an Association for the Promotion of Jewish Music (*Gesellschaft zur Förderung jüdischer Musik*) had existed in Vienna. There is no indication that Zeisl ever showed the slightest interest in its concerts. At first the Association tended to place Mendelssohn and Offenbach together with other non-Jewish composers. Progressively, the programs became more and more 'ethnic', with works, predominantly by Russian composers, that featured Jewish



Joseph Roth, um 1938.

Joseph Roth, c. 1938.

kalische Unverwechselbarkeit. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Zeisl nichts komponiert, das man als „jüdische Musik“ bezeichnen könnte.

Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es eine *Gesellschaft zur Förderung jüdischer Musik* in Wien. Es gibt aber keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass Zeisl jemals auch nur geringstes Interesse an ihren Veranstaltungen zeigte. In den ersten Konzerten der Gesellschaft wurden zumeist Mendelssohn und Offenbach und auch nichtjüdische Komponisten zu Gehör gebracht. Nach und nach wurde das Programm immer „ethnischer“ mit Werken russischer Komponisten über jüdische Themen, welche reichlich östliche Melodien mit diatonaler Musik verschmolzen. Bemerkenswert ist hier, dass auch der *Jüdische Kulturbund* in Deutschland ab 1933 immer mehr von Programmbeschränkungen betroffen war, welche untersagten, nichtjüdische deutsche Komponisten aufzuführen. Die österreichische *Gesellschaft zur Förderung jüdischer Musik* veränderte ihr Programm ebenfalls auf Kosten vieler nichtjüdischer Komponisten, die bisher im Programm gewesen waren und spielte nur mehr Werke, welche speziell jüdische Themen und Melodien zu Gehör brachten. Diese neuen Werke wurden zumeist von den beiden Organisationen in Auftrag gegeben, weil offensichtlich zu wenig „jüdische Musik“ zur Auswahl stand. Alle diese Aktivitäten deuteten auf eine nationale Schule für Komposition hin, welche sich von ihren traditionellen liturgischen Wurzeln distanzierte. Viele der Komponisten gingen tatsächlich nach Palästina, wo sie eine Schule für Komposition gründeten. Paul Frankfurter nannte sich jetzt Paul Ben-Haim und wurde der bedeutendste Vertreter eines Musikstils, der sich „östlicher Mittelmeerstil“ nannte. Der ausgewählte Name ist selbsterklärend: Unschwer lässt sich das nationale Bestreben erkennen, nun die Definition von „jüdisch“ nicht mehr religiös zu bestimmen, sondern als Benennung eines Herkunftslandes.

Dieses Erwachen des jüdischen Bewusstseins war kein Einzelfall. Schönbergs *Kol Nidre* und Korngolds *Passover Psalm* bilden zwei religiöse Werke, die während der NS-Zeit von zwei sehr unterschiedlichen Komponisten und Juden geschrieben wurden. Korngold war in einer säkularen Familie aufgewachsen und hatte wie

subjects offering ample use of eastern modes mixed with the diatonic. It is interesting to note that as the *Jüdischer Kulturbund* in Germany from 1933 found itself more and more isolated by programming restrictions that forbade it from performing non-Jewish German composers, the Austrian Association for the Promotion of Jewish Music too started to change its programming to works more specifically linked to Jewish subjects and featuring Jewish musical modes, at the expense of the many non-Jewish composers previously featured. These new works were largely commissioned by both organizations as evidently there was so little 'Jewish' music otherwise available.

All of this activity pointed to a national school of composition that detached itself from its traditional, liturgical roots. Many of the composers would indeed emigrate to Palestine where they set about establishing a school of composition: Paul Frankfurter became Paul Ben-Haim and was central to a musical style that called itself "Eastern Mediterranean". The name chosen for this genre is itself telling: one can easily recognize the national aspirations that attempted to transcend the traditional definition of 'Jewish' as a religious rather than homeland description.

The awakening of a Jewish consciousness was not an isolated experience. Schoenberg's *Kol Nidre* and Korngold's *Passover Psalm* were two religious works written during the Nazi years by two very different composers and very different Jews. Korngold had grown up in a secular family and like Zeisl never felt a call until the Nazi years to compose music that was remotely Jewish. The *Psalm* was in any event a work commissioned by a local rabbi. Schoenberg, by contrast, had famously reconverted to Judaism in Paris after being banned for being of Jewish parentage. Both composers wrote liturgical works which remained appropriate for the concert hall. Schoenberg's later *Survivor from Warsaw* presented the Jewish European experience powerfully in a work that is both devotional and national.

Another dramatic example of creating a Jewish identity from the experience of secular assimilated Austrians and Germans is Kurt Weill's *The Eternal Road*, staged by Max Reinhardt with a text by Franz Werfel and commissioned by the American Zionist, Meyer Weisgal. Here, more

Zeisl vor der NS-Zeit niemals das Bedürfnis verspürt, Musik zu komponieren, die seine jüdische Herkunft andeutete. Der Psalm war jedenfalls ein Werk, das ein in Los Angeles ansässiger Rabbi bei ihm in Auftrag gegeben hatte. Schönberg andererseits bekannte sich in Paris wieder zu seinem Judentum, nachdem er wegen seiner jüdischen Abstammung verbannt worden war. Beide Komponisten schrieben liturgische Werke, welche auch im Konzertsaal gespielt werden konnten. Schönbergs späteres Werk *Ein Überlebender aus Warschau* beschreibt überaus kraftvoll das jüdisch-europäische Erleben, ein zugleich andächtiges und nationales Werk.

Ein weiteres Beispiel für den Versuch, aus den Lebenswelten säkularer assimilierter Österreicher und Deutscher eine jüdische Identität zu schaffen, wurde überaus dramatisch in Kurt Weills *The Eternal Road* umgesetzt. Das Werk wurde vom amerikanischen Zionisten Meyer Weisgal in Auftrag gegeben und von Max Reinhardt mit einem Text von Franz Werfel auf die Bühne gebracht. Wie bei wenigen anderen Werken standen hier die jüdisch-nationalen Bestrebungen im Vordergrund. Aus einem liturgischen Kontext heraus wird die Absicht erkennbar, die großartige Religion als einende Kraft für fromme und säkulare Juden hervorzuheben. Die bei weitem überdimensionierte Inszenierung mit zahllosen Schauspielern, Tänzern und Sängern und einem gigantischen Bühnenbild, für das sogar einige der Orchestersitze demontiert werden mussten, wurde 1937 am Broadway in New York aufgeführt. Es beinhaltet die jüdische Erfahrung von Vertreibung und das Trugbild einer europäischen Assimilation. Gleichzeitig verweist es auf den unvermeidlichen Widerspruch, als Nation innerhalb einer Nation leben zu müssen. Wenn die „ausländischen Gäste“ sich in ihrem Gastland nicht assimilieren und integrieren durften, wurde es für sie zur Herausforderung zu bestimmen, wie eine jüdische Nation in der Diaspora in kultureller Hinsicht beschaffen sein sollte.

Zurück zu Eric Zeisl und seiner Arbeit an Joseph Roths *Hiob*: Zeisl war so beeindruckt von *Hiob*, dass er die einzelnen für ein Bühnenstück komponierten Teile nun zu einer monumentalen Oper zusammenfügen wollte. Aus verschiedenen Gründen vermochte er dieses Werk



Beim *League for Labor Palestine* Musikfestival 1943 wurde u. a. Zeisls *Folk Dance* aus dem *Hiob* aufgeführt.

Zeisl's *Folk Dance* from *Job* was performed at the *League for Labor Palestine* Music Festival, 1943.

than almost any other work, was the definition of Jewish national aspirations. Though it employs a liturgical context, it is used mostly as a representation of the great religion that unites all Jews, both secular and devout. The work was an oversized pageant presented in New York in 1937 with countless actors, dancers and singers and a theater set so large that some of the seats in the orchestra stalls had to be removed. Yet, it encapsulated the experience of Jewish persecution and the delusion of European assimilation. It confronted the contradictions of inevitably having to live as a nation within a nation. Out of the fact that the guest nation was not allowed to assimilate and integrate into the host nation arose the challenge of establishing what cultural attributes defined a Jewish nation living as a Diaspora. Back to Eric Zeisl and his work on *Job*: Zeisl was sufficiently moved by *Job* to set about turning the individual numbers composed for the play into a full-blown opera. That he would not complete the work was due to several factors, some logical and others mysterious. The characters of *Job* are the quintessence of eastern European

Vater Sigmund Zeisl und Stiefmutter Malvine Zeisl. Passfotos, ca. 1939. Beide wurden nach Theresienstadt deportiert und in Treblinka ermordet. Ihnen sowie allen anderen in der Shoa ermordeten Juden widmete Eric Zeisl sein *Requiem Ebraico*, das er nach dem 92. Psalm komponierte.

Father Sigmund Zeisl and stepmother Malvine Zeisl. Passport photos, c. 1930. Both were deported to Theresienstadt and killed in Treblinka. Eric Zeisl dedicated his *Requiem Ebraico*, based on the 92nd Psalm, to them and to all other Jews murdered during the Shoah.



nicht zu vollenden – einige sind logisch begründet, andere bleiben im Verborgenen. Die Charaktere aus *Hiob* erscheinen als Inbegriff von osteuropäischem Provinzialismus, der allem Anschein nach das geistige Zuhause säkularer Juden auf der Suche nach ihrer nationalen Identität geworden war. Unentschieden bleibt die Frage, welcher Figur seiner Oper sich Zeisl wohl am nächsten gefühlt haben mochte. Mendel Singer ist ein moderner Hiob, der alle ihm von der Welt bereiteten Leiden auf sich nimmt, welche die Emigration nach Amerika und den Verlust seiner Religion beinhalten. Am Schluss wird er von seinem schwer behinderten Sohn Menuhim gerettet, welchen er einst in seinem ostgalizischen Dorf zurückgelassen und lange für tot gehalten hatte.

Zeisls Vater und dessen zweite Frau wurden in den Konzentrationslagern der Nazis ermordet, da sie aufgrund von fehlenden Papieren nicht rechtzeitig aus Österreich ausreisen konnten. Die Komposition seines schönsten und bewegendsten Werkes *Requiem Ebraico* ist ihnen gewidmet und verdeutlicht zugleich die Schwierigkeit, eine Oper mit Happyend und der Errettung des Vaters durch den Sohn zu schreiben. Die Arbeit an *Hiob* hatte für Zeisl vielfältige Bedeutungen.

provincialism, which seemed to have become the spiritual home to secular Jews seeking a national character. Yet the question of which character from the opera Zeisl felt closest to remains an intriguing ambiguity. Mendel Singer is the modern-day figure of Job who suffers all the ills the world can throw at him, even to the point of emigrating to America and giving up his religion. He is ultimately rescued from his misery by his severely handicapped son Menuhim, whom he had abandoned and believed to be long dead, back in the village in eastern Galicia.

Zeisl's father and his second wife were murdered in the Nazi death camps before visas and arrangements could be made to get them out of Austria. His most beautiful and moving work, *Requiem Ebraico*, was composed in their memory and inevitably reflects the difficulty of writing an opera, the happy ending of which is the salvation of the father by the son. *Job* was a work on many levels for Zeisl. On its surface, it was the story of the Jewish people's fate in the Diaspora and their search for identity. Yet Zeisl's own experiences after 1938 meant that the individual characters of Mendel the father and Menuhim the son would have had a powerful hold over his imagination. The closeness of the subject must surely have made continued work virtually impossible.

Vordergründig war es die Geschichte des Schicksals des jüdischen Volkes in der Diaspora und seine Suche nach Identität. Die Erlebnisse Zeisls nach 1938 bewirkten jedoch, dass die individuellen Charaktere des Vaters Mendel und seines Sohnes Menuhim seine kreative Energie lange Zeit beschäftigten. Es scheint, dass die Nähe zur eigenen Biographie eine Fortsetzung der Arbeit unmöglich machte.

Die Ausstellung über Eric Zeisl beleuchtet die Welt musikalischer Identität im Judentum, die aus einem dringenden Bedürfnis entstand, und ihren Einfluss auf zahlreiche Künstler des damaligen Europas. Die Geschichte Zeisls könnte auch die des „Jedermann“ aus der Exilmusiker-Szene Hollywoods sein. Andere mögen urteilen, ob seine Werke durch seine Erlebnisse kraftvoller oder schwächer geworden sind, dennoch kann man nur schwer leugnen, dass ihre Aussagekraft ganz erheblich zunahm.

The exhibition on Eric Zeisl helps highlight the world of Jewish musical identity, called rapidly into being out of necessity, and the influence it had on some of the creative artists living and working in Europe at the time. The Zeisl story remains the 'everyman' tale of Hollywood and musical exile, and although it is for others to decide whether his own work grew stronger or weaker through his experiences, there is no denying that it gained an extraordinarily strong sense of purpose.



Karin Wagner

Eric Zeisl (1905-1959) – Leben und Werk

Café Tegetthoff, Leopoldstadt

„Einmal in Wien, ... schlenderte ich durch die Leopoldstadt, ungezählte Erinnerungen sammelnd. [...] 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, ... Alle wussten, dass es es [sic!] einmal irgendwo dort war! Und ich hätte mich



doch so gern hineingesetzt, ... die Zeislsche Jugend in Stellvertretung durchlebend!“¹ Diese Zeilen schrieb der österreichische Exilkomponist Ernst Toch 1950 an seinen im Exil harrenden Freund Eric² Zeisl nach Los Angeles. Das Café Tegetthoff hatte bis zur Arisierung³ im Jahr 1938 Erich Zeisls Vater Sigmund gehört, der es von 1897 bis 1921 selbst geführt und bis 1937 mit Unterbrechung verpachtet hatte.⁴

Die Rückschau auf Erich Zeisls Kindheit und Jugend eröffnet den Blick auf eine assimilierte jüdische Mittel-

Karin Wagner

Eric Zeisl (1905-1959) – Life and Works

Café Tegetthoff, Leopoldstadt

“One time in Vienna ... I was wandering through Leopoldstadt, recalling countless memories. [...] But Café Tegetthoff [sic] is no longer there. Café Praterstern, Schreyvogel, Dogenhof, all still there – but no Tegetthoff! I asked many people and no one could tell me anything. [...] They all knew that it had been there somewhere! I would love to have sat in the café, ... and relived some-

links/left:

Hochzeitsfoto von Eric Zeisls Eltern Sigmund Zeisl (1871-1942) und Kamilla Feitler (1878-1940).

Wedding photo of Eric Zeisl's parents Sigmund Zeisl (1871-1942) and Kamilla Feitler (1878-1940).

mitte/center:

Die älteren Brüder Egon (geb. 1901) und Walter (1902), ca. 1903/04.

Older brothers Egon (born 1901) and Walter (1902), c. 1903/04.

rechts/right:

Erich Zeisl (geb. 1905) mit seinem Bruder Wilhelm (geb. 1907). Die Mädchenkleider, die Wilhelm trägt, sind ein Ausdruck dafür, dass sich Mutter Kamilla zumindest eine Tochter gewünscht hätte. Ca. 1908.

Erich Zeisl (born 1905) with his brother Wilhelm (born 1907). The girl's clothes that Wilhelm is wearing reflect his mother's longing for at least one daughter. C. 1908.

Gegenüber:

Eric Zeisl, Los Angeles, um 1955.

Opposite:

Eric Zeisl, Los Angeles, c. 1955.

thing of Zeisl's youth!"¹ These lines were written by the Austrian émigré composer Ernst Toch in 1950 in a letter to his friend Eric² Zeisl, who remained in exile in Los Angeles. Until its aryization³ in 1938, Café Tegetthoff had belonged to Erich Zeisl's father Sigmund, who had managed it himself from 1897 to 1921 and had then leased it on and off until 1937.⁴

Looking back on Erich Zeisl's childhood and youth, we find an assimilated middle-class Jewish family whose life revolved around the family-run café on Praterstern. Erich

stands-Kleinbürgerfamilie, deren Alltag vom Milieu des elterlichen Kaffeehausbetriebs am Wiener Praterstern bestimmt war. Nach Egon (*1901) und Walter (*1902) wurde Erich Zeisl am 18. Mai 1905 als drittes Kind der Familie geboren, sein Bruder Wilhelm (*1907) war der jüngste Sohn. Musik spielte im Hause Zeisl eine wichtige Rolle: Der Vater war aktives Mitglied im *Wiener Kaufmännischen Gesangverein*, auch die Brüder Egon und Wilhelm übten sich als Sänger, während Erichs Welt jene des „Rückzugs“ in frühe Improvisations- und Kompositionsversuche am Klavier war. Eine besondere Vorliebe für die Musik Ludwig van Beethovens, Franz Schuberts, Richard Wagners, Hugo Wolfs und Anton Bruckners war ihm bereits damals zu Eigen. Nichtsdestoweniger hatte Erich den Wunsch nach professioneller Kompositionsausbildung mit Vehemenz gegen den Willen der Eltern durchzusetzen: Komponieren könnte ihm kein Broterwerb sein, so der Tenor der Mutter. Der Verkauf seiner Briefmarkensammlung zur Beschaffung der nötigen Geldmittel und eine exzellent abgelegte Aufnahmeprüfung sicherten dem Jugendlichen jedoch letztendlich den Eintritt in die Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst. Dennoch durchlief er hier keinen vollständigen Ausbildungsgang in Fächern wie Theorie, Komposition oder Klavier, einzig im Studienjahr 1920/21 war er zwei Semester als Fünfzehn- bzw. Sechzehnjähriger in *Harmonielehre* bei Richard Stöhr, *Klavier II Vorbildung* bei Emil Stern und *Allgemeine Musiklehre I* bei Georg Valker inskribiert. Die pianistische Ausbildung musste Zeisl nach Problemen mit seinen Händen abbrechen. Den Unterricht bei dem in Wien geschätzten Traditionalisten Richard Stöhr setzte er hingegen auf privater Basis fort, da Stöhr den auffallend begabten Schüler gezielt in der Liedkomposition unterweisen wollte.

Tradition und innovative Impulse

Der als Richard Franz Stern in Wien geborene und spätere Robert Fuchs-Schüler Richard Stöhr (1874-1967) war in Wien über einen langen Zeitraum als Kompositionslehrer an der Musikakademie „ungemein populär“. Seine Lehrbücher wie etwa *Praktischer Leitfaden der Harmonielehre*, *Musikalische Formenlehre*, *Praktischer Leitfaden des Kontrapunkts* oder *Praktische Mo-*

was born on 18 May 1905; he had two elder brothers, Egon (*1901) and Walter (*1902), and one younger brother, Wilhelm (*1907). Music played an important role in the Zeisl household: the father was an active member of the *Wiener Kaufmännischer Gesangverein*, and brothers Egon and Wilhelm also sang, while Erich ‘withdrew’ into a world that revolved around his early efforts at improvisation and composition on the piano. Even as a child, he was particularly fond of the music of Beethoven, Schubert, Wagner, Hugo Wolf and Anton Bruckner. Despite his talent, Erich’s desire to study composition was strongly opposed by his family: composition is no way to earn a living, his mother would say. But Erich sold his stamp collection to obtain the necessary funds and passed the entrance examination with flying colors to gain admittance to the Vienna Academy of Music and Performing Arts. He did not complete his studies in theory, composition or piano, however, and was only registered for two semesters in 1920/21 aged 15 and 16 in *Harmony Theory* with Richard Stöhr, *Introductory Piano II* with Emil Stern and *General Musical Theory I* with Georg Valker. Zeisl terminated his piano studies because of problems with his hands. He continued studying privately with Richard Stöhr, a much sought-after traditionalist in Vienna, who recognized the exceptional talent of his student and offered to give extra tuition outside the classroom, particularly in song composition.

Tradition and innovative impulses

Richard Stöhr (1874-1967) was born Richard Franz Stern in Vienna. He studied under Robert Fuchs and was “extremely popular” as a long-standing composition teacher at the Academy of Music. His textbooks such as *Praktischer Leitfaden der Harmonielehre*, *Musikalische Formenlehre*, *Praktischer Leitfaden des Kontrapunkts* and *Praktische Modulationslehre* were, in the words of the Viennese music critic Paul Stefan (1879-1943), “well known and required reading for certain examinations.”⁴ In stark contrast to his contemporary Arnold Schoenberg (1874-1951), who was a pioneer of the Viennese avant-garde movement, Stöhr was one of those Viennese neo-Romantics who in the first three decades of the 20th century remained true to the musical lang-

dulationslehre waren – um im Wortlaut des Wiener Musikkritikers Paul Stefan (1879-1943) zu bleiben – „viel verbreitet und für gewisse Prüfungen obligatorisch“⁵. In krassem Gegensatz zu dem gleichaltrigen und die Wiener Avantgarde verkörpernden Arnold Schönberg (1874-1951) war Stöhr einer jener Wiener „Neuromantiker“, die in den zehner, zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts noch der Musiksprache des späten 19. Jahrhunderts verhaftet blieben. In der Tradition ebendieses Kompositionsstils stand auch der junge Erich Zeisl, über den Stöhr – ebenfalls Lehrer von Erich Leinsdorf, Marcel Rubin, Paul Reif oder Josef Dichler – im Mai 1938 bedeutungsvoll meinte: „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.“⁶

Lieder bestimmten die Zusammenarbeit zwischen Zeisl und Stöhr. Als Liedkomponist, der es verstand, die Gesangsstimme und den Klavierpart in sensiblem Umgang mit der deutschen Sprache in Textausdeutung zu gestalten und dabei eine Synthese von spätromantischer Musiksprache mit moderat modernen Gestaltungsmitteln zu schaffen, konnte Zeisl im Wiener Konzertbetrieb der zwanziger Jahre Fuß fassen. Doch auch mit der in romantischem Gestus gehaltenen, anlässlich ihrer Uraufführung mit dem Kerschbaumer-Trio im Wiener Konzerthaus im April 1928 als „temperamentvolle, begabte Arbeit eines Sechzehnjährigen“⁷ rezensierten *Klaviertrio-Suite op. 8* schuf Zeisl Anfang der zwanziger Jahre ein repräsentatives und stiltypisches Jugendwerk. Wiener Klanglichkeit und Färbung sind diesem mit der Kammermusik Schuberts, Strauss' und Mahlers unmittelbar in Assoziation stehenden Trio zu Eigen, welches auch im Wiener Musikverein im Februar 1930 mit dem Georg Steiner-Trio erfolgreich aufgeführt und in diesem Zusammenhang „das Ergebnis gesunder und kräftiger musikalischer Impulse“ mit einer Satztechnik von „stattlichem Entwicklungsstand“⁸ genannt wurde. Nach der Zusammenarbeit mit Richard Stöhr, der nach der vorzeitigen Versetzung in den dauernden Ruhestand durch die Nationalsozialisten im März 1938 in die Vereinigten Staaten flüchtete und mit dem Zeisl Zeit seines Lebens in brieflicher Korrespon-

Handwritten musical score for the song "Armseelchen" by Erich Zeisl, dated 1927. The score is written on five systems of staves, with the vocal line on the upper staff and piano accompaniment on the lower staff. The lyrics are in German. The title "Armseelchen" is written at the top right, followed by "(Ballett)". The date "Ed. Strach. 1927." is also present. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

uage of the late 19th century. Erich Zeisl was influenced by this traditional compositional style and Stöhr, who also taught Erich Leinsdorf, Marcel Rubin, Paul Reif and Josef Dichler, said of him significantly in May 1938: "In my 35 years as a teacher he was without exaggeration the most talented student that I ever had. He shows the greatest possible promise for the future."⁵

Zeisl and Stöhr worked intensively together on song composition. Zeisl was very skillful at sensitively blending the voice and piano accompaniment with the German lyrics of his songs with a combination of late-Romantic and restrained modern elements, and his songs began to be performed at concerts in Vienna in the 1920s.

Armseelchen ist eines der frühen Lieder, Zeisl widmete es seiner Mutter. Laut Gertrud Zeisl hat er es bereits mit neun Jahren komponiert. 1922 erschien *Armseelchen* bei Ed. Strache zusammen mit *Rokoko* und *Neck und Nympe*.

Armseelchen is one of the early songs that Zeisl dedicated to his mother. According to Gertrud Zeisl, he had already composed it as a nine-year old boy. In 1922 it was published by Ed. Strache together with *Rokoko* and *Neck und Nympe*.

denz stand, war Erich Zeisl über einen kurzen Zeitraum Schüler von Joseph Marx (1882-1964), durch welchen er unmittelbar unter dem Einfluss der Liedtradition Hugo Wolfs (1860-1903) stand. Marx' Kunstauffassung war jedoch von tiefem Konservatismus bestimmt, dem Zeisl in seiner aufgeschlosseneren Haltung nicht uneingeschränkt folgen wollte. Galten Stöhr und Marx der Wiener Komponistszene als vehemente „Hüter der Tradition“, so trat mit Hugo Kauder um die beginnenden dreißiger Jahre eine innovative und der Moderne zugewandte Lehrerpersönlichkeit in Zeisls



Im Gras mit gepflückten Blumen:
Erich Zeisl und Gertrud Jellinek,
frühe 1930er Jahre.

In the grass with picked flowers:
Erich Zeisl and Gertrud Jellinek,
early 1930s.

Leben. Der im Jahr 1928 mit dem Musikpreis der Stadt Wien bedachte Komponist, Theoretiker und Musikphilosoph Kauder bezeichnete im Jahr 1921 in den *Musikblättern des Anbruch* als Charakteristikum für die Moderne „das Streben nach dem Unbegrenzten: Aufhebung oder vielmehr schrankenlose Erweiterung der Tonalität, Ausschaltung alles Gedanklichen und Gegenständlichen einerseits, des Architektonischen andererseits.“⁹ Und weiters: „Daher haben die künstlerischen Tendenzen der Gegenwart den Anschein des Zersetzenden und Destruktiven und wer nicht genug weitblickend ist, kann, gleich Pfitzner, leicht für ein Zeichen von Dekadenz und Impotenz nehmen, was in Wirklich-

His *Piano Trio Suite op. 8*, whose premiere by the Kerschbaumer Trio at the Vienna *Konzerthaus* in April 1928 was described as a “lively and gifted work by a 16-year-old composer”⁶, was also typical of his early work, which already had an identifiable style. This work, which featured the characteristic Viennese timbre and color also found in Schubert, Strauss and Mahler, was performed at the Vienna *Musikverein* in February 1930 by the Georg Steiner Trio and was described as “the result of healthy and powerful musical impulses” with a technique of “impressive maturity”⁷. Richard Stöhr, forced into early retirement by the Nazis in March 1938, fled to the United States and Zeisl continued to correspond with him for the rest of his life.

For a short time Zeisl studied under Joseph Marx (1882-1964), who was a strong advocate of the song tradition of Hugo Wolf (1860-1903). Marx was extremely conservative, however, and Zeisl, who was more open, was not willing to follow him blindly. While Stöhr and Marx were regarded in Vienna composer circles as ‘guardians of the old tradition’, Hugo Kauder, who taught Zeisl in the early 1930s, was more innovative and open to modernist ideas. Kauder, a composer, theoretician and music philosopher who won the Music Prize of the City of Vienna in 1928, described the characteristics of modern music in an article in *Musikblätter des Anbruch* in 1921 as follows: “the search for the limitless: the elimination or rather the unrestricted extension of tonality, exclusion of all theoretical and objective concepts on the one hand and architectural structure on the other.”⁸ He continues: “For this reason contemporary artistic trends appear to be subversive and destructive and for those like Pfitzner who are not sufficiently farsighted they can be easily regarded as decadent and impotent, whereas in reality they are the opposite: the start of a great progressive development.”⁹ Of particular importance for the music world is Kauder’s *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre*, published in 1932, a new theory of scales, which “lines up without difficulty or contradiction with the theory of chords and cadence, harmony and polyphony.”¹⁰ A comparison of Zeisl’s early songs with those written in 1931 in collaboration with Kauder clearly reveals Kauder’s influence on Zeisl’s compositional style. In the art songs *Das trunkene Lied* (1931) and

keit das Gegenteil bedeutet: den Beginn einer großen aufsteigenden Entwicklung.“¹⁰ Für die Musikwelt von Interesse ist Kauders 1932 in Wien erschienener *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre*, eine neu angedachte Skalenlehre, der sich „die Lehre von Akkord und Kadenz, von Harmonie und Polyphonie ohne Zwang und Widerspruch zuordnen lässt.“¹¹ Ein Vergleich von Zeisls frühen Liedern mit jenen bereits unter der Zusammenarbeit mit Kauder im „Liederjahr“ 1931 entstandenen lässt Kauders Einfluss auf Zeisls Kompositionsstilistik erahnen. In den nach Texten Friedrich Nietzsches geschriebenen Kunstliedern *Das trunkene Lied* (1931) und *Die Sonne sinkt* (1931) zeigt sich der Klaviersatz im Gegensatz zu früherer Klangfülle reduziert. Zurückgenommen bildet der Klavierpart den nun harmonisch auffallend interessanten Rahmen, Motivbildung scheint nicht mehr von vordergründiger Bedeutung zu sein. Durch Kauder stand Zeisl wie dieser in der Tradition Gustav Mahlers. *Das trunkene Lied* hat seine Worte aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883-85), das Nachtwandler-Lied des letzten Teils dieses Texts bringt die auch von Mahler in dessen *Dritter Symphonie d-Moll* vertonten Worte „Oh Mensch! Gib Acht!“. Zeisls Komposition mag in Referenz an Gustav Mahler entstanden sein, darin vorkommende, als „mahlerisch“ deutbare Melismen bekräftigen diesen Gedanken. Im Austausch mit Hugo Kauder, der später ebenfalls vor dem Naziterror flüchtete und nach dem Exil in den Niederlanden und England in die Vereinigten Staaten emigrierte, entstand als wichtiges Instrumentalwerk das *Erste Streichquartett* (ca.1930-33), welches dem im Wiener Konzertbetrieb fest verankerten Galimir-Quartett „in Bewunderung & Freundschaft zugeeignet“ war. Auch im fünfsätzigen *Ersten Streichquartett* spielt das Lied eine tragende Rolle: *Vergissmeinnicht* aus 1931 bestimmt den Trio-Teil des *Scherzos*, das 1935 veröffentlichte Lied *Der Weise* hingegen das Fugenthema des Finalsatzes. So wie Zeisls Affinität zum Lied wird im Streichquartett auch jene zur Musik slawischen Charakters fassbar – laut Paul Amadeus Pisk legt Zeisl in dieser Komposition das Hauptgewicht „auf den vierten Satz, Variationen über ein slowakisches Volksthema, das eine getragene innige Weise anstimmt. Nach zwei motivischen Veränderungen, die

Die Sonne sinkt (1931) based on texts by Friedrich Nietzsche, the piano part is much reduced compared with earlier and fuller arrangements and now merely forms an interesting and harmonious framework, with motif development playing a subordinate role.

Zeisl, like Kauder, was influenced by Mahler. The lyrics of *Das trunkene Lied* come from Nietzsche's *Also sprach Zarathustra* (1883-85), and the sleep-walker's song in the last part includes the words "Oh Mensch! Gib Acht!", which Mahler put to music in his *Third Symphony in D minor*. Zeisl's composition could well have been written in homage to Mahler, and the Mahler-like melismas give substance to this theory. In collaboration with Hugo Kauder, who also fled from the Nazi terror to the Netherlands and England before emigrating to the United States, he composed a major instrumental work, the *First String Quartet* (c. 1930-33), which was "dedicated in admiration and friendship" to the Galimir Quartet, an ensemble that performed regularly in the Vienna concert scene. Song again plays an important role in this five-movement work: *Vergissmeinnicht* written in 1931 dominates the trio section of the *Scherzo*, while *Der Weise*, published in 1935, features in the fugue theme of the final movement. The string quartet reveals Zeisl's affinity to song but also to Slavic music. According to Paul Amadeus Pisk, Zeisl attached the greatest importance in this composition "to the fourth movement, variations on a Slavic folk theme, which sets a stately contemplative mood. After two shifts in the motif that also use accompanying figures in the style of gypsy music, come free variations: a love scene, a dance, a serenade, then again a wild rhythmic section, which is interrupted by the original theme and closes the movement."¹¹

Established among the group of moderate modernists

"Erich Zeisel [sic] is one of the strongest personalities among the Viennese composers under 30. [...] Zeisel's music is always easy to understand but never banal. The composer, who is still very young, deserves our utmost attention and his works should be made accessible to the public."¹²

Erich Zeisl's First String Quartet was performed on 31 January 1934 as part of the Ravag radio series "Stunde

auch Begleitungsfiguren nach Art der Zigeunermusik verwenden, erscheinen freie Variationen: eine Liebeszene, ein Tanz, eine Serenade, dann wieder ein wildes rhythmisch bewegtes Stück, das, vom ursprünglichen Thema unterbrochen, den Satz beschließt.“¹²

Etabliert im Kreis der gemäßigten Moderne

„Eine der stärksten Persönlichkeiten der noch nicht dreißigjährigen Wiener Komponisten ist Erich Zeisel [sic]. [...] Zeisels 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.“¹³ Erich Zeisls *Erstes Streichquartett* war am 31. Jänner 1934 in der von der Ravag programmierten „Stunde österreichischer Komponisten der Gegenwart“ zu hören. Dieses dem nun achtundzwanzigjährigen Zeisl gewidmete Portrait war dem Schreker- und Schönberg-Schüler Paul Amadeus Pisk (1893-1990) Anlass zur Rezension, er kommentierte die Sendung in der Ravag-Programmzeitschrift *Radio Wien*.

Noch zur Zeit seiner Jugend Anfang der zwanziger Jahre fand sich Erich Zeisl im Kräftefeld zwischen Tradition und Avantgarde wieder. Eine von Spannungsverhältnissen geprägte Komponistenszene bestimmte damals die „Musikstadt“ Wien. Mit dem Weggang Franz Schrekers (1878-1934) und Arnold Schönbergs von Wien Richtung Berlin im Jahr 1920 bzw. 1926, „dorthin, wo eine kluge Kunstpolitik ... zu fesseln weiß“¹⁴, verließen zwei bedeutende Vertreter der komponierenden Avantgarde in Reaktion auf die kulturpolitischen Rahmenbedingungen Österreich. Wien sah sich um wichtiges Potenzial ärmer: „Hier wäre Schönbergs Platz gewesen. Das wissen wir.“ – so Paul Stefan im Jahr 1925; und dazu weiters lakonisch: „Genug, die heimische Mittelmäßigkeit ist gerettet. Sie ist gerichtet.“¹⁵ Mit Blick nach Berlin kommentierte der *Anbruch* 1928 die aktuelle Lage in Wien: „Zwei große Schulen gab es damals in Wien, die Schönbergs und die Schrekers. [...] Beide Meister sind heute, ein Kapitel für sich, in Berlin amtlich tätig.“¹⁶ In öffentlicher Position blieben nun in Wien vor allem Franz Schmidt (1874-1939) und der reaktionäre Joseph Marx (1882-1964) als Vermittler traditionalistischer Stilmerkmale von Einfluss. Program-

österreichischer Komponisten der Gegenwart“. The portrait of the 28-year-old composer prompted the Schreker and Schoenberg student Paul Amadeus Pisk (1893-1990) to write a review of the broadcast in the Ravag magazine *Radio Wien*.

Even as a young man in the early 1920s, Erich Zeisl found himself caught up in the rivalry between the traditionalists and the avant-garde that dominated Vienna's music scene at the time. Avant-gardists Franz Schreker (1878-1934) and Arnold Schoenberg left for Berlin in 1920 and 1926, respectively, "to a city with an intelligent cultural policy"¹³, in reaction to the Vienna's cultural policy. The city was impoverished by their departure: "This is where Schoenberg belonged. We know that," said Paul Stefan in 1925, continuing laconically: "Austria's mediocrity is safe."¹⁴ Looking towards Berlin, the *Anbruch* commented in 1928: "There used to be two major schools in Vienna, Schoenberg's and Schreker's. [...] Both masters are now officially employed in Berlin, and that's a story in itself."¹⁵

Erich Zeisl und Gertrud Jellinek auf einer Landpartie, frühe 1930er Jahre.

Erich Zeisl and Gertrud Jellinek in the country, early 1930s.



miert war die Avantgarde in Österreich zwar noch bis in die beginnenden dreißiger Jahre hinein, mit den Jahren der Wirtschaftskrise und der politischen Radikalisierung wurden die Aufführung und Förderung kompromisslos moderner Komponisten jedoch immer mehr in den Hintergrund gedrängt. Der zunehmende Konservatismus gekoppelt mit stärker werdendem Antisemitismus ging einher mit der politischen Entwicklung Österreichs von einer bürgerlichen Koalitionsregierung über die im Mai 1934 durch Bundeskanzler Dollfuß erlassene ständische Verfassung des austrofaschistischen Regimes bis hin zum Nationalsozialismus. Eine Ausgrenzung der progressiven Kräfte setzte mit der zunehmend „vaterländischen“ und „rückwärtsgewandten“ Gesinnung des offiziellen Kunst- und Kulturbetriebs ab 1934 ein. Die ständestaatliche Kulturpolitik berief sich auf „bodenständige“ und „heimatverbundene“ Musik, um das gewünschte „Österreichbild“ zu vermitteln, dem einhergehend wurde in scharfer Diktion die progressive Moderne boykottiert. Gemäßigt modern Komponierende waren geduldet bzw. wurden von Seiten des Staates gefördert, und dies nicht uneigennützig, da Musik als geeignetes Propagandamedium gehandelt wurde. Der beschriebene kulturpolitische Rahmen gewährte den Repräsentanten einer gemäßigten Moderne in Österreich von 1934 bis in das Jahr 1938 Raum zur Etablierung. Erich Zeisls Musik erfuhr in dieser Zeit keine Ausgrenzung: In seiner Tonsprache war er einer jener Schaffenden, die als Vertreter der „Moderne“ noch akzeptiert wurden, obgleich er sich in keiner Weise mit dem Austrofaschismus arrangierte oder sich von ihm vereinnahmten oder instrumentalisieren ließ. Vielmehr muss die in der Literatur oftmals aufgestellte Behauptung, Erich Zeisl wäre mit dem *Requiem Concertante* im Jahr 1934 Träger des österreichischen Staatspreises gewesen, revidiert werden. Das austrofaschistische Regime richtete 1934 den „Großen österreichischen Staatspreis für bildende Kunst, Literatur und Musik“ als kulturpolitisches Instrumentarium ein, der tendenziös ausgerichtete Preis war geteilt und wurde als „Würdigungspreis“ und „Förderungspreis“ verliehen. Die in den Jahren 1934 bis 1937 mit dem Staatspreis bedachten Komponisten waren international noch nicht anerkannt: Ihre Reputa-

In Vienna, Franz Schmidt (1874-1939) and the reactionary Joseph Marx (1882-1964) were left to promote traditional styles. Avant-garde music still had a hearing in Austria until the early 1930s, but the economic crisis and political radicalism made it more and more difficult for the works of uncompromisingly avant-garde composers to be performed and subsidized. Strong conservatism and growing anti-Semitism combined with political developments that moved from a bourgeois coalition government to the Austro-Fascists under Dollfuß and finally the Nazi annexation of the country. Progressive forces were increasingly marginalized in the face of the growing patriotic and backward-looking attitude of the official art and culture policy from 1934 onwards. The cultural policy of the corporate state called for 'down-to-earth' music of national origin that would communicate the desired image of Austria; at the same time, progressive modern music was vigorously boycotted. Moderate modern composers were tolerated and subsidized by the state in a self-interested way, since music was an excellent propaganda medium. This cultural policy allowed moderates to establish themselves in Austria between 1934 and 1938. Erich Zeisl was not marginalized at this time: his type of contemporary music was still acceptable, although he never made any deals with the Austro-Fascists or allowed himself to be used by them in any way. For example, he was never awarded the Austrian State Prize in 1934 for his *Requiem Concertante* as is often maintained. The Austro-Fascist regime set up the tendentious "Grand Austrian State Prize for Fine Art, Literature and Music" as a political tool. It was split into a "merit prize" and a "promotional prize". The composers who received it between 1934 and 1937 were not internationally renowned – in most cases they were unknown outside Austria – and their music may be described as 'patriotic'. All that Erich Zeisl received was a financial subsidy from the state of one hundred schillings in 1934 to help with "copying"¹⁶. Presumably, this subsidy is at the root of the misunderstanding regarding the Austrian State Prize.

As a 30 year old, Zeisl was able to see his works performed in 1934 at both the *Konzerthaus* and the *Musikverein*, and concerts at other venues confirm his importance within the Viennese music scene of the 1930s. In

tion war größtenteils allein auf Österreich beschränkt und ihre Musik kann als „vaterländisch“ bezeichnet werden. Erich Zeisl wurde im Jahr 1934 lediglich eine finanzielle staatliche Unterstützung von einhundert Schilling zur Gewährung eines „Kopiaturlbeitrags“¹⁷ zuteil. Es ist anzunehmen, dass die Bewilligung dieses Geldbetrags Auslöser für den Irrtum gewesen und in weiterer Folge als „der österreichische Staatspreis“ interpretiert worden ist.

Als knapp Dreißigjähriger konnte Zeisl 1934 auf eine Reihe von Aufführungen sowohl im Konzerthaus als auch im Musikverein zurückblicken, Veranstaltungen in anderen Konzertsstätten verdeutlichen seine Präsenz im Wiener Musikleben der dreißiger Jahre. Im Gegensatz zu seinen Anfängen in den zwanziger Jahren kann nun von der Etablierung innerhalb eines moderat modernen Komponistenkreises gesprochen werden. Diesen Kreis, der zu Zeisls „kompositorischem Umfeld“ wurde, bestimmten Personen wie Karl Weigl, Egon Kornauth, Kurt Pahlen, Franz Mittler, Ernst Kanitz, Friedrich Bloch, Rudolf Réti, Viktor Urbantschitsch oder Othmar Wetschy. In seiner verheißungsvoll in die Zukunft weisenden Rezension nahm Paul Amadeus Pisk auch Bezug auf Zeisls bis dahin vorliegendes umfangreiches Œuvre: Unzählige Kunstlieder, Kammermusik- und Chorwerke, die frühe Oper *Die Sünde* (1927/28), das von Einflüssen des amerikanischen Jazz durchsetzte, in Mode der zwanziger Jahre komponierte 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 Meyrinks Erzählung *Der Mann auf der Flasche* streifte Zeisl die Welt der Groteske, in die er bereits mit den ein Jahr zuvor entstandenen *Mondbildern* getaucht war. Sowohl *Pierrot* als auch die über bizarren Klangschichtungen melodisch klar gezeichneten Lieder für Bariton und Klavier bzw. Orchester nach den skurrilen Texten Christian Morgensterns zählen zu Zeisls innovativen Werken. Aktualität und Experimentierfreude im weitesten Sinne vermitteln auch zwei später entstandene Chorwerke, obschon auf unterschiedliche Weise: Das ins Populäre reichende *Afrika singt* (1930/31) nach Texten des 1929 veröffentlichten *Afrika singt: Eine Auslese neuer Afro-Amerikanischer Lyrik* knüpft als erstes

contrast to his early days in the 1920s, he can thus be said to have established himself within a circle of moderate modernist composers. Other members of this circle, which formed Zeisl's 'compositional environment', included Karl Weigl, Egon Kornauth, Kurt Pahlen, Franz Mittler, Ernst Kanitz, Friedrich Bloch, Rudolf Réti, Viktor Urbantschitsch and Othmar Wetschy. In his auspicious and forward-looking critique Paul Amadeus Pisk also referred to Zeisl's extensive oeuvre: countless art songs, chamber and choral music, the early opera *Die Sünde* (1927/28), the American jazz influenced 1920-style ballet *Pierrot in der Flasche* (1929), the *Kleine Messe* (1932) and the start of *Requiem Concertante* (1933/34). With the sensuous dancing of *Pierrot in der Flasche* based on Gustav Meyrink's story *Der Mann auf der Flasche*, Zeisl touches the world of the grotesque in which he had already immersed himself a year early with *Mondbilder*. *Pierrot* and the melodic songs for baritone and piano and orchestra based on Christian Morgenstern's humorous texts with their bizarre tonal overlay were amongst Zeisl's most innovative works. Modernity and experimentation are also evident in two later choral works, albeit in completely different ways. The popular *Afrika singt* (1930/31) based on texts from *Afrika singt: Eine Auslese neuer Afro-Amerikanischer Lyrik* published in 1929 is a first of its type and follows on from the jazz-inspired and exotic *Pierrot*, while the suggestive *Spruchkantate* (1935) based on sayings by Silesius, Solomon and Goethe tests out new effects in choral music. In later symphonic works such as *Passacaglia für grosses Orchester* (1933/34) and the *Kleine Symphonie* (1935/36) on the other hand Zeisl exploits the advantages of the Romantic orchestral apparatus and sounds more traditional. Whereas these orchestral works feature conventional harmonic composition, his choral compositions of the same period were more innovative. Zeisl's orchestral works were conducted by notable figures such as State Opera conductor Karl Oskar Alwin, choir director of the Vienna Volksoper Kurt Herbert Adler and Rudolf Nilius.

Stimulating environment

"In a new circle of friends that I had joined, I played in improvised theater performances and listened to the



Werk dieser Gattung an den jazzinspirierten und exotisch anmutenden *Pierrot* an, während die suggestive *Spruchkantate* (1935) nach Sprüchen Silesius', Salomons und Goethes einem Austesten von neuen Effekten in der Chormusik gleichkommt. In den späteren symphonischen Werken wie der *Passacaglia für grosses Orchester* (1933/34) und der *Kleinen Symphonie* (1935/36) hingegen nützt Zeisl die Vorzüge des romantischen Orchesterapparats und erscheint traditioneller. Während er in diesen Orchesterwerken harmonisch konventionell komponierte, blieb er in den Chorkompositionen der gleichen Zeit innovativer. Bedeutende Persönlichkeiten wie der Staatsopern-Dirigent Karl Oskar Alwin, der Chordirektor der Wiener Volksoper Kurt

composer Erich Zeisl in private concerts simulating entire symphonies by Bruckner and Mahler on the piano ... or I tried my hand in the choir of his recently completed mass; I was painted by the artist Lisel Salzer and saw the picture, which disappeared after the Annexation, exhibited in the Hagenbund ...¹⁷

The Austrian writer Hilde Spiel (1911-1990) recalls the painter Lisel Salzer (*1906), composer Erich Zeisl and lawyer Gertrud Susanne Jellinek, who was to become Zeisl's wife. Lisel and Gertrud were childhood friends and in the early 1930s this quartet of artistic talents was thrown together. They met regularly for inspiration, spent their summers together on Wolfgangsee lake, where Lisel Salzer was a member of the *Zinkenbacher*

„Zeisl & Friends“ beim Baden.
Von links nach rechts:
Bruder Egon Zeisl, Hilde Spiel,
Ehefrau Gertrud Zeisl, ein
befreundetes Ehepaar und Erich
Zeisl, um 1935.

Zeisl and friends swimming. From
left to right: brother Egon Zeisl,
Hilde Spiel, wife Gertrud Zeisl, an
unidentified couple, and Erich
Zeisl, c. 1935.

links/left:

Hochzeitsfoto von Erich und Gertrud Zeisl. Die Hochzeit fand am 29. Dezember 1935 statt.

Wedding photo of Erich and Gertrud Zeisl. The wedding took place on 29 December 1935.

rechts/right:

Die Malerin Lisel Salzer vor einem ihrer Kunstwerke. Lisel Salzer gehörte zum engsten Kreativ- und Freundeskreis um Erich Zeisl. Sie emigrierte wie Zeisl in die USA und lebt heute im Bundesstaat Washington.

The painter Lisel Salzer with one of her works. Lisel Salzer was a member of Erich Zeisl's intimate artists' circle. Like Zeisl, she emigrated to the USA and lives today in Washington state.



Herbert Adler oder Rudolf Nilius nahmen sich Zeisl'scher Orchesterwerke an.

Inspirierendes Umfeld

„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, ...“¹⁸

Die österreichische Autorin Hilde Spiel (1911-1990) erinnerte sich an die Malerin Lisel Salzer (*1906), an den Komponisten Erich Zeisl und an die Juristin Gertrud Susanne Jellinek, Erich Zeisl's spätere Frau. Lisel und Gertrud kannten einander schon von Kindheit an, Anfang der dreißiger Jahre schließlich „würfelte“ sich das „Quartett“ dieser vier kunstsinnigen Wiener Begabungen zusammen. Man traf sich von da an regelmäßig zum inspirativen künstlerischen Gedankenaustausch, verbrachte gemeinsam die Sommermonate am Wolfgangsee, wo Lisel Salzer Mitglied der „Zinkenbacher



Malerkolonie [Zinkenbach Painters' Colony], and were enraptured by Erich's passionate and vibrant piano playing, which also found its way into Hilde's stories – "Someone was playing the piano but it sounded as if an orchestra, strings and brass were playing together."¹⁸ In her first novel, *Kati auf der Brücke*, which was published in 1933 and won the Julius Reich Prize of the City of Vienna, the musician character is clearly based on her friend Zeisl – "Then he played again. Negro chorals and short lyrical songs, he put Morgenstern and Ringelnatz to music, and then finally his first string quartet, blooming with life."¹⁹ In this circle, painting, music and literature appeared to feed off each other. The direct contact was lost when Hilde Spiel escaped to London in 1936, but Zeisl continued to correspond with her. Lisel Salzer, who had painted Erich, Gertrud and Hilde in her Vienna studio, emigrated to the United States in 1939 and is still alive today (August 2005) in Seattle, Washington, the last survivor of the *Zinkenbacher Malerkolonie*.

Among Zeisl's contacts with the art world in Vienna during the 1930s was the "*Junge Kunst*" group, an interdisciplinary circle of poets, composers and musicians devoted to music and literature. It was led by Fred Hershfeld (1904-1972), poet and psychoanalyst, who in 1940



Ein verschollenes Porträt Erich Zeisl's von Lisel Salzer. Abgebildet in der Ravag-Zeitschrift *Radio Wien*, 1932/12. Von diesem Porträt, das 1938 in Wien blieb und nicht mehr auftauchte, existiert ein Remake, das Salzer in der Emigration anfertigte.

A portrait of Erich Zeisl by Lisel Salzer. It was published in the Ravag magazine *Radio Wien*, 1932/12. The portrait was left behind in Vienna in 1938 and subsequently disappeared. Salzer repainted the portrait after she had emigrated.

Malerkolonie“ war, und war gefesselt von Erichs leidenschaftlichem, plastischen Klavierspiel, das auch Eingang in Hildes Erzählungen gefunden hatte – „Jemand spielte Klavier, aber es war, als ob ein Orchester, als ob Streicher und Bläser musizierten in unfasslichem Zusammenklang.“¹⁹ Auch in ihrem 1933 erschienenen und mit dem Julius Reich-Preis der Stadt Wien ausgezeichneten ersten Roman *Kati auf der Brücke* hielt die Autorin in der Figur des Musikers unverkennbar den Freund Zeisl fest – „Dann spielte er wieder. Negerchöre und kleine lyrische Lieder, vertonten Morgenstern und Ringelnetz, endlich sein erstes Streichquartett, so blühend lebendig, ...“²⁰ Malerei, Musik und Literatur schienen sich in diesem Kreis gegenseitig zu nähren. Der unmittelbare Kontakt zueinander zerbrach mit Hilde Spiels Flucht nach London im Jahr 1936, der ab diesem Zeitpunkt rege geführte Briefkontakt zwischen den Zeisls und Hilde Spiel blieb jedoch als Kontinuum. Lisel Salzer, die Erich, Gertrud und Hilde in ihrem Wiener Atelier portraitiert hatte, emigrierte 1939 in die Vereinigten Staaten und lebt heute (August 2005) noch als letzte Überlebende der „Zinkenbacher Malerkolonie“ in Seattle, Washington.

Streift man Zeisls Kontakte zu Künstlerpersönlichkeiten im Wien der dreißiger Jahre, so stößt man auf die Gruppierung „Junge Kunst“. Dies war ein interdisziplinärer Zirkel von Dichtern, Komponisten und Instrumentalisten, der sich Musikalisch-Literarischem verpflichtet sah und dessen tragende Figuren Fred Hernfeld (1904-1972), Dichter und Psychoanalytiker, welcher sich ab 1940 im amerikanischen Exil Alfred Farau nannte, Julius Chajes (1910/11?-1985), Pianist und Komponist, welcher 1934 vorerst nach Palästina und später in die Vereinigten Staaten emigrierte, und Zeisl selbst waren. Auch Felix Galimir, Primgeiger des Galimir-Quartetts, stand der „Jungen Kunst“ nahe. Eine markante Erscheinung in Erich Zeisls Leben im Wien vor 1938 war der in Brünn geborene, nach seiner Flucht vor dem Nationalsozialismus aus Deutschland im Jahr 1933 nach Österreich zurückgekehrte und schließlich 1938 nach England geflüchtete Hugo F. Königsgarten (1904-1975). Königsgarten war am literarischen Kabarett *Der Liebe Augustin* als Mitstreiter der

Verein für Internationale Kulturarbeit

veranstaltet am 3. März 1932
8 Uhr abends im Spiegelsaal
des Primatealpalais einen

LITERARISCH-MUSIKALISCHEN ABEND

der „Jungen Kunst-Verenigung
der Radiowelt, Wien“ mit folgendem
Programm:

1. Einleitende Worte. FRED HERNFELD.
2. JULIUS CHAJES, „Melodie für Cello.“ Konzermeister THEO SALZMANN/Celloam Flügel der Komponist
3. LISL HIRSCHFELD, „Meinem unbekanntem Soldaten ...“ Es liest die Autorin
4. LIZZI POLTEN (Ravaq); bringt die Autoren: GERTRUDE SCHAFFRAN
HELE GOHRICH
ALFRED WEINER
5. ERICH ZEISL, „Erste Lieder.“ WILLY ZEISL (Gesang) am Flügel der Komponist
6. ALEXANDER WEISS; Aus dem Cyklus: „Märchen des Lebens ...“ Es liest der Autor
7. JULIUS CHAJES; Trio d-Moll in drei Sätzen; Konzermeister FERDINAND ADLER (Ravaq) (Violine)
Konzermeister THEO SALZMANN (Ravaq) (Cello)
Der Komponist (Klavier)

PAUSE

8. MAX ELGEN KÖHNEL; „Krause Gedichte“ Es liest der Autor
9. ANNY MARGULIES; bringt die Autoren: FANIA LEWKOWA
HANS WITTMANN
ERNST FANTL
FRED HERNFELD
10. WALTER HANS BÖSE; bringt lyrische Dichtungen in Prosa von JULIUS SIEGFRIED SEIDENSTEIN
11. FRED HERNFELD; Prolog aus „Das optimistische Manifest“
12. ERICH ZEISL, „Hedere Lieder.“ WILLY ZEISL (Gesang) am Flügel der Komponist
13. ALEXANDER WEISS; Aus dem Cyklus: „Ironie und ähnliches Ungeliefertes ...“ Es liest der Autor
14. JULIUS CHAJES; Capriccio für Violine Konzermeister FERDINAND ADLER (Violine)
am Flügel der Komponist

Kartenvorverkauf: Buchhandlung Steiner, Venturgasse 22, „Grenzboten“,
Franziskanerplatz 4, Slovenske knjižnice, Rosengasse 12

Programmzettel der „Jungen Kunst-Jugendvereinigung der Radiowelt, Wien“, 1932. Die „Junge Kunst“ war ein interdisziplinärer Wiener Zirkel von Dichtern und Musikern. Viele der Mitglieder mussten 1938 fliehen. Von diesen hielt Zeisl im Exil vor allem zu Julius Chajes und Fred Hernfeld (Alfred Farau) Kontakt.

Program of the “Junge Kunst-Jugendvereinigung der Radiowelt, Wien”, 1932. The “Junge Kunst” was an interdisciplinary Viennese circle of writers and musicians. Many of the members had to flee in 1938. Zeisl remained in contact in exile above all with Julius Chajes and Fred Hernfeld (Alfred Farau).

KONZERTDIREKTION FRITZ KROMBHÖLZ, Wien I, Parking 18, Tel. R-23-2-34

Freitag, den 24. Februar 1933,
pünktlich halb 8 Uhr abends, im Kleinen
Musikvereinsaal

Kammermusik-Abend (Lebende Wiener Komponisten)

Neues Wiener Streichquartett

(Anton Kamper - Hans Schönhaller - Kurt Stern - Ernst Lewitus)

Mitwirkend: Alice Haerdil-Mor,
Klavier + Hella Schrott, Gesang

Begleitung der Gesänge: Anton Faschinka

PROGRAMM:

1. Friedrich Bloch: Streichquartett in einem Satz
2. Gisela Khoss-Sternegg: 2 Lieder aus op. 1:
Mit Dir (G. Khoss-Sternegg)
Der Wanderer und das Blumenmädchen
(E. A. Herrmann)

Alfred Arbib's 2 Lieder:
Und wenn wir müssen scheiden ...
(E. v. d. Straaten)
Gute Nacht (K. Draxler)

3. Franz Hasenöhrl: Streichquartett Nr. 2
Allegro risoluto - Molto lento e tranquillo - Vivace ma non piu - Allegro con brio

P a u s e

4. Friedrich Bloch: Allegro für Streichquartett
(Uraufführung)
5. Ernst Bachrich: 2 Lieder:
Winter (T. Däubler)
Bestimmung (Ch. Morgenstern)

Erich Zeisl: 3 Lieder:
Vergilmeinsicht (R. Schaubal)
Ein Stündlein wohl vor Tag (E. Märke)
Rokoko (F. Schreyvogel)

6. Egon Kornauth: Klavierquartett op. 18
Sehr energisch - Ruhig und innig - Im
Marschzeitmaß

KONZERTFLUGEL: BOSENDORFER

PREIS 50 GROSCHEN

Einblick in die Wiener zeitgenössische Musikszene zu Beginn der 1930er Jahre. Konzertprogramm eines kammermusikalischen Abends im kleinen Musikvereinsaal mit „lebenden Wiener Komponisten“, Februar 1933.

Insight into the contemporary music scene in Vienna in the early 1930s. Concert program for a chamber music evening in the Kleiner Saal of the Musikverein with “living Viennese composers”, February 1933.

Wiener Kleinkunstszene tätig. Gerade in der Diktatur des österreichischen Ständestaates, in Zeiten von Wirtschaftskrise und Massenarbeitslosigkeit, Liquidierung der parlamentarischen Demokratie und der nationalsozialistischen Bedrohung durch Deutschland, erlebte die Wiener Kabarettszene einen enormen Aufschwung. Zeisl und Königsgarten verband die gemeinsame Arbeit an einem *Lustspiel mit Musik*: Georg Büchners (1813-1837) *Leonce und Lena*, wofür Königsgarten das Libretto und Zeisl die Musik schrieb. Diese gemeinsame Arbeit von 1937 lebt von Ausgelassenheit und Übermut, leicht fassliche Märchenmusik unterstreicht die Unbeschwertheit, die in krassem Gegensatz zu den politischen Umständen der Entstehungszeit steht: Für April/Mai 1938 war die Aufführung von *Leonce und Lena* im Schönbrunner Schlosstheater unter Kurt Herbert Adlers Dirigat vorgesehen, der „Anschluss“ Österreichs zerstörte alle Aussichten darauf, da Zeisls Werke von nun an boykottiert wurden. *Leonce und Lena* wurde letztendlich erst 1952 im Rahmen des opera workshop am Los Angeles City College uraufgeführt, über Entstehung und Tonsprache dieser Satire um Freiheit und Selbstbestimmung meinte Zeisl selbst – „It’s a very gay, lighthearted little work, but I see now that a lot of my own feeling of sadness went into parts of the music. It was the last thing I wrote before leaving Vienna when Hitler came, and I couldn’t keep the way I felt about having to leave my home from coloring the score.“²¹ Zeit seines Lebens verband Zeisl *Leonce und Lena* mit seiner Jugendzeit in Österreich. Die Arbeit daran war gleichzeitig ein Abschiednehmen davon gewesen.

Komm süßler Tod

Am 15. März 1938 verkündete Adolf Hitler am Wiener Heldenplatz vor einer jubelnden Menschenmenge seine „Vollzugsmeldung an die Geschichte“: Österreichs Eintritt in das Deutsche Reich. Für den Juden Zeisl bestimmten geistige Lähmung und tiefe Depression das Frühjahr 1938. *Leonce und Lena* blieb in Österreich das letzte Werk größeren Umfangs, die Geschehnisse zu Beginn des Jahres 1938 spiegelten sich in reduziertem Komponieren wider und hatten unmittelbaren Einfluss auf den Charakter der entstandenen Kompositionen: Die nach *Leonce und Lena* nur zögerlich

changed his name in American exile to Alfred Farau, Julius Chajes (1910/11?-1985), pianist and composer, who emigrated in 1934 first to Palestine and then to the United States, and Zeisl himself. Felix Galimir, first violinist of the Galimir Quartet, was also associated with the „*Junge Kunst*“ group. Another notable figure in Erich Zeisl’s life in Vienna before 1938 was Hugo F. Königsgarten (1904-1975), who was born in Brno, returned to Austria from Germany in 1933 to escape from the Nazis and finally fled to England in 1938. Königsgarten was active in the Vienna cabaret scene and performed regularly at *Der Liebe Augustin*, a literary cabaret theater. The dictatorial corporate state, the economic crisis and mass unemployment, abolition of parliamentary democracy and the Nazi threat from Germany appear to have acted as a catalyst for the Viennese cabaret scene. Zeisl and Königsgarten worked together on a *Lustspiel mit Musik*, Georg Büchner’s (1813-1837) *Leonce und Lena*, with Königsgarten writing the libretto and Zeisl the music. This joint effort is notable for its boisterous high spirits, with catchy marching music underscoring the carefree attitude, in stark contrast to the political environment at the time it was written. *Leonce und Lena* was scheduled to be played at the *Schönbrunner Schlosstheater* under the direction of Kurt Herbert Adler in April/May 1938. The Annexation put paid to that, since Zeisl’s works were banned. *Leonce und Lena* was finally premiered in 1952 at an opera workshop in Los Angeles City College. Zeisl himself said of the origins and musical language of this satire on freedom and self-determination – “It’s a very gay, light-hearted little work, but I see now that a lot of my own feeling of sadness went into parts of the music. It was the last thing I wrote before leaving Vienna when Hitler came, and I couldn’t keep the way I felt about having to leave my home from coloring the score.“²⁰ During his lifetime Zeisl associated *Leonce und Lena* with his youth in Austria. It also marked his farewell.

Come, Sweet Death

On 15 March 1938 in front of a cheering crowd on Vienna’s Heldenplatz, Adolf Hitler announced his “report to history”: Austria’s entry into the Third Reich. For Zeisl, a Jew, spring 1938 was a time of mental paralysis and

No. 61 1938
KOMM SÜSSER TOD
VON ERICH ZEISL

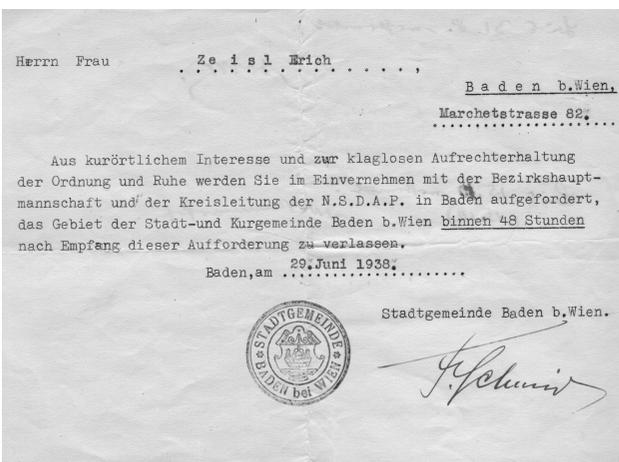
Komm, komm, komm
Komm süs-ser Tod komm sal-ge
Ruh komm füh-re mich in Frie-de,
riben. Weil ich der Welt bin mü-de Ach
bitlend.

geschriebenen Werke, die Klavier- bzw. Orchesterstücke *November* (November 1937 – Mai 1938), das Lied *Komm süßes Tod* (Jänner 1938) und die A-cappella-Chöre *In tiefem Schlummer* (Februar 1938) und *Am Abend* (Februar 1938) erscheinen offenkundig dunkel und resignativ. An die hundert Lieder, „die in ihrem Einfallsreichtum und ihrer musikalischen Durcharbeitung deutlich den Stempel des hochbegabten Komponisten tragen“²², hat Erich Zeisl bis in das Jahr 1938 komponiert. Mit dem nun „Todeseinverständnis“ suggerierenden *Komm süßes Tod* schrieb er im Jänner desselben Jahres das letzte Werk dieser Gattung. Das im Typus

deep depression. *Leonce und Lena* remained his last major work in Austria and the events in early 1938 were reflected in his inactivity and also in the nature of the few compositions he wrote: the half-hearted works written after *Leonce und Lena*, the piano and orchestral pieces *November* (November 1937 – May 1938), the song *Komm süßes Tod* (January 1938) and the a cappella choral works *In tiefem Schlummer* (February 1938) and *Am Abend* (February 1938) were dark and resigned. Until 1938, Zeisl had composed around 100 songs “whose imaginativeness and musical execution bore the stamp of a highly talented composer”²¹. With its implied death wish, *Komm süßes Tod* [Come, Sweet Death], written in January 1938, was the last work of its type. It bears similarities to Schubert’s lieder and is closely associated with Zeisl’s own life. The title and time at which it was written are both symbolic and it may be interpreted as his legacy to the world of German art songs that had influenced him so much.

Komm süßes Tod was Zeisl’s last song, that he wrote in Vienna (January 1938). He was only to write one further song, in 1945, otherwise leaving his song-writing behind in Vienna when he was forced to flee.

Komm süßes Tod was the last song that Zeisl wrote in Vienna (January 1938). He was only to write one further song, in 1945, otherwise leaving his song-writing behind in Vienna when he was forced to flee.



„Aus kürztlichem Interesse...“
Aufforderung der Stadtgemeinde Baden bei Wien an Erich Zeisl, die Stadt „binnen 48 Stunden nach Empfang dieser Aufforderung zu verlassen“, 29. Juni 1938.

“In the interests of the spa ...”
Letter from the municipal authorities of Baden to Erich Zeisl, ordering him to “leave the city within 48 hours of receipt of this order”, 29 June 1938.



Erinnerung an die Zeisl-Wohnung auf der Mülkerbastei 3 in der Zeit vor 1938. Ein Großteil der Möbel kam noch vor den Zeisls per Container in Los Angeles an. Foto 1936.

The Zeisls' apartment at Mülkerbastei 3 before 1938. Most of the furniture arrived by container in Los Angeles before the Zeisls. Photo 1936.

Schubert-Lied gehaltene *Komm süßes Tod* steht in engem Bezug zur Biographie Zeisls. Interpretiert man das Lied als „Vermächtnis“ an die ihn prägende Welt des deutschen Kunstlieds, so erhält es mit seinem Titel und seinem Entstehungsdatum Symbolcharakter. Im Mai 1938 schrieb Erich Zeisl an die Freundin Hilde Spiel nach London – „Ich schreibe momentan gar nichts. Bin nicht in Stimmung. [...] Vielleicht werde ich nicht mehr komponieren können. Es wäre entsetzlich und mein Leben verwirrt. ... und mir ist so trostlos zu Mute. Ich vertraue auf Gott! Er wird mich nicht verlassen.“²³ Im selben Monat war aus der Feder Alfred Orels, einer jener „brückenbauenden“ Schreiber, die ihre „Musikwissenschaft“ sowohl im austrofaschistischen Ständestaat als auch im nationalsozialistischen Kunst-

In May 1938 Zeisl wrote to his friend Hilde Spiel in London – “I’m not writing anything at the moment. I’m not in the mood. [...] I might not be able to compose ever again. It would be terrible and my life would be wasted. [...] I feel so wretched. I trust in God! He won’t abandon me.”²² In the same month Alfred Orel, one of those ‘bridge-building’ journalists who managed to sell their ‘musicology’ both in the Austro-Fascist corporate state and in the Nazi art and cultural environment, wrote the following about the ‘new’ Viennese music scene: “The strictures were becoming tighter and tighter, more and more intolerable, while a horde of Jewish parasites basked in Vienna’s renown as a cultural centre and set about metamorphosing the fertile soil of our homeland into a dirty quagmire in which they could grunt and wal-

und Kulturbetrieb zu verkaufen wussten, über das „neue“ Wiener Musikleben zu lesen:

„... die Fesseln wurden immer enger, immer unerträglicher, während eine Horde jüdischer Parasiten sich im alten Ruhm Wiens als Kulturstadt sonnte und daran war, den fruchtbaren Boden unserer Heimat in einen schmutzigen Pfuhl zu verwandeln, in dem sie sich behaglich grunzend wälzen konnten. [...] Eines aber ist sicher: Die Kräfte der ‚paar Unentwegten und Unbelehrbaren‘ sind unermüdlich am Werk und zeigen sich stark genug, um das Musikleben Wiens von Grund auf umzugestalten und geradezu auf diesem Gebiet das Wort des Führers wahrzumachen, auf das wir alle stolz sind: Österreich ist ein reiches Land!“²⁴

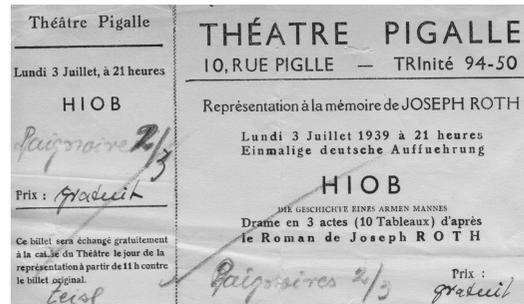
Um dem aggressiven Naziterror in Wien zu entfliehen, waren die Zeisls nach dem „Anschluss“ über Ostern 1938 nach Baden bei Wien ausgewichen, wo sie auch die Sommermonate verbringen wollten. Ein von der Kreisleitung der NSDAP Baden an Zeisl gerichtetes Schreiben mit der Drohung, „das Gebiet der Stadt- und Kurgemeinde Baden b. Wien innen 48 Stunden nach Empfang dieser Aufforderung zu verlassen“²⁵, relativierte jedoch die vermeintliche Sicherheit. Die Flucht aus Österreich war unumgänglich. Unter äußerst dramatischen Umständen gelang es den Zeisls, das von den Ausschreitungen der Reichspogromnacht geschändete Wien am 10. November 1938 zu verlassen. Das mühsam beschaffte Affidavit eines New Yorker Namensgleichen ermöglichte Erich und Gertrud Zeisl, Gertruds Mutter Ilona Jellinek und Erichs Bruder Wilhelm Zeisl über Köln die Einreise in das Exilland Frankreich.

Identitätsstiftung in Paris

Die mit 1938 spät nach Paris gekommenen Flüchtlinge fanden vergleichsweise schwierigere Bedingungen gegenüber den früher Eingereisten vor. Im Hinblick auf die lebensbedrohende Situation in Wien eröffnete die Ankunft in der französischen Metropole dem Exilanten Zeisl dennoch denkbar gute Perspektiven – „... in Paris. In der Stadt aller Städte. Dies ist ein Leben hier, von dem man sich gar keine Vorstellung machen kann. Absolutes Schlaraffenland.“²⁶ Das Gefühl wieder gewonnener Freiheit und Dankbarkeit über die gelungene

low to their heart's content. [...] One thing is certain, however: a 'few doughty stalwarts' are working tirelessly to restructure Vienna's music scene from the bottom up and to confirm the Führer's words, of which we are all proud: Austria is a rich country!“²³

To escape from the aggressive Nazi terror in Vienna, the Zeisls moved to Baden at Easter 1938 after the Annexation where they intended to spend the summer. A letter from the Nazi authorities in Baden instructing Zeisl “to leave the district of the city and spa community of Baden b. Wien within 48 hours after receiving this order”²⁴ made them realize how precarious their situation really was. It was essential that they left Austria. Under extremely dramatic circumstances, the Zeisls managed to leave Vienna on 10 November 1938, the day after the terrible events of the November pogrom. Thanks to an affidavit acquired with great difficulty from a namesake in New York, Erich and Gertrud Zeisl, Gertrud's mother Ilona Jellinek and Erich's brother Wilhelm Zeisl were able to enter France via Cologne.



Search for identity in Paris

The émigrés who arrived in Paris in 1938 found conditions there more difficult than they had been for earlier arrivals. In view of the life-threatening situation in Vienna, however, the prospects for Zeisl appeared to be relatively good – “... in Paris. In the city of cities. The way people live here is unimaginable. A land of milk and honey.”²⁵ The feeling of freedom and gratitude at having escaped from Austria predominated – “We don't have an apartment yet and live like gypsies. But we're alive! And that's the main thing!”²⁶ With its difficult economic situation, high unemployment and large number of immi-

Eine Theaterproduktion, die Zeisls Musik veränderte: Eintrittskarte zur Bühnenaufführung von Joseph Roths *Hiob* am 3. Juli 1939 im *Théâtre Pigalle*. Gedenkveranstaltung anlässlich Roths Tod in Paris. Zeisl wurde mit der Komposition der Bühnenmusik beauftragt.

A theater production that changed Zeisl's music: admission ticket to the stage version of Joseph Roth's *Job* on 3 July 1939 at *Théâtre Pigalle* to commemorate Roth's death in Paris. Zeisl was commissioned to compose the stage music.

Menuhim's Song war Teil der Bühnenmusik für Joseph Roths *Hiob*. Das ursprünglich für Violine und Klavier gesetzte Stück wurde später ein Herzstück des Opernprojekts *Hiob*, das Eric Zeisl in New York mit dem Autor Hans Kafka in Angriff nahm. In *Menuhim's Song* brachte Zeisl erstmals eine „jüdische“ Musiksprache zum Ausdruck, es markiert eine neue Ära im Schaffen Zeisls. Die Oper blieb unvollendet.

Menuhim's Song was part of the stage music for Joseph Roth's *Job*. The piece, originally written for violin and piano, later became the central piece in the *Job* opera project that Eric Zeisl started in New York with writer Hans Kafka. In *Menuhim's Song* Zeisl brought a 'Jewish' flavor to his music for the first time, marking the start of a new era in his creativity. The opera was never completed.

Menuhim's Song 8

From the Opera "JOB"
(To Darius Milhaud) ERIC ZEISL

Copyright 1949 by Mills Music, Inc., 1619 Broadway, New York 19, N. Y.
International Copyright Secured. Made in U. S. A. All Rights Reserved

Flucht aus Österreich überwogen – „Wir haben noch keine Wohnung und leben vorderhand wie die Zigeuner. Aber wir leben! Und das ist das Wichtigste!“²⁷ Früh genug zeigte das von schlechter Wirtschaftslage, hoher Arbeitslosenrate und einer großen Anzahl an Flüchtlingen gezeichnete „Schlaraffenland“ Frankreich seinen von den Zeisls als für jeden Asylsuchenden beschämend empfundenen Bürokratismus. Unzählige Behördengänge mussten getan werden, um das weitere Verbleiben in Paris gesichert zu wissen. Von größter Bedeutung für Erich Zeisl war daher das Zusammentreffen mit Darius Milhaud (1892-1974), der den Zeisls letztendlich einen längerfristigen Aufenthalt in Paris ermöglichte, indem er mit einem durch ihn erwirkten

grants, this 'land of milk and honey' soon showed its bureaucratic side, a humiliating experience for Zeisl and all asylum seekers. Countless visits to the authorities were required to safeguard the family's existence in Paris. The meeting with Darius Milhaud (1892-1974) was therefore extremely important for the Zeisls: he secured them a long-term residence permit in Paris by writing to the Minister of the Interior Albert Sarraut in March 1939, thereby averting the danger of their being deported from the country. Milhaud, who had befriended Zeisl as a fellow composer, also introduced him to the Paris cultural scene. An important event in the cultural life of the Paris émigrés was the commemoration of the Austrian writer Joseph Roth (1894-1939), who died in Paris on 27 May 1939. A play based on his novel *Job* was performed on 3 July 1939 at *Théâtre Pigalle*. Under the direction of Paul Gordon, a group of German émigrés including members of the Reinhardt Ensemble from Vienna – with personalities such as Hugo Haas, Josef

Meinrad and Leon Askin – enacted the story of the suffering of the crippled son Menuhim, the persecution and ultimate emigration of the Mendel Singer family from eastern Galicia to America. The exiled composer Zeisl was commissioned to write the stage music. He provided the *Organ Prelude*, *Menuhim's Song* for violin and piano and *Cossack Dance* for piano. In spite of the extremely difficult circumstances and organizational problems, the stage version of *Job* in Paris was highly successful, not least because of the topicality of the material. Harry Kahn reported in the *Pariser Tageszeitung*: "Joseph Roth's novel '*Job*' is more than a historical retrospective and preview: it is a review of the beginning and end of all times, a metaphysical review, the mythological

Schreiben des Innenministers Albert Sarraut im März 1939 die den Asylanten drohende Gefahr einer Abschiebung aus Frankreich bannen konnte. Ebenso ermöglichte Milhaud, der dem Komponistenkollegen Zeisl von da an auch in Freundschaft und Vertrautheit verbunden war, den Österreichern Zugang zum Pariser Kulturleben. Zu einem wichtigen Ereignis im kulturellen Leben der Pariser Emigrantenszene entwickelte sich eine Gedenkveranstaltung für den am 27. Mai 1939 in Paris verstorbenen österreichischen Autor Joseph Roth (1894-1939). Sein Roman *Hiob* wurde am 3. Juli 1939 im *Théâtre Pigalle* in der Bühnenfassung gebracht. Ein deutsches Emigrantenensemble mit Mitgliedern des Wiener Reinhardt-Ensembles – Personen wie Hugo Haas, Josef Meinrad, Leon Askin – nahm sich unter der Leitung Paul Gordons der Geschichte vom Leid um den verkrüppelten Sohn Menuhim, der Verfolgung und schließlich der Auswanderung der ostgalizischen Familie Mendel Singers nach Amerika an. Der Auftrag zur entsprechenden Bühnenmusik erging an den österreichischen Exilkomponisten Zeisl. An Musik lieferte dieser dazu das *Organ Prelude*, *Menuhim's Song* für Violine und Klavier und *Cossack Dance* für Klavier. Trotz widrigster Umstände und organisatorischer Probleme war die *Hiob*-Aufführung in Paris äußerst erfolgreich. Das Projekt bestach nicht zuletzt auf Grund der Aktualität des Stoffs. Harry Kahn berichtete in der *Pariser Tageszeitung*:

„Joseph Roths Roman ‚*Hiob*‘ ist mehr als eine historische Rück- und Vorschau: er ist eine Schau zum Anfang und zum Ende aller Zeiten hin, eine metaphysische Schau, die mythologische Zusammendrängung in ein Einzelschicksal des Geschicks eines ganzen Volks, und, in das Geschick eines Einzelvolks, des metaphysischen und mythologischen Volks kat'exochen immerhin, das Schicksal des Menschen auf dieser Erde. Stefan Zweigs leidvoll feiernder Nachruf, von Leon Askenasy mit Herz und Verstand gelesen, war der Vorspruch zu der ‚*Hiob*‘-Aufführung, die am Montag Abend im *Théâtre Pigalle* stattfand. [...] Es bleibt zu hoffen, dass die Aufführung oft wiederholt werden kann. Sie greift trotz manchen, unter den gegebenen Verhältnissen kaum vermeidbaren Lücken und Mängel [sic!], jedem von uns ans Herz. Nostra res agitur. Es ist unsere Sache, die da agiert und tragiert wird.“²⁸



concentration into a single destiny of the fate of an entire people, of the metaphysical and mythological people kat'exochen, the fate of humanity on this Earth. Stefan Zweig's sorrowful obituary, read with great feeling by Leon Askenasy, was the prologue to the performance held on Monday evening at *Théâtre Pigalle*. [...] It is to be hoped that the play will be repeated often. Apart from a few shortcomings and omissions, unavoidable under the circumstances, it speaks to all of us. Nostra res agitur. The story and tragedy enacted there concerns us all.“²⁷

Zeisl's experience with Roth's novel was a confrontation with his own fate: aspects of his own biography and the problems of the persecution and wandering of the Jews over the centuries are reflected in Roth's writing. The novel, as a metaphor for the suffering and persecution of the Jews of Europe, was published in 1930, a few years before the destruction of the Jewish world evoked in it. During his time in Paris, Arnold Schoenberg gave considerable thought to the status of Judaism and his own return to the Jewish faith as a final consequence of the gradual evolution of a new Jewish consciousness, marking a decisive point in his attitude to "the issue of Judaism"²⁸. Similarly, Erich Zeisl's exile in Paris signified a new direction and conscious orientation towards Judaism. The introspection in response to his situation as an exile, the return to his Jewish roots triggered by this

Immigranten in Paris. Foto im Garten der gemieteten Villa in Le Vésinet. Von links nach rechts: Autor Hans Kafka, Schwiegermutter Ilona Jellinek, Schauspielerin Trude Kafka, Erich Zeisl und Bruder Wilhelm Zeisl (in österreichischer Tracht), 1939.

Émigrés in Paris. Photo in the garden of the rented villa in Le Vésinet. From left to right: writer Hans Kafka, mother-in-law Ilona Jellinek, actress Trude Kafka, Erich Zeisl and brother Wilhelm Zeisl (in traditional costume), 1939.

Für Zeisl bedeutete die Auseinandersetzung mit Roths Romanstoff eine Konfrontation mit seinem Schicksal: Sowohl Züge der eigenen Biographie als auch die Problematik der über Jahrhunderte währenden Vertreibung und Heimatlosigkeit der Juden spiegeln sich in Roths berühmtem Text wider. Der Roman *Hiob*, Sinnbild des Leids und der Verfolgung der Juden Europas, erschien im Jahr 1930, wenige Jahre vor der Zerstörung der darin beschworenen jüdischen Welt. War etwa Arnold Schönbergs Aufenthalt in Paris von seinem Denken um die Stellung des Judentums und von seinem Wiedereintritt in die jüdische Glaubensgemeinschaft als finale Konsequenz einer prozesshaften Ausbildung eines neuen jüdischen Bewusstseins geprägt und bedeutete somit die Pariser Zeit einen markanten Punkt in Schönbergs Biographie hinsichtlich der Frage nach der „Sache des Judentums“²⁹, so war auch für Erich Zeisl die Pariser Exilzeit gleich einer Neuorientierung bzw. gleich einer bewussten Hinorientierung zum Judentum. „Innere Rückkehr“ als Reaktion auf die Exilsituation, ein Zurückgeworfensein auf die jüdischen Wurzeln, ausgelöst durch den gewaltsamen Bruch durch das Exil, und gleichzeitig ein in der künstlerischen Arbeit auf die „wiedergefundene“ jüdische Identität gerichteter Fokus, dem eine markante kompositionsstilistische Änderung einhergeht, stehen seit der Zeit in Paris exemplarisch für Erich Zeisl. Er selbst sah *Hiob* als das Schlüsselwerk seiner „Stilwende am Scheideweg“.

Mit dem Verlust der Sprache im Exil war Erich Zeisls Liedschaffen jäh abgebrochen, mit seinem letzten Lied *Komm süsßer Tod* nahm er in Referenz an Franz Schubert Abschied von seiner „musikalischen Heimat“. Im Juni 1939 entstanden nun im Zuge des *Hiob*-Projekts mit *Organ Prelude* und *Menuhim's Song* die nächsten Kompositionen – die für Zeisls Musik bis dahin so typische „Wiener Färbung“ wich unüberhörbar jüdischem Idiom. Auffälligstes melodisches Merkmal an *Menuhim's Song* ist die oftmals betonte übermäßige Sekund, die hier maßgeblich für die „jüdisch-traditionelle“ Intonation mitverantwortlich ist. Melodie und Begleitung sind eng ineinander verzahnt, wobei die Begleitung wiederholt als „Echo“, quasi „gebetsartig folgend“, der Melodie nachruft. Rezitierende Sequenzen

involuntary break, and the simultaneous focus in his creativity on this ‘new-found’ Jewish identity with the distinctive shift in his compositional style were to remain with Zeisl after Paris. He himself described *Job* as a watershed in his stylistic development.

Having lost his native language in exile, Zeisl's songwriting was rudely interrupted and his last song *Komm süsßer Tod*, with its reference to Franz Schubert, can be seen as a farewell to his musical roots. In his new compositions, *Organ Prelude* and *Menuhim's Song*, which he wrote for *Job*, he abandoned the Viennese style that had characterized his work hitherto and unmistakably embraced a more Jewish idiom. The most striking melodic feature of *Menuhim's Song* is the augmented second that contributes to the traditional Jewish intonation that can be heard here. Melody and accompaniment are tightly meshed, with the accompaniment echoing the melody as in a prayer recital. This idiom is underscored through the recitative sequence and free development of the initial motif and given further weight by the sigh-like suspensions. The development of the motif is not conventional but rather improvisational in style. The strophe-like structure of the piece, with its three sections of different lengths, emphasizes the prayer theme. The last extended rise in pitch of the melody towards the end is confident and gives an impression of ‘peaceful prayer’. The conclusion conveys a sense of optimism and ‘consolation through prayer’. The Viennese critic Paul Stefan had the following to say about the play:

links/left:

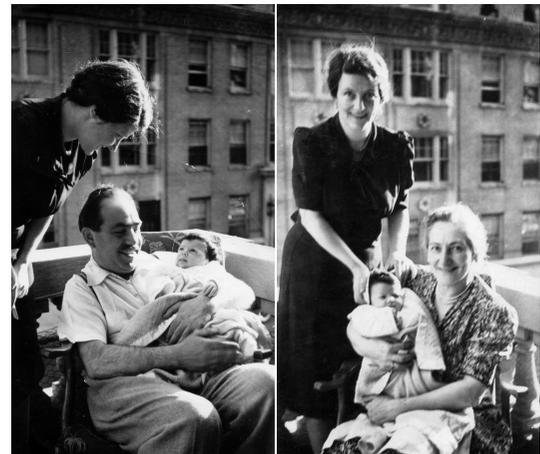
Eric und Gertrud Zeisl mit der Tochter Barbara im neuen Zuhause in New York City, 1940.

Eric and Gertrud Zeisl with daughter Barbara in their new home in New York City, 1940.

rechts/right:

Auch Eric Zeisls Schwiegermutter Ilona Jellinek floh mit dem jungen Paar nach New York und Los Angeles.

Eric Zeisl's mother-in-law Ilona Jellinek also came with the young couple to New York and Los Angeles.



und eine freie Fortspinnung des Anfangsmotivs geben dem Stück Gebetscharakter, der zusätzlich durch die seufzerartigen Vorhalte unterstrichen wird. Das Motiv wird dabei nicht in herkömmlicher Form „verarbeitet“, sondern stilbildend improvisatorisch weitergeführt. Der Aufbau des Stücks erinnert an „Strophen“, welche in drei unterschiedlich langen Abläufen den Gebetsgedanken unterstreichen. Das letzte gedehnte Anheben der Melodiestimme gegen Ende wirkt gefestigt und mutet wie ein „sich im Gebet beruhigen“ an, der Schluss vermittelt Zuversicht und „Tröstung durch das Gebet“. Zur *Hiob*-Aufführung schrieb der Wiener Kritiker Paul Stefan:

„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.“³⁰

Mit dem Schönberg-Schüler Paul Stefan, der vor allem als Musikkritiker und Chefredakteur der *Musikblätter des Anbruch* bis 1937 für das Wiener Musikleben bedeutend war, traf Erich Zeisl in Paris auf ein ihm wohlbekanntes Gesicht. Stefan und Zeisl verkehrten in einem der Pariser Emigrantenzirkel, ebenso wie der in Wien tätig gewesene Richard Stöhr-Schüler Marcel Rubin (1905-1995). Seit der Pariser Zeit standen die Zeisls auch mit Franz Werfel und Alma Mahler-Werfel in freundschaftlicher Verbindung. Regelmäßige Treffen fanden statt, die auch im späteren kalifornischen Exil intensiv weiter gepflegt wurden.³¹ War die erste Pariser Wohnadresse der Zeisls das von Flüchtlingen überfüllte *Hotel Perey*, Cité du Retiro, Paris 8, so konnte nun ab Juni 1939 außerhalb von Paris ein Haus gemietet werden. Der neue Wohnort in 39, route de l'Asile, Le Vésinet wurde zum Ort der Begegnung. Neben Franz Werfel war Zeisl auch mit dem österreichischen Exilschriftsteller Hans Kafka (1902-1974), der mit den Zeisls das Haus in Le Vésinet teilte, zum ersten Mal in Paris zusammengetroffen. Nach seiner Tätigkeit als Rezensent, Film- und Theaterkritiker in Berlin, einem Aufenthalt in Chicago, erneuter Tätigkeit in Wien ab 1934 und Arbeiten für den Film in London 1936 gelangte Kafka im Jahr 1937 nach Paris. Nach Kriegsausbruch wurde er interniert, seine Frau, die Schauspielerin

“The highly talented Viennese composer has also won acclaim from theater goers. The introductory organ music created a strong impression, like a prolog in Heaven, serious, powerful and outreaching.”²⁹

Zeisl found a familiar face in Paris in the form of the Schoenberg student Paul Stefan, who was known in Vienna particularly as a music critic and editor-in-chief until 1937 of *Musikblätter des Anbruch*. Together with Richard Stöhr's student Marcel Rubin (1905-1995), who had also worked in Vienna, they were part of a group of émigrés in Paris. Following their move to Paris, the Zeisls were also friendly with Franz Werfel and Alma Mahler-Werfel. There were regular meetings, which were also continued in the subsequent Californian exile.³⁰ The Zeisls first address in Paris was the crowded *Hotel Perey*, Cité du Retiro, Paris 8, but in June 1939 they managed to rent a house outside Paris at 39, route de l'Asile, Le Vésinet, which quickly turned into a meeting place for émigrés.

Apart from Franz Werfel, Zeisl also made the acquaintance of the exiled Austrian writer Hans Kafka (1902-1974), who shared the house with the Zeisls in Le Vésinet. After earning a living as a reviewer, movie and theater critic in Berlin, then moving to Chicago, back to Vienna in 1934 and then working for the cinema in London in 1936, Kafka arrived in Paris in 1937. He was interned when war broke out, but his wife, the actress Trude³¹ Burr, managed to obtain visas for the United States. The Kafkas left Europe in 1940. The Zeisls arrived in America in September 1939. After their meeting in Paris, Kafka and Zeisl worked together on projects: Kafka wrote the libretto for the opera *Job*, which Zeisl described as his “life's work” – and was never completed. It is probable that the driving force behind the work on *Job* was Zeisl's identification with the fate of Mendel Singer. Joseph Roth's novel contains the following passage:

“‘So you're off to America,’ said Sameschkin. You certainly get around a lot! The devil sends you from one place to another.’ [...] Mendel Singer said nothing. [...] He saw the sky above him and the stars and thought, they conceal God. The Lord created all this in seven days. And if a Jew wants to travel to America, it takes years!”³²

Trude Burr³², konnte Visa in die Vereinigten Staaten erwirken. 1940 verließen die Kafkas Europa. Die Zeisls erreichten Amerika im September 1939. Seit der Pariser Zeit verband Hans Kafka und Erich Zeisl künstlerische Zusammenarbeit: Kafka verfasste das Libretto zur Oper *Hiob*, die für Zeisl zur „Lebensaufgabe“ wurde – und unvollendet blieb. Es liegt nahe anzunehmen, dass die Identifikation mit dem Schicksal Mendel Singers treibende Kraft in der Arbeit an *Hiob* war. In Joseph Roths Text heißt es:

„So beginnt deine Reise nach Amerika“, sagte Sameschkin. „Was fahrt ihr auch immer so viel in der Welt herum! Der Teufel schickt euch von einem Ort zum andern! [...] Mendel Singer schwieg. [...] Er sah über sich den Himmel und die Sterne und dachte, sie verdecken Gott. All das hat der Herr in sieben Tagen geschaffen. Und wenn ein Jude nach Amerika fahren will, braucht es Jahre!“³³

New York! New York!

„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 ...“³⁴

Dies war am 28. November 1939, nicht einmal zwei Monate nach Zeisls Ankunft in New York, unter dem Titel „Zeisl's Music in U.S. Debut“ im *Morning Telegraph* zu lesen. Der in Budapest geborene Dirigent und in den USA auch als Filmkomponist bekannte Ernő Rapée (1891-1945) war im Jahr 1939 einer der Dirigenten des großen New Yorker Filmtheaters *Radio City Symphony*. Er hatte dort jeden Sonntag eine landesweite Radiostunde zur Verfügung, in der er mit dem Music Hall Symphony Orchestra klassische Werke brachte. Kurzerhand nahm er Zeisls *Kleine Symphonie* (1935/36) – von ihm bezeichnet als „one of the most outstanding works I've seen in months“³⁵ – in sein Programm. Die erste Radioaufführung in den Vereinigten Staaten war bereits für den 3. Dezember 1939 festgelegt. Über die Radiostationen WJZ und NBC's Blue Network wurde die angekündigte Sendung ausgestrahlt; für Erich Zeisl ein denkbar guter Start in der Neuen Welt. Obwohl er keine Geldreserven hatte, ließ Zeisl mit den letzten 200 Dollar Notenkopien der *Kleinen Symphonie* anfertigen.

New York! New York!

“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 ...”³³ This article entitled “Zeisl's Music in U.S. Debut” appeared in *The Morning Telegraph* on 28 November 1939, less than two months after Zeisl's arrival in New York. In 1939, the Budapest-born conductor Ernő Rapée (1891-1945), who became famous in the USA as a film composer, was one of the musical directors of the great Radio City Music Hall, where he had an hour-long coast-to-coast radio show every Sunday. He quickly included Zeisl's *Little Symphony* (1935/36) – described by it as “one of the most outstanding works I've seen in months”³⁴ – in his repertoire. The first radio program in the United States was scheduled for 3 December 1939. It was broadcast on WJZ and NBC's Blue Network; the perfect start for Zeisl in the New World. Although he had no savings, Zeisl used his last \$200 to have copies of the score of the *Little Symphony* made. A wise investment, as the radio station received numerous inquiries after the first broadcast and a repeat transmission was arranged. Rapée included further works such as the *Passacaglia* and already orchestrated parts from *Job*. It is possible that the simplicity and comprehensibility of the *Little Symphony*, which Zeisl had composed in 1935/36 based on the naïve pictures by Tyrolean painter Roswitha Bitterlich, Austria's wunderkind of the time, helped him to achieve this initial breakthrough in the United States. This work and the *Passacaglia*, which was also well received, responded to the demand by American audiences for serious contemporary but conventional music. After lodging initially in *Hotel Irving*, the Zeisls moved in 1939/40 to an unfurnished one-room apartment at 315 West 91st Street. Their standard of living was modest but the Zeisls nevertheless had a good time in New York. They still sought tranquility and the necessary financial reserves to allow Zeisl to compose, of course. He wrote to his friend Hilde in February 1940: “We are very happy to be here! [...] We will become big here in time, but not as quickly as one imagines in Europe. [...] I am writing the overture to the opera ‘*Job*’ by Josef [sic] Roth that I started in Paris. I have not been able to start composing yet.”³⁵ With the birth of their daughter

Eine kluge „Investition“, da die Radiostation nach der ersten Ausstrahlung viele Anfragen zum Stück erhielt und das Werk erneut gesendet wurde. Rapée übernahm in der Folge noch weitere Werke wie die *Passacaglia* oder bereits orchestrierte Teile aus *Hiob*. Es ist zu vermuten, dass die Eingängigkeit und leichte Fasslichkeit der *Kleinen Symphonie*, die Zeisl 1935/36 nach den „naiven“ Bildern der damals in Österreich als Wunderkind bekannten Tiroler Malerin Roswitha Bitterlich komponierte, die ersten Erfolge in den Vereinigten Staaten begünstigten. Dieses Werk und auch die in den Staaten gut aufgenommene *Passacaglia* kamen dem Wunsch des amerikanischen Publikums nach niveauvoller zeitgenössischer, aber konventioneller Musik entgegen.

Über den Winter 1939/40 konnten die Zeisls nach dem Aufenthalt im *Hotel Irving* in ein unmöbliertes one-room apartment in 315 West, 91st street ziehen. Der Lebensstandard war zwar sehr bescheiden, nichtsdestoweniger verbrachten die Zeisls eine gute Zeit in New York. Ruhe und finanzieller Rückhalt zum Komponieren fehlten freilich noch. An die Freundin Hilde schrieb Zeisl im Februar 1940: „Wir sind aber sehr glücklich, dass wir hier sind! [...] Mit der Zeit wird man hier gross! Es ist nur nicht so rasch wie man sich dies in Europa vorstellt! [...] Ich instrumentiere die Ouvertüre zu meiner in Paris begonnenen Oper ‚*Hiob*‘ von Josef [sic!] Roth. Zum Komponieren komme ich noch nicht ...“³⁶ Mit dem freudigen Ereignis der Geburt von Tochter Barbara im Mai 1940 musste sich die Wohnsituation der nun dreiköpfigen Familie ändern. Zu sehr günstigen Konditionen konnten die Zeisls in Mamaroneck in Long Island Sound außerhalb New Yorks ein Haus mieten. Unter dem Titel „Local Composer Gains Radio Fame“³⁷ konnte Anfang Oktober 1940 das regionale Blatt *The Daily Times, Mamaroneck* über den nun dort lebenden österreichischen Komponisten, der sich mittlerweile Eric nannte, berichten. Die gleiche Zeitung brachte im März 1941 einen ausgedehnten Artikel über Zeisl, den „Austrian Composer, Who Fleed Nazi Wrath“. Abermals sollte die *Kleine Symphonie* ausgestrahlt werden – „*‘Little Symphony’* is going to have its third presentation in one year on the Radio City Music Hall of the Air under the baton of Erno Rapee.“³⁸ Neben Rapée arbei-

Barbara in May 1940, the three-headed family needed to find new accommodation. They were able to rent a house cheaply in Mamaroneck in Long Island Sound outside New York. Under the headline “Local Composer Gains Radio Fame”³⁶ the local *Daily Times, Mamaroneck*, reported in early October 1940 on the Austrian composer, who had meanwhile changed his name to Eric. In March 1941 the newspaper published an extended article on Zeisl, the “Austrian Composer, Who Fleed Nazi Wrath”. A further transmission of the *Little Symphony* was announced – “*‘Little Symphony’* is going to have its third presentation in one year on the Radio City Music Hall of the Air under the baton of Erno Rapee.”³⁷

Zeisl also worked during his early days in the United States with the conductor Howard Barlow, who performed the orchestral version of *November* as part of the CBS Symphony Concert Program in January 1941, with

NAMES AND ADDRESSES		TELEPHONE
T. Ke		Pr 2-1639
Fuchs	811 Franklin Ave	Pr 93205
Telephona	9478 St. Dennis Blvd	Ca 6-4101
Frosch	5840 St. Ex 5951	Pr 1-486
Tschubert	4 Twicken	Ca 6-4143
Thoren	Rte. 1413 Sierra Mar Dr.	Ca 1-6530
Tedesco	267 J. Clark	Ca 69389
Tischbiff	1639 Noiseland	Pr 6569
Tonolowich	23 rd Ave. Bayside	Pr 2508
Tausman	Alexander, Poppon	Pr 2508
Talbot Irving	7943 Selma Ave	Pr 1276
Ruth Tomas	Pr. 9211	Pr 3324 Pr 9276
Tax (Aut. Res.)	Poppon, 1124	Pr. 12 811
Tonolowich	1105 100th St. 2nd Fl.	Pr 2311
L. A. Times	2026 1 st St.	Pr 2345
Tausman	2667 Beachwood Dr.	Pr 1638
Tausman		Pr 8445
Taxi cab.	Southview	Pr 5-1131
Trovel (Symphony)	Ferris, N.Y.	Pr 3726

„Toch, Tedesco, Tansman“. Komponistenkollegen auf der Seite „T“ in einem Telefonbuch der Familie Zeisl. Hollywood 1940er/50er Jahre.

„Toch, Tedesco, Tansman“. Composers under the letter T in the Zeisl family's telephone book. Hollywood 1940s/50s.

tete Zeisl während der ersten Zeit in den Vereinigten Staaten noch mit dem Dirigenten Howard Barlow zusammen, der etwa im Rahmen des Symphony Concert Program von Columbia Broadcasting System im Jänner 1941 die Orchesterfassung von *November* brachte, mit John Barnett, der sich mit dem W.P.A. New York City Symphony Orchestra im Juli 1941 der *Ballettsuite* aus *Pierrot in der Flasche* annahm oder mit Wilfried Pelletier, der als Organisator von „Les Concerts Symphoniques de Montréal“ im November 1940 in

John Barnett, who played the *Ballet Suite* from *Pierrot in der Flasche* with the WPA New York City Symphony Orchestra in July 1941, and with Wilfried Pelletier, who organized “Les Concerts Symphoniques de Montréal” in November 1940 and conducted the *String Suite*, which was made up of the parts of the *First String Quartet* arranged for a string orchestra. Zeisl had met Pelletier at the Metropolitan Audition of the Air, having written the orchestration and arrangements for the show, which was conducted by Pelletier. In spite of these successes,



links/left:

Das neue Auto. Eric Zeisl mit Tochter Barbara vor dem Haus am West Knoll Drive. Ein Auto war in Los Angeles eine berufliche Voraussetzung, ca. 1945.

The new car. Eric Zeisl with daughter Barbara in front of their house on West Knoll Drive. For people working in Los Angeles, a car was an absolute necessity, c. 1945.

rechts/right:

Das Haus der Familie Zeisl am West Knoll Drive in Hollywood, frühe 1940er Jahre.

The Zeisl house on West Knoll Drive in Hollywood, early 1940s.



Montreal die *String Suite*, jene für Streichorchester eingerichteten Teile des *Ersten Streichquartetts*, leitete. Den Letztgenannten hatte der Komponist über die „Metropolitan Audition of the Air“ kennen gelernt. Zeisl arbeitete an Orchestrierungen und Arrangements für diese Radiostunde, die unter Pelletiers Führung stand. Trotz der Erfolge, oder vielleicht sogar auf Grund dieser, erhoffte sich Eric Zeisl wie so viele seiner aus Europa geflüchteten Kollegen Zukunftsperspektiven in der „Traumfabrik“ Hollywood: Der Freund Hans Kafka arbeitete für MGM bereits als Drehbuchautor, er führte in Los Angeles vor Ort Vertragsverhandlungen, die Zeisls Einstieg als „movie composer“ forcieren sollten. Auch der Freund Hanns Eisler (1898-1962) agierte, um Eric „plus Familie nach Hollywood zu verpflanzen“.³⁹

„Schein-Heiligenstadt“

Mit einer vielversprechenden Einladung von Metro-Goldwyn-Mayer im Jahr 1941 begann für Eric Zeisl nun tatsächlich die Arbeit für den Filmbetrieb Hollywood.

or possibly because of them, Zeisl, like many of his colleagues who had escaped from Europe, was hopeful of a promising future in the ‘Dream Factory’ of Hollywood. His friend Hans Kafka already worked for MGM as a scriptwriter and conducted contract negotiations in Los Angeles to prepare the way for Zeisl’s employment as a movie composer. Another friend, Hanns Eisler (1898-1962), also worked to get Eric “plus family transplanted to Hollywood.”³⁹

“Schein-Heiligenstadt”

With a promising invitation from Metro-Goldwyn-Mayer, Eric Zeisl started to work for the Hollywood movie industry in 1941. The first compositions that he wrote were for the popular *Fitzpatrick Travel Talks*, short films showing different landscapes that called for illustrative music. Zeisl was still to sign a contract with MGM, however; it was ultimately signed, under terms that were not as good as the ones originally negotiated, after Zeisl had threatened to leave Hollywood together with his fa-

Die ersten Kompositionen, die Zeisl lieferte, waren für die damals populären *Fitzpatrick Traveltalks*. Dies waren landschaftsbeschreibende Kurzfilme, die nach illustrativer Musik verlangten. Der erhoffte Vertragsabschluss mit MGM stand jedoch immer noch aus und wurde erst auf die Androhung Zeisls, Hollywood mit seiner Familie wieder zu verlassen, zu schlechteren als den ursprünglich vereinbarten Konditionen erstellt. Nach nur 18 Monaten löste MGM den Vertrag wieder. Anschließend war Zeisl freischaffend tätig, arrangierte und orchestrierte für Komponistenkollegen und arbeitete auch für Universal International. An vielen Filmen war er beteiligt: *Journey for Margaret* (1942), *Reunion in France* (1942), *Slightly Dangerous* (1943), *Bataan* (1943), *Hitler's Madman* (1943), *Above Suspicion* (1943), *The Cross of Lorraine* (1943), *Song of Russia* (1943), *The Invisible Man's Revenge* (1944), *Without Love* (1945), *They Were Expensible* (1945), *The Postman Always Rings Twice* (1946), *The Cat Creeps* (1946), *Abbott and Costello Meet the Invisible Man* (1951), *Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1953), *The Purple Mask* (1955), *The Looters* (1955), *At Gunpoint* (1955), *The Rawhide Years* (1956), *Money, Women and Guns* (1959). Es war eine übliche Arbeitspraxis im Komponieren für den Film, dass mehrere Komponisten für eine Produktion schrieben, jedoch nur der berühmteste unter diesen einen „credit“ bekam – also im Filmvorspann namentlich erwähnt war. Kollegen, mit denen Zeisl an einem Projekt gearbeitet hatte waren etwa Franz Waxman, Walter Jurmann, Bronislaw Kaper, Mario Castelnuovo-Tedesco, Herbert Stothart, Daniele Amfitheatrof oder Nathaniel Shilkret.

Mit *Reunion in France* und *Hitler's Madman* war für Zeisl auch die Komposition zu Antinazifilmen ein Thema. Vor allem nach dem Überfall Japans auf Pearl Harbour im Dezember 1941 und dem Kriegseintritt der Vereinigten Staaten wurden in Hollywood Propagandafilme produziert, die meist unter großem Engagement der Emigranten entstanden und so auch in gewisser Hinsicht Authentizität vermitteln. *Hitler's Madman* von Douglas Sirk verarbeitete den gleichen Stoff wie der unter Bert Brechts und John Wexleys Mitarbeit entstandene Film *Hangmen Also Die* (1943) von Fritz Lang. Rahmenhandlung beider Filme war das von der tsche-

family. MGM cancelled the contract just 18 months later. Zeisl worked thereafter freelance, arranging and orchestrating for composer colleagues and working for Universal International. He was involved in many films: *Journey for Margaret* (1942), *Reunion in France* (1942), *Slightly Dangerous* (1943), *Bataan* (1943), *Hitler's Madman* (1943), *Above Suspicion* (1943), *The Cross of Lorraine* (1943), *Song of Russia* (1943), *The Invisible Man's Revenge* (1944), *Without Love* (1945), *They Were Expensible* (1945), *The Postman Always Rings Twice* (1946), *The Cat Creeps* (1946), *Abbott and Costello Meet the Invisible Man* (1951), *Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1953), *The Purple Mask* (1955), *The Looters* (1955), *At Gunpoint* (1955), *The Rawhide Years* (1956) and *Money, Women and Guns* (1959). It was customary, however, that when several composers wrote for a production, only the most famous of them appeared in the credits. Zeisl worked together with colleagues such as Franz Waxman, Walter Jurmann, Bronislaw Kaper, Mario Castelnuovo-Tedesco, Herbert Stothart, Daniele Amfitheatrof and Nathaniel Shilkret. *Reunion in France* and *Hitler's Madman* were anti-Nazi films: especially after the Japanese attack on Pearl Harbor in December 1941 and America's entry into the war, Hollywood started to churn out propaganda films, usually with the energetic collaboration of émigrés, who lent them a certain amount of authenticity in this way. *Hitler's Madman* by Douglas Sirk had the same subject as Fritz Lang's *Hangmen Also Die* (1943) in which Bert Brecht and John Wexley were also involved. Both films dealt with the preparations by the exiled Czech government in London for the assassination of Nazi politician and Deputy Reich Protector of Bohemia and Moravia Reinhard Heydrich (1904-1942) in Prague at the end of 1942, which led to the obliteration of the village of Lidice as an act of reprisal by the SS. The music to *Hangmen Also Die* was written by Hanns Eisler.

Eisler's approach to film music composition can be contrasted with that of his colleague Erich Wolfgang Korngold (1897-1957). While Eisler disliked musical clichés and strongly criticized composition based on affirmative and emotional involvement by the audience through the use of illustrative mood music and recurring themes, Korngold's operatic and symphonic approach featured

Der französische Komponist Darius Milhaud im kalifornischen Exil. Das Foto trägt die Widmung „To Trudi, Erich and Barbara Souvenir de Vienne Paris Hollywood. San Francisco Milhaud“.

The French composer Darius Milhaud in Californian exile. The photo has the dedication "To Trudi, Erich and Barbara Souvenir de Vienne Paris Hollywood. San Francisco Milhaud".

chischen Exilregierung in London vorbereitete Attentat auf den NS-Politiker und stellvertretenden Statthalter für das „Protektorat Böhmen und Mähren“ Reinhard Heydrich (1904-1942) in Prag Ende Mai 1942, welches mit der Vernichtung des tschechischen Dorfes Lidice durch die SS vergolten wurde. Die Musik zu *Hangmen Also Die* stammte von Hanns Eisler.

In seiner Ästhetik zur Filmmusikkomposition stand Eisler jener des Kollegen Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) gegenüber. Während Eisler die Verwendung musikalischer Klischees, das auf affirmativ-emotioneller Vereinnahmung des Betrachters basierende Komponieren von illustrativen Stimmungsbildern und vor allem die leitmotivischen Verfahrensweisen heftig kritisierte, prägte Korngold durch seine opernsinfonische, nach Leitmotivtechnik in spätromantischer Melodik komponierte Musik wesentlich den für Hollywood typischen Stil. Was die Filmmusik anbelangt, so stand Zeisl stilistisch dem Freund Korngold nahe, der im Jahr 1949 ein interessantes Projekt ankündigte. Er empfahl Zeisl für Wilhelm (William) Dieterles *Vulcano*: „Lieber Freund Zeisl!

Dieterle hat auf einer Insel südlich von Sizilien einen Film gedreht mit einer – glaube ich – guten Mischung von landschaftlichem wie menschlichem Interesse, den er mir im Rohschnitt zweimal gezeigt hat ... und den ich eventuell sogar nicht ungerne selber komponiert hätte ... Da ich ... ablehnen musste, wird die Musik ... von einem Italiener schlecht und recht gemacht werden. ... habe ich mir erlaubt, Sie zu empfehlen‘. Sie werden volkstümliche und leidenschaftliche Musik brauchen, einen Kampf unter Wasser, grosse Fischfänge, eine Vulkanexplosion, Procession, Gebet – Kurz, was das Herz eines komponierlustigen Komponisten (was ich ja nie war!!) begehrt. (Den Anfang für einen ‚Maintitle‘ habe ich Dieterle aufgeschrieben und geschenkt; er steht Ihnen zur Verfügung!)“⁴⁰

Entschieden wurde jedoch gegen Zeisl, so wie auch im großen Universal-International Projekt *A Time to Love and a Time to Die*. Zeisl



The 92nd Psalm by Eric Zeisl.

Grave. Moderato

Soprano: Tor le haudaus kadon-nos ul-mer-se-achim-cho el-

Alto: Tor le haudaus ha adan-nos ul

Tenor: Tor le haudaus kadon-nos ul

Bass: Tor le haudaus ha a dan-

Organ: (p) (ff)

Soprano: saun-le ha gid ba baucker chas de cho worm no-se-cho ha-le-

Alto: sa mer le sechim-cho el saun-le ha gid ba baucker chas de cho, ba

Tenor: sa mer le sechim-cho el saun-le sechim-cho el saun.

Bass: nos Tor le haudaus kadon-nos

Organ: (p) (ff)

war damals von der Gesellschaft für die Musik zur Verfilmung von Erich Maria Remarques berühmtem Roman mit John Gavin und Liselotte Pulver in den Hauptrollen engagiert worden. Nach der Vertragsunterzeichnung 1957 wurde Zeisl im Jahr 1958 auch bezahlt, allerdings dafür, dass er die Filmmusik nicht komponieren sollte. Der Auftrag ging letztendlich an Miklós Rózsa. Je länger Eric Zeisl für den Film komponierte, desto größer wurde seine Frustration. Wiewohl der Filmmusikbetrieb ein lebensnotwendiger Brotgeber im Exilantenleben war und wichtige Freundschaften zu Personen wie Alexandre Tansman (1897-1986) oder Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) über diese Arbeit zustande gekommen waren, litt Zeisl während seiner Zeit als „movie composer“ sehr darunter, nur auf das „Produzieren“ von Musik reduziert zu sein, die nicht seinen künstlerischen Ansprüchen, sondern allein denen der Studios gerecht werden musste. Termindruck war ein ständiges Korsett, das Komponieren für den Film ließ auch nicht viel Raum für Kreativität und kunstvolles Schaffen. Die in die „Traumfabrik“ Hollywood – von Zeisl ironisch doppelbödig als „Schein-Heiligenstadt“⁴¹ bezeichnet – gesetzten Hoffnungen blieben letztlich unerfüllt, vielmehr hatte die Arbeit für den Filmmusikbetrieb eine Zäsur in der anspruchsvollen Komposition mit sich gebracht. In der Besinnung auf seine jüdische Identität jedoch vermochte Eric Zeisl diese Krise zu entmachten: Mit dem *Requiem Ebraico* schuf er 1944/45 nach einer Schaffensblockade sein nachhaltig erfolgreichstes Werk. Den Weg seiner in Paris angetretenen markanten stilistischen Wende setzte er im *Requiem Ebraico* konsequent fort und knüpfte dabei positiv an die religiös-jüdische Tradition an.

Festigung durch „Innere Rückkehr“

„It is so refreshing to find a composer in Hollywood who can still divorce himself from the false glitter of film music and devote his spare time to writing music to a religious text.“⁴² – Diese Worte finden sich in einer Kritik nach der Uraufführung der Orgelfassung des *Requiem Ebraico* im Rahmen des „Hollywood Inter-Faith Forum“-Konzerts im April 1945.⁴³ Das *Requiem Ebraico* ist keine lateinische Totenmesse der katholi-

late Romantic melodies and leitmotifs and was more typical of the Hollywood style. Zeisl's approach was similar to that of his friend Korngold, who wrote to him in 1949 about an interesting project and recommended him for Wilhelm (William) Dieterle's *Vulcano*:



“My Dear Friend,
Dieterle has shot a movie on an island south of Sicily with – I think – a good mixture of geographical and human interest. I have seen the unedited version twice ... and wouldn't have minded composing the music for. As I had to ... turn it down, the music is to be written ... for better or worse by an Italian. [...] I have taken the liberty of 'recommending' you. They'll need exciting music with a local flair, underwater fight, fishing scenes, an erupting volcano, procession, prayer – in other words, everything that a composer who likes composing (which I've never been!!!) could desire. (I have written the beginning of a main title, which I jotted down and gave to Dieterle; you can use it if you want.)”³⁹
Zeisl didn't get the job, nor was he chosen for the major Universal-International project *A Time to Love and a Time to Die*. At the time, he had been hired by the com-

Studenten und Professoren am Brandeis Art Institute, einem jüdischen Jugendcamp. Zeisl war hier in den Sommermonaten von 1948 bis 1950 „composer in residence“. Dritter von links: Eric Zeisl, dritter von rechts: Julius Chajes, ein Freund aus Wiener Tagen und den Zeiten um die „Junge Kunst“; ganz unten in der Mitte: Barbara Zeisl.

Students and teachers at Brandeis Art Institute, a Jewish youth camp. Zeisl was composer in residence there in the summers of 1948 to 1950. Third from left: Eric Zeisl, third from right: Julius Chajes, a friend from Vienna and the “Junge Kunst” era; in the center at the bottom of the photo: Barbara Zeisl.

schen Liturgie, der dem Werk zugrunde liegende 92. Psalm enthält textlich keine Anlehnung an einen Totengesang. Mit der Nachricht vom Tod des Vaters und der Stiefmutter, die 1942 von Theresienstadt in das Vernichtungslager Treblinka deportiert worden waren, änderte sich jedoch die Bedeutung des Auftrags, den



Israel Baker und Yaltah Menuhin führten am 24. September 1950 Zeisls *Brandeis Sonata* für Violine und Klavier erstmals auf.

Israel Baker and Yaltah Menuhin performed Zeisl's *Brandeis Sonata* for violin and piano for the first time on 24 September 1950.

Zeisl ursprünglich für den Synagogendienst erhalten hatte. Er selbst meinte: „At that time war in Europe had just ended and I received the first news of the death of my father and many friends. The sadness of my mood went into my composition which became a Requiem, though I had not intended to write one and scarcely would have chosen the 92nd psalm for it. Yet the completed Requiem thus received a deeper meaning than I could have achieved by planning it that way.“⁴⁴ Stilistisch grenzt sich dieses im Zuge einer Auffüh-

rung mit dem Toronto Jewish Folk Choir als „one of the most gripping pieces of elegaic composition in the history of music“⁴⁵ rezensierte Bekenntnis zum Judentum deutlich von den Chorwerken der europäischen Zeit ab. Das expressive, fallweise im „Zigeunermoll“ gehaltene Eingangsthema ist eng mit jenem von *Menuhim's Song* aus *Hiob* verwandt. Auch im *Requiem* sind übermäßige Sekunden von großer Gestaltungskraft und markant stilbildend, ehemals verwendete liedhafte Melodien werden nun zu ornamenthaften Kantilenen, zu rezitativischen Sequenzen und Melismen in psalmodierender Rhetorik. Modale Strukturen sind harmonisch von Bedeutung, archaisch anmutende parallele Akkordverschiebungen und der 6/4-Takt – neben dem 3/2

pany to write the music for the film of Erich Maria Remarque's famous novel with John Gavin and Liselotte Pulver in the starring roles. After signing the contract in 1957, Zeisl was paid in 1958 for not composing the music. The job ultimately went to Miklós Rózsa. The longer Eric Zeisl composed for the movie industry, the greater his frustration became. Although the film music industry was a vital source of income for Zeisl and he made close friends with people like Alexandre Tansman (1897-1986) and Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) through it, as a movie composer he suffered considerably during this time because he was reduced to 'producing' music that did not meet his artistic standards but had merely to satisfy the studios. He was permanently under pressure on account of deadlines and film composition left little leeway for artistic creativity. The hopes that he had placed in the Hollywood 'Dream Factory' – described ironically by Zeisl as "Schein-Heiligstadt"⁴⁰ – ultimately remained unfulfilled and his work for the movie industry merely resulted in an interruption in his more serious composition. Referring to his Jewish identity, however, Zeisl was able to alleviate the crisis: the *Requiem Ebraico* written in 1944/45 after a long unproductive period was by far his most successful work. The distinctive change in style that he had embarked on in Paris was continued in *Requiem Ebraico* in which he also borrowed successfully from the Jewish religious tradition.

Consolidation through 'introspection'

"It is so refreshing to find a composer in Hollywood who can still divorce himself from the false glitter of film music and devote his spare time to writing music to a religious text."⁴¹ These words were written in a review following the premiere of the organ version of *Requiem Ebraico* at the Hollywood Inter-Faith Forum concert in April 1945.⁴² The *Requiem Ebraico* is not a Latin requiem mass modeled on the Catholic liturgy, nor does the 92nd Psalm, on which the work is based, make any reference to death. The news of the death of his father and stepmother, who had been deported in 1942 from Theresienstadt to Treblinka extermination camp, however, altered the significance of the commission, which Zeisl had originally received for the synagogue service. He

Takt Zeisls „prayer meter“ – geben dem Werk die „jüdische Färbung“. Der mit dem Arbeitsbeginn an *Hiob* begründete synagogale Stil Zeisls bestimmte neben dem *Requiem Ebraico* in unterschiedlicher Ausprägung viele Kompositionen der amerikanischen Zeit: *Prayer* (1945) als einziges im Exil komponiertes Lied, die *Songs for the Daughter of Jephtha* (1948) oder das Chorwerk *From the Book of Psalms* (1952); ebenso Instrumentalwerke wie die *Sonata Barocca* (1948/49) für Klavier, die *Brandeis Sonata* (1949/50) für Violine und Klavier, die *Viola Sonata* (1950) und das *Second String Quartet* (1953) oder die auf biblische Themen gestützten Ballette *Naboth's Vineyard* (1953) oder *Jacob and Rachel* (1954). Diese Werke waren in der Folge in den vierziger und fünfziger Jahren in unzähligen Konzerten, welche als gesonderte Sparte des amerikanischen Musiklebens spezifisch jüdische Musik thematisierten, zu hören. Die Beschäftigung mit jüdischer Musik im Exil brachte für



Zeisl auch neue Betätigungsmöglichkeiten mit sich: Von 1948 bis 1950 etwa unterrichtete er in den Sommermonaten in Kollegenschaft von Max Helfman und Julius Chajes als „composer in residence“ am Brandeis Camp Institute im nordwestlich von Los Angeles gelegenen Simi Valley, wo im Rahmen eines Kurs- und Freizeitangebots für jugendliche Juden sowohl tradierte als auch zeitgenössische jüdische Kunst- und Volksmusik thematisiert wurde. Im Sommer 1950 stellte Zeisl dort seine *Brandeis Sonata* für Violine und Klavier fertig, die im September 1950 vom Duo Israel Baker und Yaltah Menuhin in Santa Monica erfolgreich uraufgeführt wurde. Unter „Neue Musik in Los Angeles“ war im Oktober 1950 im Exilorgan *Aufbau* zu lesen:

himself said: “At that time war in Europe had just ended and I received the first news of the death of my father and many friends. The sadness of my mood went into my composition which became a Requiem, though I had not intended to write one and scarcely would have chosen the 92nd Psalm for it. Yet the completed Requiem thus received a deeper meaning than I could have achieved if I had planned it that way.”⁴³ Stylistically, this acknowledgement of Judaism, a performance of which with the Toronto Jewish Folk Choir was described by one critic as “one of the most gripping pieces of elegiac composition in the history of music”⁴⁴, is quite distinct from the choral works Zeisl wrote while in Europe. The expressive introductory theme, parts of which are in ‘gypsy minor’, is closely related to the theme of *Menuhim's Song* in *Job*. Augmented seconds also play an important and style-defining role in the *Requiem* and song-like melodies used in the past become ornamental cantilenas, recitative sequences and melismas in psalmodic rhetoric. Modal structures are of harmonic significance, while archaic-sounding parallel chord shifts and the 6/4 time signature – Zeisl's ‘prayer meter’ alongside 3/2 time – give the work its ‘Jewish coloration’.

The synagogal style that Zeisl first used in *Job* influenced not only the *Requiem Ebraico* but also to varying degrees many other compositions written in America: *Prayer* (1945), the only song composed in exile, the *Songs for the Daughter of Jephtha* (1948), the choral work *From the Book of Psalms* (1952), and also instrumental works such as the *Sonata Barocca* (1948/49) for piano, the *Brandeis Sonata* (1949/50) for violin and piano, the *Viola Sonata* (1950) and the *Second String Quartet* (1953) or the ballets *Naboth's Vineyard* (1953) and *Jacob and Rachel* (1954), both of which have biblical themes. These works were performed during the 1940s and 1950s at countless concerts focusing on Jewish music as a separate branch of the American music scene.

Zeisl's involvement with Jewish music also opened up new employment possibilities for him: from 1948 to 1950, for example, he taught during the summer months with colleagues Max Helfman and Julius Chajes as composer in residence at the Brandeis Camp Institute in Simi Valley north-west of Los Angeles, at which courses in

Eric Zeisl und Fritz Altmann persiflieren eine Wagner-Oper am Lake Arrowhead, August 1944. Einige Jahre später widmete Zeisl Altmann eine Partitur des *Second String Quartet* mit dem Wortspiel „Schein-Heiligenstadt“.

Eric Zeisl and Fritz Altmann in a pastiche of a Wagner opera at Lake Arrowhead, August 1944. Some years later, Zeisl dedicated a score for his *Second String Quartet* to Altmann with the words “Schein-Heiligenstadt”.

„Unter den vielen Neuerscheinungen der letzten Jahre hörte ich selten ein Kammermusikwerk von solcher Geschlossenheit: jeder der drei Sätze ist gleich stark und fesselnd. Ohne ein bereits bestehendes jüdisches Motiv zu zitieren, schrieb Zeisl hier, im besten Sinne inspiriert, wahrhaft jüdische Musik, die unserem heutigen Empfinden entspricht.“⁴⁶

Exemplarisch für Zeisls Stilistik dieser Zeit kann der Kernsatz der durch die betont jüdische Atmosphäre im Brandeis Camp angeregten Sonate, das *Andante religioso (hebraique)*, zitiert werden. So wie in der Violinsonate ist auch der langsame *Andante religioso*-Satz der *Sonata Barocca*, von Zeisl selbst als „an intimate talk between God and man“ bezeichnet, als expressives jüdisches Gebet in freier Melodik über Orgelpunkten und Ostinatoklängen zu verstehen. Das Komponieren in „Hebraic style“ wurde für Zeisl zur Sprache im Exil, welche ein universelles Heimatgefühl vermittelte. Nichtsdestoweniger waren organisierte Exilantentreffen in privater Atmosphäre besonders wichtig, um ein Gefühl von „Heimat in der Fremde“ zu suggerieren und durch die Bezugnahme auf die gemeinsame europäische kulturelle Identität den Identitätsverlust im Exil besser zu verkraften.

Europa in Los Angeles

Da in Los Angeles öffentliche Stätten der inspirativen Auseinandersetzung weitgehend fehlten, wurden die Privathäuser der Exilanten in Hollywood, Brentwood, Beverly Hills oder den Küstenvororten Pacific Palisades und Santa Monica zu wichtigen Sammel- und Treffpunkten. So auch das Haus der Zeisls in 8578 West Knoll Drive, Hollywood 46, wohin Alma Mahler-Werfel von 610 North Bedford Drive, Beverly Hills schrieb – „Dear dear friends Tausend tausend Dank für das entzückende Geschenk – ich komme bald und dann wollen wir uns gründlich sehen! Alles Liebe Alma Maria!“⁴⁷ Wirft man einen Blick in die Los Angeles-Adress- und Telefonbücher der Zeisls, so tut sich ein Feld von aus der euro-

both contemporary and traditional Jewish art and folk music were offered to young Jewish students. In summer 1950, Zeisl completed his *Brandeis Sonata* for violin and piano there; it was premiered in September 1950 by Israel Baker and Yaltah Menuhin in Santa Monica. An article in the émigré magazine *Aufbau* entitled “New Music in Los Angeles” in October 1950 had the following to say:

“Among the new works published in recent years, I have seldom heard a chamber music work of such unity: the three movements are all equally strong and gripping. Without quoting an existing Jewish motif, Zeisl has written highly inspired authentic Jewish music that is in line with our modern sensibilities.”⁴⁵

Typical of Zeisl’s style at that time is the main movement of the sonata, the *Andante religioso (hebraique)*, inspired by the Jewish atmosphere of Brandeis Camp. As in the violin



„Zeisl Family reunion in California“: Zu Besuch in San Francisco bei Bruder Egon Zeisl: Von links nach rechts: Bruder Walter, Schwiegermutter Ilona Jellinek, Ellie Zeisl, Ehefrau Gertrud Zeisl, Eric Zeisl, Tochter Barbara und Egons Tochter Renee, ca. 1947.

Zeisl family reunion in California: a visit to brother Egon Zeisl in San Francisco. From left to right: brother Walter, mother-in-law Ilona Jellinek, Ellie Zeisl, wife Gertrud Zeisl, Eric Zeisl, daughter Barbara and Egon’s daughter Renee, ca. 1947.

sonata, the slow *Andante religioso* movement of the *Sonata Barocca*, described by Zeisl himself as “an intimate talk between God and man”, may be regarded as an expressive Jewish prayer with a free melody over pedal points and ostinato figures. Composition in Hebraic style became Zeisl’s language in exile, conveying a universal feeling for one’s native country. Organized meetings of émigrés in the environment of a private gathering were nevertheless a particularly important means of suggesting the feeling of being “at home in a strange land” and, by emphasizing the shared European cultural identity, of coming to terms more effectively with the loss of identity in exile.

päischen Kunst- und Kulturwelt bekannten Namen auf – Exilanten-Netzwerke werden greifbar. Durch den aus Wien geflüchteten Josef Reitler, ehemals Direktor des Neuen Wiener Konservatoriums, waren die Zeisls den Korngolds eng verbunden – „Lieber alter Zeisl! Wir kommen über San Diego u. Palm Springs eigens, um Euch für ein paar Küsschen zu besuchen! [...] Auf baldigst in L.A. Prosit Neujahr! Herzlich: Dein EWK.“⁴⁸ Über eine Einladung des Exilschriftstellers Emil Ludwig, welchen Zeisl über den aus Deutschland geflüchteten Dirigenten Hugo Strelitzer kannte, lernten die Zeisls wiederum den in Wien geborenen künftigen Freund Ernst Toch kennen – „Liebes Gezeisl! Sind Sie vielleicht schon alle in Wien oder sind Sie noch da? Ich hoffe sehr das Letztere, für alle Beteiligten, wozu ich auch gehöre. Wann ich, oder wir, zwar wieder in LA zurück sein und wir beide endlich wieder eine Schachpartie werden machen können, ist noch nicht raus.“⁴⁹ Sehr bedeutend waren nach wie vor die seit Paris zu Darius Milhaud und Hans Kafka geknüpften Bande, ebenso die seit New York gepflegte freundschaftliche Verbindung zu Hanns Eisler, der nun auch für Filmarbeiten nach Los Angeles übersiedelt war. Über den Filmmusikbetrieb kannte Zeisl Mario Castelnuovo-Tedesco und Alexandre Tansman, beiden war er in intensiver Freundschaft verbunden. Über Tansman letztendlich wurde auch Igor Strawinsky (1882-1971) einer der Gäste im Hause Zeisl. Ein Treffen zwischen Eric Zeisl und Arnold Schönberg ergab sich hingegen nur einmal bei einer Party im Hause Erich Lachmanns im Jahr 1945, obwohl Hanns Eisler bereits 1942 eine Empfehlung an Schönberg mit folgenden Worten gerichtet hatte: „Herr Erich Zeisl, ein wirklich begabter Komponist (Refugee aus Wien) möchte gerne mit Ihnen arbeiten. Ich erlaube mir ihn hiermit vorzustellen.“⁵⁰ Künstlerische Zusammenarbeit zwischen den Exilösterreichern, deren beider Kinder Barbara und Ronald in Los Angeles später heiraten würden, kam jedoch nicht zustande. Personen wie Lion Feuchtwanger, Fritz Zweig, Kurt Herbert Adler, Jakob Gimpel oder Gregor Piatigorsky bereicherten das Potenzial an europäischem Kunstintellekt in 8578 West Knoll Drive.

Auch in der Vermittlung europäischer Musiktradition an amerikanischen Institutionen vermochte Eric Zeisl

Europe in Los Angeles

As there were few public places for cultural exchange in Los Angeles, the private houses of émigrés in Hollywood, Brentwood, Beverly Hills or the coastal suburbs of Pacific Palisades and Santa Monica became important gathering and meeting points. One such meeting place was Zeisl's house at 8578 West Knoll Drive, Hollywood 46, to which a letter from Alma Mahler-Werfel at 610 North Bedford Drive, Beverly Hills was addressed – “Dear dear friends, A thousand thanks for the delightful present – I shall come soon and then we can talk properly! Fondest regards, Alma Maria!”⁴⁶ Zeisl's address book in Los Angeles contains a number of renowned names from the world of European art and culture – émigré networks, in other words. The Zeisls were close friends of the Korngolds, whom they had met through Josef Reitler, a fellow escapee from Vienna and former director of the New Vienna Conservatory – “Dear old Zeisl, We're coming from San Diego & Palm Springs specially to give you a couple of kisses! [...] See you soon in L.A. and Happy New Year! Regards: EWK.”⁴⁷ The Zeisls also met Vienna-born future friend Ernst Toch through the conductor Hugo Strelitzer, who had fled through Germany – “Dear Zeisls! Are you all in Vienna or are you still here? I hope it's the latter, for all concerned, including myself. I don't know when I or we will be back in LA so that we can have a game of chess again.”⁴⁸ The links forged in Paris with Darius Milhaud and Hans Kafka remained important, as was the friendship from the New York days with Hanns Eisler, who had also moved to Los Angeles to work in the film industry.

Through the film music business Zeisl had also met Mario Castelnuovo-Tedesco and Alexandre Tansman, who both became very close friends. Through Tansman, Igor Stravinsky (1882-1971) also visited the Zeisl house. By contrast, Zeisl only met Arnold Schoenberg once, at a party at Erich Lachmann's house in 1945, although Hanns Eisler had written a recommendation to Schoenberg as early as 1942, which included the following: “I should like to make your acquaintance with Erich Zeisl, a really talented composer (refugee from Vienna), who would like to work with you.”⁴⁹ The two exiled Austrians, whose children Barbara and Ronald would later marry in Los Angeles, never worked together, however. Persona-

seine europäische Identität zu wahren und den durch das Exil ausgelösten Bruch in Leben und Werk auszugleichen: Ab 1946 lehrte er an der Southern California School of Music and Arts, bevor er ab 1949 im Rahmen der Abendkurse am renommierten Los Angeles City College tätig war und so den Lebensstandard für sich und seine Familie sichern konnte. Zeisls Anliegen am College war, „diese Jugend vom rein technischen und verstandes-mathematischen Erfassen der Musik loszulösen, und sie zu einem tieferen Verständnis des seelischen und gefühlsmäßigen Inhalts der Musik zu bringen, ohne das eine höhere Musikkultur nicht erreicht werden kann.“⁵¹ Am City College bot sich für Eric Zeisl mit Hugo Strelitzer, der 1952 für die Uraufführung von *Leonce und Lena* am opera workshop verantwortlich zeichnete, mit dem Dirigenten Adolph Heller und dem Exilösterreicher Ernst Krenek (1900-1991) ein inspirierendes Arbeitsumfeld.

Ohne die Gelegenheit gehabt zu haben, Europa nach Kriegsende wieder zu besuchen, verstarb „Wiens verlorener Sohn“⁵² Eric Zeisl am 18. Februar 1959 unerwartet im amerikanischen Exil nach einer Vorlesung am City College an den Folgen eines Herzinfarkts im Alter von nur 53 Jahren. Namhafte Persönlichkeiten der Alten und Neuen Welt bezeugten in Kondolenzschreiben ihre Wertschätzung für den Menschen Eric Zeisl und seine Bedeutung für die Kunstwelt.

Zitiert seien die Worte des Freundes Alexandre Tansman – „In all my life I rarely met a musician and a person as pure as Eric.“

ities like Lion Feuchtwanger, Fritz Zweig, Kurt Herbert Adler, Jakob Gimpel and Gregor Piatigorsky added their weight to the European artistic intelligentsia who gathered at 8578 West Knoll Drive.

In communicating the European musical tradition to American institutions, Zeisl also retained his European identity as a means of counterbalancing the caesura in his life and work that exile had created. He secured his family's livelihood from 1946 by teaching at the Southern California School of Music and Arts, before moving in 1949 to the renowned Los Angeles City College, where he gave evening classes. Zeisl's aim at the College was "to free these young people from their purely technical and mathematical understanding of music and lead them towards a deeper understanding of the spiritual and emotional content of the music, without which they cannot achieve a higher appreciation of music."⁵⁰ At City College he could also benefit from the inspiration of Hugo Strelitzer, who was responsible for the premiere of *Leonce und Lena* in 1952 at the opera workshop, the conductor Adolph Heller and the exiled Austrian Ernst Krenek (1900-1991).

Zeisl, "Vienna's lost son"⁵¹, died unexpectedly of a heart attack on 18 February 1959 after a lecture at City College at the age of just 53 in American exile without ever visiting Europe again after the war. Letters of condolence from renowned personalities in both the Old and New Worlds testified to their appreciation of Erich Zeisl as a person and to his significance to the art world. The words of his friend Alexandre Tansman are representative – "In all my life I rarely met a musician and a person as pure as Eric."⁵²

¹ Ernst Toch an Eric und Gertrud Zeisl, 5. Mai 1950.

² Erich Zeisl nannte sich im amerikanischen Exil dem neuen Sprachraum angepasst Eric.

³ Österr. Staatsarchiv, Archiv der Republik, Vermögensverkehrsstelle, St. 7117, Arisierungsakts zum Café Tegetthoff.

⁴ Erich Zeisls Vater Sigmund (1871-ca.1942) hatte die Gaststätte 1897 von seinem Vater Emanuel Zeisl und seiner Mutter Rosalia Reichman erworben. Emanuel Zeisl war dreizehnjährig als Schlosserlehrling aus Roszsochy nahe Lomnice nach Wien gekommenen, Rosalia aus Pardubitz. So wie die Großeltern väterlicherseits entstammten auch Erich Zeisls Großeltern mütterlicherseits den böhmisch-mährischen Kronländern:

¹ Ernst Toch to Eric and Gertrud Zeisl, 5 May 1950.

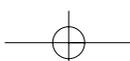
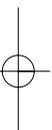
² Erich Zeisl changed his name to Eric in the USA.

³ Österr. Staatsarchiv, Archiv der Republik, Vermögensverkehrsstelle, St. 7117, Arisierungsakts zum Café Tegetthoff.

⁴ Erich Zeisl's father Sigmund (1871-ca.1942) acquired the café in 1897 from his father Emanuel Zeisl and mother Rosalia Reichman. Emanuel Zeisl had arrived in Vienna at the age of 13 from Roszsochy near Lomnice to train as a locksmith; Rosalia came from Pardubice. In other words Erich Zeisl's paternal and maternal grandparents both came from the crown lands of Bohemia and Moravia: his mother Kamilla Feitler (1878-1940) was the daughter of Michael Feitler from Rosenberg and Rosalia Bloch from Ckyne

- Erich Zeisls Mutter Kamilla Feitler (1878-1940) war die Tochter Michael Feitlers aus Rosenberg und Rosalia Blochs aus Klyne und kam von Budweis nach Wien, wo sie Sigmund Zeisls erste Frau wurde. Nach ihrem Tod im Jahr 1940 heiratete Erich Zeisls Vater seine zweite Frau Malvine (1879-ca.1942), die Schwester der verstorbenen Kamilla.
- 5 Paul Stefan: *Neue Musik und Wien*. Leipzig, Wien, Zürich 1921, S. 28.
- 6 Empfehlungsschreiben Richard Stöhrs, 22. Mai 1938.
- 7 *Arbeiterzeitung*, 7. Mai 1928.
- 8 Zeitungsausschnitt ohne Angaben.
- 9 Hugo Kauder: Gedanken und Betrachtungen zu Pfitzners Streitschrift. In: *Musikblätter des Anbruch*. 1921/4, S. 69.
- 10 Ebd.
- 11 Hugo Kauder: *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre*. Wien 1932, S. 5, aus dem Vorwort von Otto zur Linde.
- 12 Paul A. Pisk: Erich Zeisel [sic]. In: *Radio Wien*. 31. Jänner 1934.
- 13 Ebd.
- 14 Paul Stefan: Der Sommer. In: *Musikblätter des Anbruch*. 1925/8, S. 438.
- 15 Ebd. S. 438.
- 16 *Musikblätter des Anbruch*. 1928/3-4, S. 81f.
- 17 Österr. Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Bundesministerium für Unterricht, 26 F Unterstützung, 20.275.6b/1934.
- 18 Hilde Spiel: *Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911-1946*. München 1989, S. 93.
- 19 Hilde Spiel: *Sommer am Wolfgangsee*. Reinbek 1961, S. 27.
- 20 Hilde Spiel: *Kati auf der Brücke*. Berlin, Wien, Leipzig 1933, S. 164.
- 21 *Los Angeles Daily News*. 13. Mai 1952.
- 22 *Das Echo*. 22. Mai 1937.
- 23 Erich Zeisl an Hilde Spiel, 3. Mai 1938.
- 24 Alfred Orel: Das Wiener Musikleben im Neuaufbau. In: *Die Musik*. Mai 1938, XXX. Jg., S. 543f.
- 25 Schreiben der Stadtgemeinde Baden b. Wien an Zeisl, 29. Juni 1938.
- 26 Erich Zeisl an Hilde Spiel, November 1938.
- 27 Erich Zeisl an Hilde Spiel, November 1938.
- 28 *Pariser Tageszeitung*. 5. Juli 1939.
- 29 Vgl. dazu Michael Mäckelmann: *Arnold Schönberg und das Judentum. Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921*. Hamburg 1984.
- 30 Kritik von Paul Stefan, Zeitungsausschnitt ohne Angaben.
- 31 Über die Werfels wiederum lernte Zeisl den deutschen katholischen Priester und Publizisten Georg Moenius kennen – eine äußerst interessante Figur in der Pariser Emigrantenszene. Georg Moenius (1890-1953) hatte 1926-1927 in der Redaktion der Wiener Zeitschrift *Schönere Zukunft* gearbeitet, exilierte über Paris in die Vereinigten Staaten, lebte vorerst in Seattle, dann ab 1944 in Los Angeles.
- 32 Trude Burr war ebenfalls Mitwirkende der Pariser *Hiob*-Bühnenaufführung.
- 33 Joseph Roth: *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*. 40. Aufl., Köln 2000, S. 92f.
- 34 *The Morning Telegraph*. 28. November 1939.
- 35 *New York Post*. 2. Dezember 1939.
- 36 Erich Zeisl to Hilde Spiel, 13. February 1940.
- 37 *The Daily Times, Mamaroneck*. 2. October 1940.
- and came to Vienna from Budovice, where she became Sigmund Zeisl's first wife. After her death in 1940, Zeisl's father married Kamilla's sister Malvine (1879-c.1942).
- 5 Paul Stefan: *Neue Musik und Wien*. Leipzig, Vienna, Zurich 1921, p. 28.
- 6 Letter of recommendation by Richard Stöhr, 22 May 1938.
- 7 *Arbeiterzeitung*, 7 May 1928.
- 8 Newspaper cutting of unknown origin.
- 9 Hugo Kauder: Gedanken und Betrachtungen zu Pfitzners Streitschrift. In: *Musikblätter des Anbruch*. 1921/4, p. 69.
- 10 Ibid.
- 11 Hugo Kauder: *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre*. Vienna 1932, p. 5, from the Foreword by Otto zur Linde.
- 12 Paul A. Pisk: Erich Zeisel [sic]. In: *Radio Wien*. 31 January 1934.
- 13 Ibid.
- 14 Paul Stefan: Der Sommer. In: *Musikblätter des Anbruch*. 1925/8, p. 438.
- 15 Ibid. p. 438.
- 16 *Musikblätter des Anbruch*. 1928/3-4, p. 81f.
- 17 Austrian State Archive, General Administrative Archive, Federal Ministry of Education, 26 F Subsidies, 20.275.6b/1934.
- 18 Hilde Spiel: *Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911-1946*. Munich 1989, p. 93.
- 19 Hilde Spiel: *Sommer am Wolfgangsee*. Reinbek 1961, p. 27.
- 20 Hilde Spiel: *Kati auf der Brücke*. Berlin, Vienna, Leipzig 1933, p. 164.
- 21 *Los Angeles Daily News*. 13 May 1952.
- 22 *Das Echo*. 22 May 1937.
- 23 Erich Zeisl to Hilde Spiel, 3 May 1938.
- 24 Alfred Orel: Das Wiener Musikleben im Neuaufbau. In: *Die Musik*. May 1938, 30th year, p. 543f.
- 25 Letter from Baden b. Wien town council to Zeisl, 29 June 1938.
- 26 Erich Zeisl to Hilde Spiel, November 1938.
- 27 Erich Zeisl to Hilde Spiel, November 1938.
- 28 *Pariser Tageszeitung*. 5 July 1939.
- 29 See Michael Mäckelmann: *Arnold Schönberg und das Judentum. Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921*. Hamburg 1984.
- 30 Review by Paul Stefan, newspaper cutting without details.
- 31 Through the Werfels, Zeisl also met the German Catholic priest and journalist Georg Moenius – an extremely interesting personality within the Paris émigré scene.
- 32 Trude Burr also collaborated in the *Job* theatre production in Paris.
- 33 Joseph Roth: *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*. 40th edition, Cologne 2000, p. 92f.
- 34 *The Morning Telegraph*. 28 November 1939.
- 35 *New York Post*. 2 December 1939.
- 36 Erich Zeisl to Hilde Spiel, 13 February 1940.
- 37 *The Daily Times, Mamaroneck*. 2 October 1940.
- 38 *The Daily Times, Mamaroneck*. 7 March 1941.
- 39 Hanns Eisler to Eric Zeisl, probably 1940.
- 40 Erich Wolfgang Korngold to Eric Zeisl, 25 September 1949.
- 41 Zeisl's dedication on a copy of the score of the *Second String Quartet* sent to friend Fritz Altmann: "To my dear old friend Baron Fritz Altmann, the youngest 50 year old, from his court and chamber composer Erich. Schein-Heiligenstadt (Hollywood) Sept. 25/1958." [Note: Schein-Heiligenstadt is a play on words: 'scheinheilig' means 'hypocritical' in German, and Heiligenstadt is a district of Vienna.]

- ³⁸ *The Daily Times, Mamaroneck*. 7. März 1941.
- ³⁹ Hanns Eisler an Eric Zeisl, vermutlich 1940.
- ⁴⁰ Erich Wolfgang Korngold an Eric Zeisl, 25. September 1949.
- ⁴¹ Widmung Zeisls auf der Partitur-Kopie des *Second String Quartet* an den Freund Fritz Altmann: „Meinem lieben alten Freund Baron Fritz Altmann, dem jüngsten 50ziger von seinem Hof und Kammerkomponisten Erich. Schein-Heiligenstadt (Hollywood) Sept. 25/1958.“
- ⁴² *The Tidings*. 13. April 1945.
- ⁴³ Bei diesem Konzert gab es auch Referate von John H. Engle und dem Rabbiner Jacob Sonderling zum Thema „The Message of Music in Religion“. Sonderling war der Auftraggeber von Schönbergs *Kol Nidre op. 39* (1938) und Tochs *Cantata of the Bitter Herbs* (1938).
- ⁴⁴ Malcolm S. Cole, Barbara Barclay: *Armseelchen. The Life and Music of Eric Zeisl*. Westport, London 1984, S. 50.
- ⁴⁵ *The Globe and Mail*. 26. März 1947.
- ⁴⁶ *Aufbau*. 20. Oktober 1950.
- ⁴⁷ Alma Mahler-Werfel an Eric und Gertrud Zeisl, undatiert.
- ⁴⁸ Erich Wolfgang Korngold an Eric Zeisl, 30. Dezember 1955.
- ⁴⁹ Ernst Toch an Eric und Gertrud Zeisl, 23. Mai 1953.
- ⁵⁰ Empfehlungsschreiben Hanns Eislers an Arnold Schönberg, 28. Mai 1942.
- ⁵¹ Eric Zeisl: Musikerziehung in Amerika. In: *Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege*. 1949/2, 3rd year, p. 101.
- ⁵² Hilde Spiel: Erich Zeisl, fünfzig Jahre. In: *Neues Österreich*. 22. May 1955, p. 8
- ⁵³ Alexandre Tansman an Gertrud Zeisl, 6. März 1959.
- ⁴² *The Tidings*. 13 April 1945.
- ⁴³ At this concert there were also speeches by John H. Engle and Rabbi Jacob Sonderling on the subject "The Message of Music in Religion". Sonderling commissioned Schoenberg's *Kol Nidre op. 39* (1938) and Toch's *Cantata of the Bitter Herbs* (1938).
- ⁴⁴ Malcolm S. Cole, Barbara Barclay: *Armseelchen. The Life and Music of Eric Zeisl*. Westport, London 1984, p. 50.
- ⁴⁵ *The Globe and Mail*. 26 March 1947.
- ⁴⁶ *Aufbau*. 20 October 1950.
- ⁴⁷ Alma Mahler-Werfel to Eric and Gertrud Zeisl, undated.
- ⁴⁸ Erich Wolfgang Korngold to Eric Zeisl, 30 December 1955.
- ⁴⁹ Ernst Toch to Eric and Gertrud Zeisl, 23 May 1953.
- ⁵⁰ Letter of recommendation by Hanns Eisler to Arnold Schoenberg, 28 May 1942.
- ⁵¹ Eric Zeisl: Musikerziehung in Amerika. In: *Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege*. 1949/2, 3rd year, p. 101.
- ⁵² Hilde Spiel: Erich Zeisl, fünfzig Jahre. In: *Neues Österreich*. 22 May 1955, p. 8
- ⁵³ Alexandre Tansman to Gertrud Zeisl, 6 March 1959.





Manuela Schwartz

„Zäher Boden“, „balsamische Luft“ und „große Partys“¹ Aspekte des kalifornischen Musiklebens für Emigranten

In den dreißiger Jahren waren Hollywood und Los Angeles aufstrebende Städte. Los Angeles profitierte von der angrenzenden Filmindustrie in Hollywood, die trotz wirtschaftlicher Depression in dieser Zeit aufblühte. Die Erfolgsgeschichte der amerikanischen Filmindustrie², die Ende der dreißiger Jahre hauptsächlich an der Westküste in Hollywood geschrieben wurde, hatte sicherlich Einfluss auf das allgemeine Klima einer Region und einer Stadt wie Los Angeles, die von Neuankömmlingen noch in den vierziger Jahren eher als großes Dorf beschrieben wurde und somit in keinsten Weise der hektischen, smog-geplagten Millionenstadt des dritten Jahrtausends glich. In dieser aufstrebenden Metropole kam es seit Ende des 19. Jahrhunderts zu verschiedenen Orchester- oder Kammerensemblegründungen.³ Das musikalische Leben im südlichen Kalifornien präsentierte sich bis Ende der dreißiger Jahre dennoch vergleichsweise bescheiden. Es war weniger die Aussicht auf eine bereits reich entwickelte Kultur- und Musiklandschaft – wie im Osten des Landes –, die viele Musikeremigranten des nationalsozialistischen Deutschlands, des besetzten („angeschlossenen“) Österreichs und später des kriegsgebeutelten Europas an die amerikanische Westküste trieb. Es war vielmehr die nicht nur unter Emigranten verbreitete Ahnung, dass es in Kalifornien bald zu grundlegenden Veränderungen käme, die dem ausgebildeten Neuankömmling viele Möglichkeiten eröffneten.

„Even as Californians were absorbing the thousand natural shocks of the Great Depression – unemployment, strikes, Communist agitation, reactionary conspiracies – they were also, simultaneously, exploring ranges of value, lifestyle, and creativity that would establish paradigms for the rest of the nation in the post-

Manuela Schwartz

“Hard ground”, “balsamic air” and “huge parties”¹ Aspects of Californian Musical Life for Émigrés

In the 1930s, Hollywood and Los Angeles were up-and-coming towns. Los Angeles profited from the film industry in neighbouring Hollywood, which was flourishing despite the economic depression. The story of the American film industry², which in the late 1930s was being written mainly on the West Coast in Hollywood, must have had an impact on the general mood in the region and in a city like Los Angeles, which was still being described by newcomers in the 1940s as a large village and hence in no way the huge smog-bound and hectic city of today. A number of orchestras and chamber ensembles had been founded in this thriving city since the end of the 19th century³, but until the late 1930s musical life in southern California was still relatively low-key. It was not so much the prospect of a well developed musical and cultural environment – as on the East Coast – that attracted many music émigrés from Nazi Germany, the occupied (annexed) Austria and, later, war-torn Europe to the West Coast, but rather the feeling, not only among émigrés, that fundamental changes were afoot in California that would open up opportunities for the educated newcomers.

“Even as Californians were absorbing the thousand natural shocks of the Great Depression – unemployment, strikes, Communist agitation, reactionary conspiracies – they were also, simultaneously, exploring ranges of value, lifestyle, and creativity that would establish paradigms for the rest of the nation in the postwar era. ... the creativity of pre-war California defined and broadcast a message of great social significance to the rest of the nation: California had arrived and, in arriving, had achieved the good life for increasing numbers of Americans. The problems and challenges of this era, moreover, inspired a level of response in fiction, painting,

Eric Zeisl mit dem Dirigenten Hugo Strelitzer, Big Bear, 1953. Strelitzer leitete das Musikdepartment am City College of Los Angeles, wo auch Zeisl unterrichtete.

Eric Zeisl with conductor Hugo Strelitzer, Big Bear, 1953. Strelitzer was head of the music department of City College of Los Angeles, where Zeisl taught.

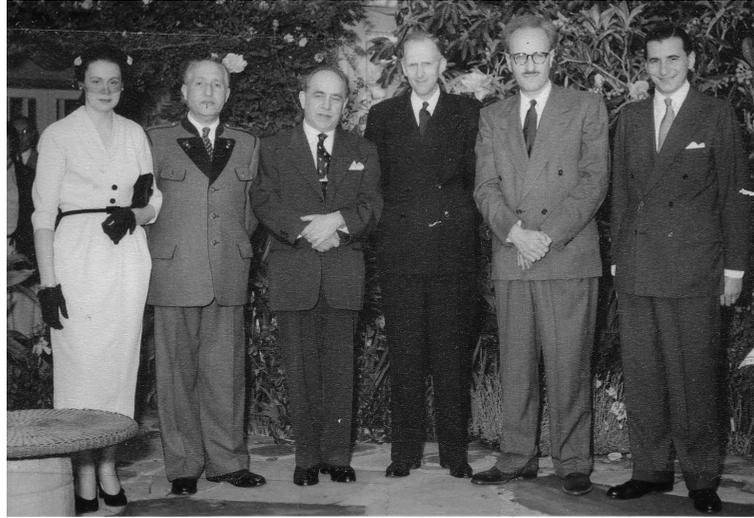
Empfang beim Österreichischen Generalkonsul Dr. Friedrich E. Wallner. Links neben Zeisl im Trachtenanzug der Gastgeber, mit Brille Hugo Strelitzer. April 1952.

Reception by Austrian Consul General Friedrich E. Wallner. On the left of Zeisl, in traditional costume, is the host; Hugo Strelitzer is the man with eyeglasses. April 1952.

war era. ... the creativity of pre-war California defined and broadcast a message of great social significance to the rest of the nation: California had arrived and, in arriving, had achieved the good life for increasing numbers of Americans. The problems and challenges of this era, moreover, inspired a level of response in fiction, painting, sculpture, photography, design, and the writing of history that added even further intensity to the image of California being communicated to the rest of the nation.⁴

Die dreißiger Jahre stellten sich somit trotz Depression als vielversprechende Vorbereitung auf eine kreative und aufblühende Periode nach dem Zweiten Weltkrieg dar, eine Periode, die nicht zuletzt im Bereich des Musiklebens zu einem regelrechten Boom an der Westküste, aber nicht nur dort, führte.⁵ Was sich aus der Ferne als verlockendes Terrain für Arbeit suchende Musiker und Emigranten aus Europa darstellte, musste vor Ort dennoch erst einmal erforscht, aufgeschlossen, erschlossen, zugänglich und attraktiv gemacht werden. Der Zugang zum kalifornischen Musikleben erforderte – wie überall – vor allen Dingen die Kenntnis seiner Möglichkeiten und Bedürfnisse.

Das Wissen um das künftige „image of California“ offenbarte sich in einem ersten Blick auf die amerikanische Landkarte nicht unmittelbar und schon gar nicht von Europa aus. Hugo Strelitzer, nach seiner Etablierung in Los Angeles und Hollywood einer der einflussreichsten Emigranten der Westküste, konnte 1935 bei seinen Überlegungen zum bestmöglichen Ziel seiner Emigration dem Rat einer amerikanischen Freundin in Berlin folgen, die „wusste, wie sehr man gerade im Westen Amerikas gute und ernste Musiker braucht, die willens sind, an der künstlerischen Entwicklung Amerikas mit aller Energie und aller Liebe mitzuarbeiten.“⁶ Sein 14-seitiger Rückblick vom 17. September 1936 auf die ersten Monate in Amerika beschreibt die Hilfe, die



sculpture, photography, design, and the writing of history that added even further intensity to the image of California being communicated to the rest of the nation.⁴

In spite of the Depression, the 1930s therefore laid the foundations for a creative and flourishing period after the Second World War, heralding a veritable boom in music and other fields on the West Coast and elsewhere.⁵ What appeared from afar as a tempting land for work-seeking European musicians and émigrés had first of all to be investigated, developed and made attractive and accessible. As elsewhere, access to the Californian music scene required above all a knowledge of its possibilities and needs.

The image of California was not immediately evident by looking at a map, certainly not from a European perspective. When Hugo Strelitzer, who became established in Los Angeles and Hollywood as one of the most influential émigrés on the West Coast, was considering in 1935 where best to emigrate, he followed the advice of an American female friend who “knew how much the West Coast needed good and serious musicians who were willing to participate with all their energy and devotion to the artistic development of America”⁶ His 14-page review of 17 September 1936 of his first months in America describes the help, support and assistance he received from Jewish organisations, Jewish friends and

Unterstützung und den Zuspruch, den Strelitzer im Verlauf einer mehrmonatigen und nervenaufreibenden Odyssee über New York und Kuba nach Kalifornien von jüdischen Organisationen, bereits ansässigen jüdischen Freunden und Musikern aber auch von vielen nicht-jüdischen amerikanischen Freunden und Musikern erhalten hatte. Das Committee of Jewish Women kümmerte sich nachhaltig um die notwendigen „affidavits“, Otto Klemperer und andere Kollegen aus Europa verhalfen ihm zu der in Amerika notwendigen künstlerischen Reputation und die Familie und einflussreiche Freunde von Frances Cheney, seiner späteren Frau, intervenierten wiederholt an höchster Stelle, um Visumserteilung oder Lehrgenehmigung – „teachers certificate“ – zu beschleunigen. Viele Emigranten wie Strelitzer, der 1937 am Junior College in Los Angeles ein Music Department gründete und damit den Grundstein für eine solide Opernausbildung an der Westküste legte, wurden nun wiederum selbst für spätere Neuankömmlinge eine zentrale Anlaufstelle, eine erste hilfreiche Hand, mit vielen „connections“ und einer umfassenden Kenntnis des Musiklebens in Los Angeles, das Strelitzer bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und darüber hinaus nachhaltig prägte. Für den deutsch-tschechischen Dirigenten Herbert Weiskopf bedeutete die Verbindung zu Strelitzer nach seiner Ankunft 1946 den beruflichen Neubeginn in Los Angeles. Weiskopf hatte von dem Impresario James Guthrie, der gemeinsam mit dem polnischen Tenor Jan Kiepura mit dem Musical *Polonaise* durch Amerika tourte und auf seiner Station in St. Louis Weiskopf um Korrepetition bei der Erarbeitung von Wagner-Rollen gebeten hatte, von Los Angeles und Hugo Strelitzer gehört. Auf dem Weg nach Los Angeles machten Weiskopf und seine Frau Wanda zwar auch Station in San Francisco, „where we stayed with some of Maestro’s friends from Europe. Of course we fell in love with that beautiful city and wanted to stay there, especially since there were openings professionally in the varied life of the city’s great musical culture.“⁷ Aber trotz der Chancen, die Weiskopf auch in San Francisco zu diesem Zeitpunkt gehabt hätte, folgten sie dem Rat von Guthrie und kontaktierten Strelitzer in Los Angeles⁸, der Weiskopf die Opernschule auf der Wilcox Avenue empfahl. Im Be-

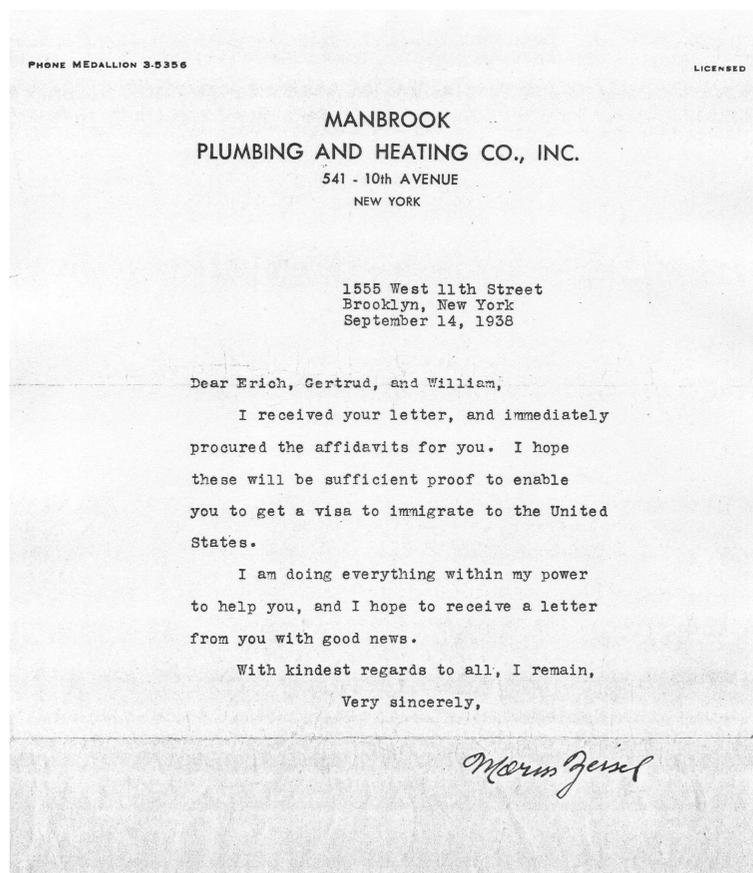
musicians already living there and also many non-Jewish American friends and musicians during his months-long and nerve-wracking odyssey from New York and Cuba to California. The Committee of Jewish Women took care of him by producing the necessary affidavits, Otto Klemperer and other colleagues from Europe helped to establish his artistic reputation in America, and the family and influential friends of Frances Cheney, his future wife, intervened at a high level on several occasions to enable him to obtain a visa or teacher’s certificate. Many émigrés like Strelitzer, who founded the Music Department at Junior College in Los Angeles in 1937, laying the foundation for serious opera training on the West Coast, themselves became important contacts for subsequent newcomers, offering a helping hand, connections and experience of the music scene in Los Angeles, on which Strelitzer had an abiding influence until the outbreak of the Second World War and beyond. Thanks to links with Strelitzer, the German-Czech conductor Herbert Weiskopf was able to start a new career in Los Angeles after his arrival in 1946. Weiskopf had heard of Los Angeles and Hugo Strelitzer from the impresario James Guthrie, who was touring America with the musical *Polonaise* and the Polish tenor Jan Kiepura. They had met during a stopover in St. Louis when Guthrie had asked Weiskopf if he could act as accompanist at the rehearsal of the Wagner roles. Weiskopf and his wife stopped in San Francisco on their way to Los Angeles “where we stayed with some of Maestro’s friends from Europe. Of course we fell in love with that beautiful city and wanted to stay there, especially since there were openings professionally in the varied life of the city’s great musical culture.”⁷ In spite of the opportunities that he might have had in San Francisco at this time, he followed Guthrie’s advice and contacted Strelitzer in Los Angeles⁸. The latter recommended Weiskopf for the opera school on Wilcox Avenue. He was so successful in training singers that two years later he became head of the Opera and Symphony Department at Los Angeles Conservatory.^{9,10} Strelitzer’s decision while he was still in Berlin to head for California was unusual or at least atypical. After Hitler came to power in Germany and then in Austria, the Netherlands, Poland and Hungary, most émigrés attempted initially to get somehow to America or Canada, later also

reich der Gesangsausbildung wurde Weiskopf schließlich so erfolgreich, dass er zwei Jahre später die Leitung des Opera und Symphony Department am Los Angeles Conservatory⁹ übernehmen konnte.¹⁰ Strelitzers bereits in Berlin getroffene Entscheidung für Kalifornien ist untypisch oder zumindest seltener. Die meisten Emigranten versuchten zunächst, nach der „Machtergreifung“ Hitlers, von Deutschland, später dann von Österreich, Holland, Polen und Ungarn aus, irgendwie nach Amerika, nach Kanada, später nach Shanghai oder Argentinien zu gelangen und die allermeisten trafen zunächst in New York ein. In die USA gelangte man nur mit einem Visum, wovon es drei verschiedene Arten gab: „das ‚Quota-Visa‘ für normale Einwanderer, das durch Quoten für einzelne Länder limitiert war, das ‚Non-Quota-Visa‘; mit dem die Behörden außerhalb der Länderquoten Menschen einließen, die aufgrund ihres Berufs dem Land Nutzen bringen konnten (vor allem Akademiker), schließlich das ‚Visitor-Visa‘, das den Aufenthalt in den USA nur für einen begrenzten Zeitraum erlaubte“¹¹ und mit Ausweisung oder Abschiebung enden konnte. Die Bemühungen um ein *Quota-*, *Non-Quota-* oder *Visitor-Visa* wurde in vielen Fällen zu einem administrativen Alptraum, da nicht nur der Gang zu den Behörden im jeweiligen Land, sondern auch die Intensivierung der Kontakte mit Freunden und Kollegen in den möglichen Emigrationsländern unglaublich wichtig wurde. „Allein die Aussicht auf das Emigrations-Visum mit der späteren Möglichkeit, amerikanischer Staatsbürger zu werden, ist ein Ziel großer Sehnsucht“, wie es Ernst Toch 1934 von seiner Londoner Zwischenstation an Freunde in Kanada schrieb¹²,

to Shanghai or Argentina, and most of them met initially in New York. It was not possible to enter the USA without a visa, of which there were three types: “the ‘quota visa’ for normal immigrants, which was limited by the quotas for each country; the ‘non-quota visa’, by which the authorities allowed the entry outside the quota system of people whose professions would be of use to the country (particularly academics); and the ‘visitor’s visa’, which allowed entry into the country for a limited period”¹¹ and could end in expulsion or deportation. Efforts to obtain a quota, non-quota or visitors visa often turned into an administrative nightmare, since apart from visiting the various offices, close contacts with friends and colleagues in the possible destination country were essential. “The very prospect of an emigration visa and the possibility later of becoming an Ameri-

Hoffnung auf Affidavits. Brief von Morris Zeisel aus New York, 14. September 1938. Gertrud Zeisl hatte aus dem New Yorker Telefonbuch mehrere „Zeisls“ und „Zeisels“ um Hilfe für die Einreiseunterstützung gebeten.

Hope of an affidavit. Letter from Morris Zeisel from New York, 14 September 1938. Gertrud Zeisl had sought out several Zeisls and Zeisels in the New York telephone directory and written to them asking for assistance in entering the USA.



bevor er 1936 endlich amerikanischen Boden betreten konnte. Um ein *Quota-* oder *Non-Quota-Visa* zu erlangen, war entweder ein sogenanntes Affidavit (am besten mehrere) notwendig, d.h. die Zusicherung eines amerikanischen Staatsbürgers, dass der neu eingetroffene Emigrant finanziell ausreichend versorgt sei, was letztendlich dem Versprechen gleichkam, dessen Unterhalt im Notfall zu übernehmen. Eric und Gertrud Zeisl erhielten 1939 ein Affidavit von Morris Zeisel, das sich auch noch erhalten hat. Oder – was noch schwieriger zu erreichen war – eine amerikanische Institution hatte dem oder der fernen Musikerin bereits einen festen Vertrag zugeschickt, der das finanzielle Auskommen durch einen beruflichen Neuanfang garantierte. Jeder, der diesen Text liest, muss sich selbst heutzutage für einen Moment der Vorstellung hingeben, in kürzester Zeit in Amerika entweder einen Bürger aufzutreiben oder eine feste Anstellung zu finden, ohne das Land jemals betreten zu haben, und er wird verstehen, wie viel Arbeit, Sorgen, Bemühen und Ängste hinter der Beschaffung eines Visums für die USA steckten, Anforderungen, die die Emigranten oftmals noch neben ihrer eigentlichen täglichen Arbeit bewältigen mussten. Die noch erhaltenen Briefe emigrierter Musiker wie Ernst Toch, Adolph Baller oder Eric Zeisl erzählen in ihrem oft nüchtern-pragmatischen Ton umso ergreifender den jeweiligen Emigrationsverlauf mit seinen Stadien der Visumsbeschaffung, Reiseorganisation, Reiseweg und Ankunft in den USA, oftmals noch verbunden mit einer erneuten Ausreise zum Beispiel nach Kuba, um über den Weg der Re-Emigration am Ende dann doch noch das begehrte *Non-Quota-Visa* zu erlangen. Die noch erhaltenen Archive von europäischen Emigranten in Kalifornien enthalten aber auch viele Briefe späterer Einwanderer, die sich an die bereits Ansässigen um Hilfe gewandt haben,

can citizen is the object of great yearning” wrote Ernst Toch to friends in Canada in 1934 from London.¹² He was not to arrive on American soil until two years later. To obtain a quota or non-quota visa it was necessary to produce an affidavit (or several affidavits if possible), i.e. the confirmation by an American citizen that the newly arrived immigrant had sufficient financial resources. This affidavit was in fact tantamount to a promise to see to the immigrant’s accommodation if the need arose. Eric and Gertrud Zeisl received an affidavit in 1939 from Morris Zeisel, which still exists today. As an alternative, albeit a more difficult one, the immigrant could produce a firm contract of employment from an American institution that would guarantee the musician’s financial security. Readers should try to imagine how difficult it is, even today, to find a citizen or a job in America in a short space of time without ever having visited the country.

Die Affidavits für Eric und Trude Zeisl. Nachdem sich Morris Zeisel nicht mehr gemeldet hatte, kamen die nächsten Affidavits im August 1939 von einem ebenso unbekanntem Arnold Zeissl aus Milwaukee.

The affidavits for Eric and Trude Zeisl. No further news was heard from Morris Zeisel and the next affidavits came in August 1939 from Arnold Zeissl in Milwaukee, also a complete stranger to the Vienna Zeisls.

United States of America
UNITED STATES LINES
Affidavit of Support

County of Milwaukee S.S. Prepaid Ticket No. _____
 State of Wisconsin

I, Arnold Zeisl residing at 2824 N. Prospect Ave.
Milwaukee Wisconsin (City) Wisconsin (State) 113096 (Post Office Number)
 being duly sworn depose and say:

1. (a) That I was born a citizen of the United States on: _____ Date _____ In the _____ (City) _____ (State) _____ (Country) _____ (Number)
 (b) That I was naturalized a citizen of the United States on: August 9, 1909 In the Milwaukee, Wisconsin (City) _____ (State) _____ (Country) _____ (Number)
 (c) That I declared my intention of becoming a citizen of the United States on: _____ Date _____ In the _____ (City) _____ (State) _____ (Country) _____ (Number)

2. That I am 58 years of age and have resided in the United States since March 23rd, 1904
 3. That the undermentioned alien(s) desire(s) to come to the United States because to join relatives and establish residence in the United States.
 (State reasons fully)
 4. That the financial status of the alien(s) is self sufficient
 (State whether or not the applicant is dependent on you for support)

5. That my regular occupation is Importer of Tabak Linens and Lace (Name and address of firm)
Arnold Zeissl, Co., Milwaukee, Wis My average weekly earnings amount to \$150.00

6. My other assets are as follows:
 (a) Bank account \$ 1000.00 First National Bank Cash surrender value of policy (ies) \$ XXXXX \$3000.00
 (c) Real Estate \$ 20,485.00
 Yearly income from rentals of Real Estate \$ _____ and that the encumbrance on said property, if any, amounts to \$ 9000.00
 (d) Stocks and bonds \$ 40 Shares Common Borden Milk Company

7. That my present dependents consist of wife and one daughter, Mina & Elsi
 (Names and ages)

8. That it is my intention and desire to have my relatives whose names appear below, at present residing at: Paris 8 5 Cite du Rétiro, Hotel Perey, France
 (Give complete address)

come and remain with me in the United States until such time as they may become self-supporting.

Name of Alien(s)	Sex	Date of Birth	Country of Birth	Occupation	Relationship to Dependent
<u>Eric Zeisl</u>	<u>Male</u>	<u>5/16/05</u>	<u>Vienna</u>	<u>Music Teacher</u>	<u>Nephew</u>
<u>Dr. Gertrude Zeisl</u>	<u>Female</u>	<u>8/15/06</u>	<u>Vienna</u>	<u>Lawyer</u>	<u>Niece by Marriage</u>

REMARKS: _____

wie beispielsweise Ernst von Gomperz am 14. April 1941 in einem Brief an Eric Zeisl, wo er ihn darum bittet, sich mit namensverwandten Gomperz' in den USA per Adressbuch in Verbindung zu setzen. Dass der Wunsch zu helfen oftmals nicht ausreichte und mangelnde Informationen wie auch Überforderung auf beiden Seiten des Atlantiks die dringend benötigte Unterstützung behinderten oder verlangsamten, kommt in vielen Schreiben zum Ausdruck.

„Fritz wird vermutlich mit Theres herkommen. Nur mit Visitorvisa. Ich weiss nicht, ob man dazu ein Affidavit braucht, vielleicht ist jetzt alles erschwert. Aber wenn man es brauchen sollte, bitte: Robert wird mir diese Liebe tun, ja? Dass ich vollkommen die Verantwortung trage, ist mehr als selbstverständlich ... Ich bin ueberschwemmt von Hilferufen meiner Freunde.“¹³

Wer sich wie Eric Zeisl von Europa oder der amerikanischen Ostküste aus an bereits in Kalifornien ansässige Freunde und Kollegen wandte, konnte jedoch in den Antworten bereits die Offenheit der Szene und die Hilfsbereitschaft der vor Ort Tätigen spüren, wie zum Beispiel in einem Schreiben seines Freundes, des ungarischen Komponisten Eugene Zador vom März 1940. Zador war zu diesem Zeitpunkt erst einige Monate in Kalifornien, hatte aber schon Aussichten, seine Arbeit beim Rundfunk aufgeben und bei der Filmgesellschaft Metro Goldwyn Mayer anfangen zu können. Daher schrieb er an William J. Reddick, Leiter der „Ford Sunday Evening Hour“, eine Empfehlung für Zeisl, damit dieser eventuell seine Arbeit beim Rundfunk in New York übernehmen könnte.¹⁴ Zadors Brief an Zeisl macht einerseits deutlich, mit wie viel Unterstützung, Empfehlungen und Vermittlungen die frisch eingetroffenen Emigranten im besten Falle rechnen konnten, und verrät andererseits, wie viel Eigeninitiative und auch engagierte Streitlust für eine erfolgreiche Bewerbung und Arbeitssuche notwendig war.

„Sie alter Goi! Glaubten Sie vielleicht, dass ich Ihre Komposition abschreiben will, oder unter meinem Namen aufführen will??? Ich wollte Ihnen helfen, u. gab sie einem ungarischen Geiger, der unlängst ein Quartett gegründet hat. Mit Ach u. Krach bekam ich es gestern zurück (nachdem ich 2 mal darum geschrieben habe) u. sende es Ihnen, aber auf Nimmerwiedersehen.

This will give an idea of the work, worry, effort and anxiety that went into the task of acquiring a visa for the USA, a task that the émigrés often had to perform while going about their daily work. The sober and pragmatic tone of the surviving letters of émigré musicians like Ernst Toch, Adolph Baller or Eric Zeisl paints a fascinating picture of the emigration process, from the acquisition of a visa and organization of the voyage to the actual journey and arrival in the USA, in some cases followed by the departure again for another country such as Cuba and re-emigration from there after the final acquisition of the coveted non-quota visa.

The archives of European émigrés in California also contain many letters by later immigrants asking for help from those who had arrived before them. In a letter dated 14 April 1941, for example, Ernst von Gomperz, asks Eric Zeisl to find out the address of a relative of the same name and to contact him. On numerous instances the letters also tell of a lack of information and the burdens endured on both sides of the Atlantic that caused obstructions or delays in providing the urgently needed assistance.

“Fritz will probably arrive with Theres. Just with a visitor's visa. I don't know whether you need an affidavit for that, perhaps things have got more difficult. But if we need it, please, Robert will do me this favor? Needless to say, I will take full responsibility ... I'm submerged with appeals for help from my friends ...”¹³

The replies received by those like Eric Zeisl who, while still in Europe or on the East Coast, had turned to friends and colleagues in California, bore witness to the willingness to help by those who were already in America. The letter from Zeisl's friend the Hungarian composer Eugene Zador is a typical example. Zador had arrived in California only a few months earlier himself but was already intending to give up his job on the radio so as to be able to start at Metro-Goldwyn-Mayer. He wrote a recommendation for Zeisl to William J. Reddick, director of the “Ford Sunday Evening Hour”, suggesting that he might take over his job on the radio in New York.¹⁴ Zador's letter to Zeisl demonstrates the support, recommendations and contacts that freshly arrived émigrés could count on but also revealed the initiative and persistence that was required for a successful job application.

Ich wäre an Ihrer Stelle schon zehnmal zu Pelletier gegangen, entweder in die Metropolitan, oder in die Metropolitan-Audition, und er hätte Ihnen schon bestimmt Arbeit gegeben!! Da ich beabsichtige, die ‚freien‘ Jahre, die ich noch lebe, hier zu verbringen, bitte, gehen Sie mit Ihrer streitsüchtigen Frau zu Mr. Reddick, zum Leiter der Ford-hour [...] Ich bekam eine Probenarbeit vom Metro (nachdem der Vizepräsident von Columbia seit 6 Monaten gebohrt hat), die so glänzend gelungen ist, dass ich hoffe, engagiert zu werden.“¹⁵

Zador war in diesen Tagen, im März 1940, sicherlich auf dem Höhepunkt seiner Euphorie und Begeisterung für Kalifornien, für Hollywood und seine Arbeit in den Filmstudios, die er ohne den Rat einer ebenfalls aus Ungarn stammenden Freundin wohl nie kennen gelernt hätte. Die Filmschauspielerin Ilona Hajmássy (Künstlername Ilona Massey), brachte ihn nicht nur nach Kalifornien, sondern verhalf ihm auch zu dem bereits erwähnten Engagement bei der Filmgesellschaft Metro Goldwyn Mayer. Schon am 14. März 1940, nur wenige Wochen nach seiner Ankunft in Kalifornien, konnte Zador seiner Verlobten Maria Steiner, die noch in Wien festsaß und sich bei Eric Zeisls Vater um Hilfe bemühte, mitteilen:

„Ich schreibe Filmmusik! Ist das nicht herrlich?! Der Film heisst ‚*Florian*‘. [...] Freilich schreibe ich es nicht allein, sondern mit dem musik. Chef, u. leider geht es unter seinem Namen, aber es kommt auch für mich die Zeit. Die Leute schauen auf mich, wie auf R. Strauss, ich schwöre, ich habe einen legendären Ruf! Nie im Leben war ich so ein grosser Mann ... was ist Taormina gegen dieses Paradies???“¹⁶

Eine größere Offenheit des Arbeitsmarktes für Musiker vermutete auch Ernest Kanitz in Kalifornien und verließ 1944 seine bisherige Arbeitsstelle in Erskine, wo er Head of the Music Department gewesen war, für den „zähen Boden“ Hollywoods.

„I am spending my vacation in Los Angeles trying to find some work as a composer for motion pictures. [...] At Erskine where I am now officially the Head of the Music Departement I had a very successful year; [...] In spite of all that, the financial difficulties, and the therefore terribly low salary, at Erskine are making my life

“You old goy! Did you think I was trying to steal your old composition and pretend that I’d written it??? I wanted to help you and gave it to a Hungarian violinist who has recently founded a quartet. I finally managed to get it back yesterday (after I had written twice for its return). I’m sending it to you and I don’t want to see it again. If I’d been you, I would already have been ten times to see Pelletier either at the Metropolitan or at an audition there; he would surely have given you work!! As I intend to spend the ‘free’ years that remain to me here, you should go with your quarrelsome wife to Mr. Reddick, head of the Ford Hour [...] I have been given a trial commission from Metro (after the vice-president of Columbia had been going on at them for six months), which was such a success that I hope to be taken on.”¹⁵

At this time, in March 1940, Zador was almost certainly at the height of his euphoria and enthusiasm for California, Hollywood and his work in the movie studios, which he would probably not have known about without the advice of a fellow-Hungarian woman friend. The movie actress Ilona Hajmássy (stage name Ilona Massey) not only brought him to California but also helped him to the above-mentioned job with Metro-Goldwyn-Mayer. On 14 March 1940, just a few weeks after his arrival in California, Zador wrote to his fiancée Maria Steiner, who was still stuck in Vienna and was seeking help from Eric Zeisl’s father:

“I’m writing film music! Isn’t that great?! The film is called ‚*Florian*‘. [...] I’m not writing alone, of course, but with the musical director and unfortunately it will be credited to him, but my time will come. The people treat me as if I was R. Strauss, I swear to you, I have a legendary reputation! I’ve never in my life been so well known ... how does Taormina compare with this paradise???“¹⁶

Ernest Kanitz also believed that there would be plenty of openings for musicians in California and left his previous job in Erskine, where he was Head of the Music Department, for the ‘hard ground’ of Hollywood.

“I am spending my vacation in Los Angeles trying to find some work as a composer for motion pictures. [...] At Erskine where I am now officially the Head of the Music Departement I had a very successful year; [...] In spite of all that, the financial difficulties, and the therefore terribly low salary, at Erskine are making my life still hard

still hard confidentially spoken. ... the composers who are making money here like anything, don't seem to be inclined to let newcomers in easily. I keep trying ..."¹⁷ Sowohl Zadors Schicksal – seine Tätigkeit bei MGM endete schon ein Jahr später mit der Auflösung des Vertrages für Ilona Massey¹⁸ – als auch das Beispiel Kanitz, der – wie Zeisl und Strelitzer am City College – an der University of Southern California ein erfolgreicher, wenn auch weniger berühmter Pädagoge in Los Angeles wurde, machen deutlich, dass das Filmgeschäft Hollywoods für viele Musiker ein erster oder dauerhafter Dreh- und Angelpunkt war, der das Musikleben in Kalifornien maßgeblich beeinflusst hat, auch wenn nicht alle Künstler mehrere tausend Dollar große Kompositionsaufträge erhielten, oder Instrumentalisten jahrelang als Musiker in den Studios beschäftigt sein konnten. Die Verbindungen und Abhängigkeiten zum bzw. vom Filmgeschäft konnten ganz unterschiedliche sein. Als Hugo Strelitzer 1937 das erste „state and city supported opera studio“ am Junior College in Los Angeles eröffnete¹⁹ – Zeisls spätere Arbeitsstätte –, hatte er „die stärkste Unterstützung bei den grossen Filmstudios gefunden, bei den leitenden Männern der music departments von Paramount und Metro-Goldwyn-Mayer ..., die glauben, dass hier für die Entwicklung von amerikanischem Talent die erste ernsthafte Möglichkeit gegeben ist. Da in der Zukunft die Oper auch den Film beherrschen wird, so sieht man in den Studios meiner [Strelitzers] Arbeit natürlich mit dem grössten Interesse entgegen.“²⁰ Eric Zeisl wartete im Juli 1941 darauf, dass MGM einige viel zu teure Musiker – sogenannte 500 \$ Musiker wie Daniele Amfitheatrof – entließ, um dann Musiker zum Gehalt von 75 \$ einzustellen, was schließlich auch erfolgte.²¹ Georg Kreisler kam mit dem Filmbusiness über familiäre Bande in Berührung. Bei seiner Ankunft in Los Angeles landete Kreisler erst einmal im Haus seines Cousins Walter Reisch, der schon seit 1936 als Drehbuchautor in Hollywood lebte und mit seinem Affidavit die ganze Familie Kreisler retten konnte. In Reischs Haus²² verkehrten einige berühmte Emigranten wie Billy Wilder, Fritz Kortner, Albert Bassermann, Ernst Deutsch, Arnold Schönberg und Bruno Walter, die – so Kreisler – „alle schimpften, weil sie jetzt in einem Sonnengefängnis leben mussten,

confidentially spoken. ... the composers who are making money here like anything, don't seem to be inclined to let newcomers in easily. I keep trying ..."¹⁷ The fates of both Zador – he lost his job at MGM a year later when Ilona Massey's contract was cancelled¹⁸ – and Kanitz, who – like Zeisl and Strelitzer at City College – became a successful if less famous lecturer at the University of Southern California in Los Angeles – show that the movie industry in Hollywood was an initial or long-term point of reference for many musicians. Those who came to California had a major influence on the music scene, even if not all composers received contracts worth thousands of dollars and not all musicians had a permanent job in the studios. The connections and dependence on the movie industry varied from individual to individual. When Hugo Strelitzer opened the first

„Kaper, Korngold, Klemperer“.
Komponisten und andere
Bekanntes im Telefonbuch der
Familie Zeisl. Los Angeles,
1940er Jahre.

„Kaper, Korngold, Klemperer“.
Composers and other acquaintances
in the Zeisl family telephone
book. Los Angeles, 1940s.

NAMES AND ADDRESSES	TELEPHONE
Krolock Martin	Li 7041
K.N.X.	Li 1212
Kanitz 2907 S. Normandie	RA 2092
Kohner Paul 9169 Sunset	Ca 1-5165
Lina Kans Ca 6P 282 Li 8998	
Kee, W. W. Ca 6-4784	Je 9092
Kaper Bronck 435 S. Casceron	Ca 6-5254
Korngold 9936 Toluca Lake Nitro	Li 9181
Ruth Kay	Li 3961
Koreta 1443 N. Dorey	Ca 1-6744
John de Keyser 6255 Grand	Mu 1666
Joe Kaplan 7226 Franklin	Li 7305
Klemperer 1546 Colman Westwood	Ca 63277
Santa Monica Bernad	Li 7305
Knuete (Jesselreppin)	Br 2-3523
Max Krone 4953 Aubrose Ave	No 0788
Kauffman 2919 August St	No 1-5078
Kestenbaum 272 Conway	Brighton 04074
Kiddytown 435 N. Fairfax	Yo 8487
Körner 8645 Brookwood Way	Li 4605
Krieger Melita 11163 Norwood	Li 212035
Klein (c/o Catherine Bronschiel)	
S. Kahn (Whelan) 5712 Spring Oak Dr	Ca 8754
Fred. Kahn (for list) 238 Traver Drive	
Kumpinsky	Li 0310
Lee Powell 708 N. Rodeo	Ca 5-8225

mit Orangen vorm Fenster. Heimweh hatten sie nicht, erst nach dem Krieg streunten einige zurück.²³

Für viele Musiker war die Traumfabrik Hollywoods somit entweder eine direkte Anlaufstelle oder ein indirektes Reservoir für Kontakte, Informationen und Unterstützung. Eine Möglichkeit, an die so dringend benötigten Verbindungen zu gelangen, war die Teilnahme an einer der vielen Partys, die sowohl unter den Emigranten als auch unter den einheimischen Amerikanern derart üblich waren, dass für manche Emigranten nur diese Form des geselligen Zusammenkommens gesellschaftliche Integration und Anteilnahme am öffentlichen Leben bedeutete.

„Man lebt sein altes Leben, d.h. einen Schatten davon und daneben noch ein neues, ein Pionierdasein mit allen damit verbundenen Leiden und Freuden. Die Freuden sind die Natur, die einfach herrlich ist. Je länger wir hier leben, desto mehr lieben wir sie. Kalifornien ist ein Paradies und ich würde etwas dafür geben, Dir oder der Hedda ein paar von den Wundern hier zeigen zu können. Insbesondere weiss ich, dass Du so auf die Wüste reagieren würdest wie wir. Ein Maler muss direkt aus dem Häusel geraten über die Farben und Formen. Anbei schicke ich Dir ein Bild meiner Tochter worin sie die Wüste verewigt. Es schaut wirklich manchmal so aus. Da das Leben so fad und sehr einsam ist, denn man hat so viele, aber nie die richtige Gesellschaft, so verbringt man eben alle freie Zeit an der beach oder in den Bergen. Diese Woche habe ich wieder einmal eine große Party, Gott sei Dank sind sie jetzt seltener ungefähr 35 Personen. Das ist kein Spaß, mein Haus ist sehr klein, ich habe zu wenig Sesseln, zu wenig Teller, alles zu wenig, aber es wird schon gehen. Mit der Hilfe meiner Mutter, die die himmlischen Wiener Torten macht, was den Leuten hier ja die größte Rarität ist, da die amerikanischen Cakes riesige chirurgisch desinfizierte mit den neuesten Erfindungen der Chemie ausgestattete und danach schmeckende Watesubstanzen sind. Die Leute, die kommen, sind mir alle wurscht und es ist nur, daß man es sich nicht erlauben kann, ganz aus der Welt draußen zu leben, sonst würden wir gerade so gut niemanden sehen.“²⁴ Weniger feste Zirkel und konfessionell, national oder politisch fest orientierte Kreise als vielmehr die Mög-

“state and city supported opera studio” at the Junior College in Los Angeles in 1937¹⁹, where Zeisl was later to work, he had the “strongest support from the major movie studios and the heads of the music departments of Paramount and Metro-Goldwyn-Mayer ..., who believe it to be the first serious opportunity for developing American talent. As the opera is likely to influence films in future, the studios are naturally extremely interested in my [Strelitzer’s] work.”²⁰ Eric Zeisl waited in July 1941 for MGM to release some musicians who were much too expensive – \$500 musicians, as they were called,



like Daniele Amfitheatrof – before hiring musicians for a salary of \$75²¹. Georg Kreisler’s contact with the movie industry came through his family. On his arrival in Los Angeles he stayed first with his cousin Walter Reisch, who had been working as a screenwriter in Hollywood since 1936 and was able to provide an affidavit that secured the rescue of the entire Kreisler family. Reisch’s house²² was a meeting place for famous émigrés like Billy Wilder, Fritz Kortner, Albert Bassermann, Ernst Deutsch, Arnold Schoenberg and Bruno Walter, who –

Gertrud and Eric Zeisl gemeinsam mit Lion Feuchtwanger am Empfang des österreichischen Generalkonsuls anlässlich der Premiere von Zeisls *Leonce und Lena*.

Gertrud and Eric Zeisl with Lion Feuchtwanger at the reception of the Austrian Consul General on the occasion of the premiere of Zeisl’s *Leonce und Lena*.

lichkeit, sich zu treffen, auszutauschen und in einem kleinen überschaubaren Rahmen die Distanzen der weitläufigen Stadt Los Angeles zu überwinden, war die verbreitetste Form von gesellschaftlicher Anwesenheit und Zugehörigkeit. Toch, der sich ab 1936 in Kalifornien um neue Aufgaben als Komponist bemühen musste, zog ebenso von Party zu Dinnerabend²⁵, wie Lou Eisler Einladungen aus vielfältigen Gründen organisierte. Dem Phänomen „Party“ werden in vielen Darstellungen der kalifornischen Emigrationszeit wichtige Hinweise und Analysen gewidmet.

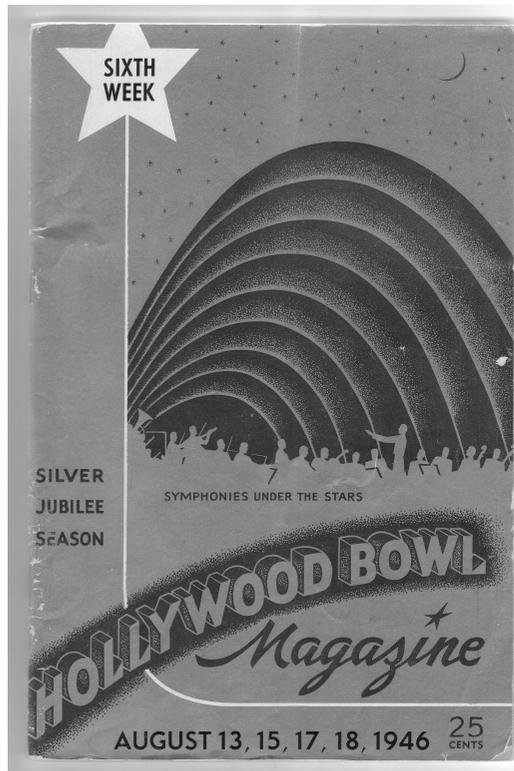
„Ich erinnere mich an eine Sylvesterparty 1941 in Hollywood bei Friedrich Hollaender. Eigentlich war sie illegal, denn für feindliche Ausländer, als die wir damals in Amerika galten, gab es ein Ausgehverbot nach 20 Uhr. Lilian Harvey, vor kurzem noch in Deutschland der ‚blonde Traum‘ genannt, sah aus wie ein Skelett, dem jederzeit die Zähne aus dem Totenschädel purzeln konnten. Sie war so verzweifelt, dass sie nichts mehr aß. Auch Fritz Massary war unglaublich alt und hässlich, nur Marlene Dietrich schwebte wie eine sanfte, deutsche Köchin durch den Raum. Es fehlte an nichts, nur an der Wirklichkeit.“²⁶

Die Party (oder auch Dinner) als soziale Existenzform, deren Abwesenheit sofort das Gefühl von Einsamkeit oder Beziehungslosigkeit entstehen ließ²⁷, bedeutete für manche Emigranten jedoch mehr als nur eine freundliche Einladung. In manchen Fällen wie bei William Steinberg organisierte die amerikanische Konzertagentin Dorothy Huttenback die Party als Willkommenseinladung und zum Zwecke seiner Einführung in die kalifornischen Kreise. Huttenback, die sich in ihrer Oral History „International Manager of Soloists and Groups“ nannte, war eine weitere Schlüsselfigur im kalifornischen Musikleben, deren immense und einflussreiche Hilfe gegenüber Emigranten noch nicht ganz aufgearbeitet ist, da der größte Teil ihrer informativen Korrespondenz zerstört ist. Erhalten haben sich die Briefwechsel mit William Steinberg, Lilly Toch, der Frau von Ernst Toch, und mit George Szell, dem sie in einem Brief ihren spektakulären Einsatz um sein Engagement an der Hollywood Bowl in Los Angeles – der „Symphony under the stars“ – schildert. „We have difficulty enough in filling the Bowl, without

according to Kreisler – “all complained because they were being forced to live in a sun-soaked prison with oranges outside their windows. They were not homesick and it was only after the war that some of them strayed back.”²³

For many musicians, the Hollywood Dream Factory was thus either a direct goal or an indirect source of contacts, information and support. One way of making the necessary contacts was through the many parties held by both the émigrés and the Americans. They were so common that for some émigrés they were the only form of social integration and participation in public life. “We live our old lives, or at least a shadow of them, but also a new one, a pioneering existence with all the sorrows and joys that that entails. The joys are the natural surroundings, which are absolutely magnificent. The longer we live here, the more we enjoy them. California is a paradise and I would give anything to be able to show you or Hedda some of its marvels. I am sure you would be as impressed by the desert as we are. A painter would be quite over the moon about the colors and forms. I am enclosing a picture of my daughter which also captures the desert. It really looks like that sometimes. As life is so boring and lonely – there’s plenty of company but never the right type – we spend all our free time on the beach or in the mountains. This week I’m having another large party – I don’t do it so often now, thank God – around 35 guests. It’s no fun, my house is very small, I don’t have enough chairs or plates or anything, but I’ll manage. With the help of my mother, who makes heavenly Viennese cakes, an absolutely rarity here, as American cakes are huge surgically disinfected sponge-like substances filled with the latest chemical inventions and tasting of them as well. I’m not interested in the people who come but it’s not possible to cut oneself off completely, otherwise we wouldn’t get to see anyone.”²⁴

Socializing in this way was not so much a question of forming permanent groups based on shared confessional, national or political beliefs but rather an opportunity for meeting, exchanging news and somehow reducing the huge distances that separated people in Los Angeles to a manageable size. Toch, who in 1936 was forced to make a new beginning work as a composer in Califor-



engaging completely unknown conductors' was heard from all sides, one important person had just come from New York and said that you [George Szell] were not known there either. This same person rang up various other members of the Board and even the Los Angeles Times. ... so you see what a great responsibility I have undertaken, dear Szell. My conviction of your great ability allows me to stake my whole future reputation on this recommendation, I do it gladly, as you know. [...] It is an absolute miracle, dear friend, that you are coming, their deficit last year was so great that the rule was made not to engage anyone that was not a sure draw – and to think that you are getting two concerts. [...] America as a whole MUST know about you now, this reaction to your engagement proves how necessary it is."²⁸

Während meistens persönliche Beziehungen – individuelle Kontakte zu Amerikanern und Freundschaften mit Künstlern aus dem eigenen Herkunftsland – für die

nia, went from party to party²⁵, while Lou Eisler organized invitations on various pretexts. The party phenomenon was mentioned and analyzed in many descriptions of the Californian émigré period.

"I remember a New Year's Eve party in 1941 in Hollywood at Friedrich Hollaender's house. In fact it was illegal, because enemy aliens, which we were at the time, had an 8 o'clock curfew. Lilian Harvey, who had so recently been known in Germany as the 'blonde dream', looked like a skeleton whose teeth were likely to drop out of her skull at any time. She was so desperate that she'd stopped eating. Fritzi Massary was also incredibly old and ugly; only Marlene Dietrich shimmered through the room like a gentle German cook. We had everything – except reality."²⁶

The party (or dinner) was a form of social existence whose absence immediately produced a feeling of loneliness and detachment²⁷. For some émigrés, however, it was more than just a friendly invitation. In many cases, as with William Steinberg, the American concert agent Dorothy Huttenback organized parties as a welcome event and introduction to the Californian scene. Huttenback, who described herself in her oral history as "International Manager of Soloists and Groups", was another key figure in the Californian music scene, whose immense and influential help to émigrés has not yet been fully appreciated, since the majority of the correspondence that might have provided information has been destroyed. All that has survived is the correspondence with William Steinberg, Lilly Toch, wife of Ernst Toch, and George Szell, to whom she described her spectacular intervention to get him an engagement at the Hollywood Bowl in Los Angeles – the "symphony under the stars". "We have difficulty enough in filling the Bowl, without engaging completely unknown conductors' was heard from all sides, one important person had just come from New York and said that you [George Szell] were not known there either. This same person rang up various other members of the Board and even the Los Angeles Times. ... so you see what a great responsibility I have undertaken, dear Szell. My conviction of your great ability allows me to stake my whole future reputation on this recommendation, I do it gladly, as you know. [...] It is an absolute miracle, dear friend, that you are coming,

Hollywood Bowl Magazine zur Serie „Symphonies under the Stars“. Leopold Stokowski dirigierte die Hollywood Bowl Symphony und brachte am 18. 8. 1946 unter anderem den *Cossack Dance* aus der Oper *Job* von Eric Zeisl.

Hollywood Bowl Magazine on the "Symphonies under the Stars" series. Leopold Stokowski conducted the Hollywood Bowl Symphony in a performance of *Cossack Dance* from Eric Zeisl's opera *Job* on 18 August 1946.

Der Komponist Ernst Toch mit seinem Dackel, 1960.

The composer Ernst Toch with his dachshund, 1960.



berufliche Neuorientierung in Kalifornien entscheidend waren, schufen nationale Clubs und Zirkel die Möglichkeit, sich „heimisch“ zu fühlen, alten, lieb gewonnenen Traditionen und Bräuchen nachzugehen, oder einfach nur die eigene Sprache zu sprechen. Viele von diesen Kreisen sind noch gänzlich unbekannt, andere in den Dokumenten nur am Rande erwähnt, wie der Club „Schlarafia“ in der Biographie von Herbert Weiskopf.

„Maestro rejoined his club, Schlarafia. They had monthly meetings at an older house on Western Avenue. Most of the members were from Europe and spoke German together. I always sang ‚*Silent Night*‘ at their Christmas meetings, one of the few that included wives. With the owl as the club’s emblem, they had ‚duels‘ with speeches, where one member challenged another and tried to outdo him with words. It was all very intellectual and good fun.“²⁹

their deficit last year was so great that the rule was made not to engage anyone that was not a sure draw – and to think that you are getting two concerts. [...] America as a whole MUST know about you now, this reaction to your engagement proves how necessary it is.”²⁸ Although personal relations – individual contacts with Americans and friendships with artists from back home – were of decisive importance in helping newcomers to start up their careers in California, clubs and circles also offered the opportunity to feel ‘at home’, to continue old and well-loved customs and traditions, or simply to speak their own language. Nothing is known of a lot of these circles, while others are mentioned in passing in documents. One example is the Schlarafia Club, which crops up in Herbert Weiskopf’s biography.

“Maestro rejoined his club, Schlarafia. They had monthly meetings at an older house on Western Avenue. Most of the members were from Europe and spoke German together. I always sang ‚*Silent Night*‘ at their Christmas gatherings, one of the few that included wives. With the owl as the club’s emblem, they had ‘duels’ with speeches, where one member challenged another and tried to outdo him with words. It was all very intellectual and good fun.”²⁹

Jewish organizations and clubs appear to have played less of a role in California during the 1930s and early 1940s, when many émigrés arrived there, than they did in other émigré centers, particularly on the East Coast, where persecuted and expelled musicians set foot on American soil for the first time. This impression is formed from the study of some 20,000 sources that émigré musicians have left behind in California. As part of a flourishing émigré community the European émigrés kept their linguistic roots alive but as active participants in the up-and-coming new cultural life in California they also

Jüdische Organisationen und jüdische Clubs scheinen in Kalifornien in den emigrationsintensiven dreißiger und frühen vierziger Jahren weniger eine Rolle gespielt zu haben als in anderen Zentren der Emigration, insbesondere an der Ostküste, wo die verfolgten und vertriebenen Musiker erstmals amerikanischen Boden betreten. Dieser Eindruck entsteht bei der Auswertung von etwa 20.000 Quellen, die Musikeremigranten in Kalifornien hinterlassen haben. Als Teil einer florierenden Emigrantengemeinde, aber auch als aktiver Teil des sich neu formierenden und aufstrebenden kalifornischen Kulturlebens, erinnerten sich die europäischen émigrés größtenteils ihrer sprachlichen Wurzeln oder orientierten sich an den Gesetzen und Bedingungen ihrer neuen Heimat. Dass für Arnold Schönberg, Eric Zeisl und Ernst Toch die erneute oder erstmalige Auseinandersetzung mit jüdischer Kultur eine neue künstlerische Inspirationsquelle im Exil bedeutete, wird mit dieser abschließenden Beobachtung ebenso wenig in Frage gestellt wie die grundsätzliche Bedeutung jüdischer Zugehörigkeit für jüdische Emigranten. Doch das kalifornische Musikleben der dreißiger und vierziger Jahre und seine Möglichkeiten für die europäischen Emigranten – von der Filmindustrie bis hin zu den vielfältigen Chancen, als Pädagoge ein gutes Auskommen zu finden³⁰ – bildet eine eigene, noch völlig ungeschriebene Geschichte, die stärker als in irgendeinem anderen Zentrum der Emigration amerikanisches und europäisches Musikleben zu einer neuen Einheit formte.

adapted to conditions in their new home. This observation does not gainsay the importance of the initial or renewed confrontation with Jewish culture as a source of inspiration in exile for the likes of Arnold Schoenberg, Eric Zeisl and Ernst Toch, or the fundamental identification with Judaism by Jewish émigrés for that matter. But the Californian music scene in the 1930s and 1940s and its possibilities for European émigrés – from the movie industry to the various teaching opportunities³⁰ – forms a separate and largely unwritten chapter, in which to a much greater extent than in other émigré centers the American and European musical life blended to form a new unity.

¹ Die Zitate stammen aus Briefen von Ernest Kanitz und Gertrud Zeisl, zwei von insgesamt 20.000 Quellen von Musikeremigranten in kalifornischen Sammlungen, die im Rahmen eines wissenschaftlichen Projektes (Deutsche Forschungsgemeinschaft) zum Exil von Musikern ausgewertet wurden. 3.000 dieser Quellen wurden für eine Dokumentation ausgewählt und publiziert. Vgl. dazu *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, Bd. I Kalifornien*. Hg. v. Horst Weber und Manuela Schwartz. München 2003. Briefe und Sammlungen aus den Beständen in Archiven, Bibliotheken und Privatsammlungen Kaliforniens werden im Folgenden nach dieser Dokumentation mit Nummern oder durch den Hinweis auf die Sammlung angegeben.

¹ The quotations are taken from letters by Ernest Kanitz and Gertrud Zeisl, two of a total of 20,000 sources about émigré musicians in Californian collections that were studied during a research project (Deutsche Forschungsgemeinschaft) on musicians in exile. Some 3,000 of these sources were selected and published. See *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, vol. I California*. Ed. Horst Weber and Manuela Schwartz. Munich 2003. Letters and collections from archives, libraries and private collections in California will be referred to by the numbers in this publication or with an indication of the collection.

² Otto Friedrich: *City of Nets. A portrait of Hollywood in the 1940's*. New York etc. 1987, pp. 13f.

³ See the articles on *Los Angeles* (vol. 15, pp. 199-203) and San

- ² Otto Friedrich: *City of Nets. A Portrait of Hollywood in the 1940's*. New York u.a. 1987, S.13f.
- ³ Vgl. die Artikel zu Los Angeles (Bd. 15, S. 199-203) und San Francisco (Bd. 22, 240-245) in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hg. von Stanley Sadie. London 2001; Leonard Pitt and Dale Pitt: *Los Angeles A-Z. An Encyclopedia of the City and County*. Berkeley, Los Angeles 1997.
- ⁴ Kevin Starr: *The Dream Endures. California Enters the 1940s*. New York, Oxford 1997, S. vii.
- ⁵ 1948 erschien in Hollywood eine Dokumentation zum Musikleben im Westen und in Kalifornien, die bereits im Vorwort deutlich machte, dass dies ein deutlich ambitioniertes Projekt sei als die vorangegangenen Bücher von 1933 und 1940, da sich musikalische Aktivitäten in Kalifornien reicher denn je entfaltet hätten. Vgl. Richard Drake Saunders (Hg.): *Music and Dance in California and the West*. Hollywood 1948, S. 9.
- ⁶ Hugo Strelitzer (2320 1/2 N. Highland Avenue, Los Angeles) an Verwandte in Deutschland, 17. September 1936, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, Bd. I Kalifornien*, S. 231-253, S. 232.
- ⁷ Wanda Weiskopf: *On the Wings of Song. My Life with the Maestro*. Palmdale (CA) 1995, S. 49.
- ⁸ „After settling in, we went to see a fellow European refugee, Hugo Strelitzer, who had also fled from the Nazis. Jimmy Guthrie told us to contact Hugo, that he knew everything going on musically in town. Now head of the opera and vocal department at Los Angeles City College, he was a fine musician and voice coach who taught many singers in the area. Some of them, such as George London, went on to make international careers. Herbert and Hugo had much in common and became good friends as well as colleagues. Like many other European musicians, they had been forced to flee from their homelands to find refuge in America.“ Weiskopf, *On the Wings of Song*, S. 56.
- ⁹ Das Los Angeles Conservatory war 1883 als eine „nonprofit institution“ gegründet worden. Zur Zeit von Herbert Weiskopf war Oscar Wagner der Präsident und Gary White der leitende Direktor. Das Los Angeles Conservatory bot damals den Bachelor of Music, den BA of Music Education und den Master of Music als Studiums- und Abschlussmöglichkeiten an.
- ¹⁰ Auch der junge Georg Kreisler hatte Kontakt zu Strelitzer und betätigte sich u.a. in seinen Operaufführungen als Korrepetitor und Dirigent. In der neu erschienenen Biographie von Hans-Jürgen Fink und Michael Seufert zu Georg Kreisler (*Georg Kreisler gibt es gar nicht*. Frankfurt/Main 2005) findet sich erstmals eine ausführliche Darstellung von Kreislers amerikanischer Emigrationszeit (S. 79-169).
- ¹¹ *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, Bd. I Kalifornien*, S. XXf.
- ¹² Ernst Toch an Ernst und Johanna Bass, 30. Januar 1934 (University of California Los Angeles, Music Library, Special Collections, Ernst Toch Archives).
- ¹³ Lotte Lehman an Mia Hecht, 14. November 1938, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, Bd. I Kalifornien*, Nr. 2933, S. 216.
- ¹⁴ „Dr. Zador has recommended you very highly to me as an arranger [...] it is not necessary for you to show me any of your work as a recommendation from Dr. Zador is ample endorsement.“ Letter from N.W. Ayer & Son (representing William J. Reddick, 30 Rockefeller Plaza, NYC) to Eric Zeisl (315 West 91st St., NYC) of 4 April 1940 (Eric Zeisl Collection, Barbara Zeisl-Schoenberg Collection, Los Angeles). The letter shows that Zador did indeed recommend Zeisl but that there was no job for Zeisl at the time.
- ¹⁵ Eugene Zador to Eric Zeisl, 17 March 1940, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, vol. I California*, No. 2212 (Eric Zeisl Collection, Los Angeles).
- Francisco (vol. 22, 240-245) in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London 2001; Leonard Pitt and Dale Pitt: *Los Angeles A-Z. An Encyclopedia of the City and County*. Berkeley/Los Angeles 1997.
- ⁴ Kevin Starr: *The Dream Endures. California Enters the 1940s*. New York/Oxford 1997, p. vii.
- ⁵ In 1948, a book appeared in Hollywood on the music scene in the West and in California. The foreword stressed that the project was more ambitious than earlier books in 1922 and 1940, since musical activity was flourishing more than ever in California. See also Richard Drake Saunders (ed.): *Music and Dance in California and the West*. Hollywood Bureau of Musical Research, 1948, p. 9.
- ⁶ Hugo Strelitzer (2320 1/2 N. Highland Avenue, Los Angeles) to relatives in Germany, 17 September 1936, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, vol. I California*, pp. 231-253, here p. 232.
- ⁷ Wanda Weiskopf: *On the Wings of Song. My Life with the Maestro*. Palmdale (CA) 1995, p. 49.
- ⁸ “After settling in, we went to see a fellow European refugee, Hugo Strelitzer, who had also fled from the Nazis. Jimmy Guthrie told us to contact Hugo, that he knew everything going on musically in town. Now head of the opera and vocal department at Los Angeles City College, he was a fine musician and voice coach who taught many singers in the area. Some of them, such as George London, went on to make international careers. Herbert and Hugo had much in common and became good friends as well as colleagues. Like many other European musicians, they had been forced to flee from their homelands to find refuge in America.“ Weiskopf, *On the Wings of Song*, p. 56.
- ⁹ The Los Angeles Conservatory was founded in 1883 as a non-profit institution. In Herbert Weiskopf's time, Oscar Wagner was president and Gary White the managing director. It offered bachelor's degrees in music and music education and a master's degree in music.
- ¹⁰ Georg Kreisler also contacted Strelitzer as a young man and worked as an accompanist and conductor in Strelitzer's opera performances. For further details of Kreisler's time in Los Angeles during his American exile see the recently published biography by Hans-Jürgen Fink and Michael Seufert, *Georg Kreisler gibt es gar nicht*, Frankfurt/Main 2005.
- ¹¹ *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, vol. I California*, p. XXf.
- ¹² Ernst Toch to Ernst and Johanna Bass, 30 January 1934 (University of California Los Angeles, Music Library, Special Collections, Ernst Toch Archives).
- ¹³ Lotte Lehman to Mia Hecht, 14 November 1938, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, vol. I California*, No. 2933, p. 216.
- ¹⁴ “Dr. Zador has recommended you very highly to me as an arranger [...] it is not necessary for you to show me any of your work as a recommendation from Dr. Zador is ample endorsement.“ Letter from N.W. Ayer & Son (representing William J. Reddick, 30 Rockefeller Plaza, NYC) to Eric Zeisl (315 West 91st St., NYC) of 4 April 1940 (Eric Zeisl Collection, Barbara Zeisl-Schoenberg Collection, Los Angeles). The letter shows that Zador did indeed recommend Zeisl but that there was no job for Zeisl at the time.
- ¹⁵ Eugene Zador to Eric Zeisl, 17 March 1940, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, vol. I California*, No. 2212 (Eric Zeisl Collection, Los Angeles).

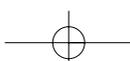
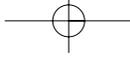
- your work as a recommendation from Dr. Zador is ample endorsement." Brief von N.W. Ayer & Son (in Vertretung von William J. Reddick, 30 Rockefeller Plaza, NYC) an Eric Zeisl (315 West 91st Str., NYC) vom 4. April 1940 (Sammlung Eric Zeisl, Barbara Zeisl-Schoenberg Collection, Los Angeles). Der Brief belegt, dass sich Zador tatsächlich für Zeisl eingesetzt hat, aber zu dem Zeitpunkt eine Anstellung Zeisls nicht möglich war.
- ¹⁵ Eugene Zador an Eric Zeisl, 17. März 1940, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, Bd. I Kalifornien*, Nr. 2212 (Sammlung Eric Zeisl, Los Angeles).
- ¹⁶ Eugen Zador an Maria Steiner, 14. März 1940 (Privatsammlung Leslie Zador).
- ¹⁷ Ernest Kanitz an Nancy Campbell, 6. August 1944 (Ernest Kanitz Collection, University of Southern California, Regional History Collection, Department of Special Collection).
- ¹⁸ „Wie Sie wissen bin ich nicht mehr bei der Metro. (Zum Teil ist die Hajmassy daran Schuld, die mir zwar dahin verholfen hat, wann Sie aber gegangen ist, musste ich auch gehen.) Inzwischen ist man draufgekommen, dass ich gut orchestriere. ... spare sogar soviel, dass ich, wenn es nötig, meinen lieben guten Freunden u. meiner Familie helfen kann.“ Eugene Zador an Maria Steiner, 26. August 1941, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, Bd. I Kalifornien*, Nr. 2022 (Sammlung Leslie Zador, Los Angeles).
- ¹⁹ An diesem Projekt, Oper in Kalifornien, insbesondere in Südkalifornien, wo es bis heute kein stehendes Opernhaus und -ensemble gibt, populär zu machen, hatte nicht nur Strelitzer, sondern auch Emigranten wie Ian Popper oder Herbert Weiskopf maßgeblichen Anteil. Die Opera Guild of Southern California (Gründung 1944), der Opernworkshop an der Stanford University unter der Leitung des tschechischen Emigranten Ian Popper, die Los Angeles Civic Light Opera Association unter der Leitung von Edwin Lester (gegründet 1938) oder die Euterpe Opera von Henry Reese, der im Biltmore Hotel Opern aufführte (vgl. Weiskopf, *On the Wings of Song*, S. 81) sind nur vier von vielen weiteren Aktivitäten auf dem Gebiet der Oper.
- ²⁰ Hugo Strelitzer an seine Mutter, 27. Juni 1937, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, Bd. I Kalifornien*, Nr. 588 (Sammlung Alice und Elenore Schoenfeld, La Canada).
- ²¹ Vgl. Malcolm S. Cole u. Barbara Barclay: *Armseelchen. The life and music of Eric Zeisl*. Westport 1984.
- ²² Ab 1941: 420 Amapola Lane, Walter Reisch House. Vgl. Cornelius Schnauber: *Spaziergänge durch das Hollywood der Emigranten*. Zürich 1992, S. 92-99. Wenn man die Dimensionen der Stadt Los Angeles und angrenzender Stadtgebiete betrachtet, die weniger zum Spaziergehen, als zum Spazierenfahren animierten, dann gehört auch noch das Haus von Schönberg, Adorno und Thomas Mann zu den nächsten Nachbarn von Walter Reisch.
- ²³ Georg Kreisler: *Lola und das Blaue vom Himmel. Eine Erinnerung*. Hg. v. Thomas B. Schumann. Hürth 2002, S. 15.
- ²⁴ Gertrud Zeisl an Steffi Hirschenhauser in Schweden, ohne Datum [nach 1947], in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, Bd. I Kalifornien*, Nr. 2093 (Sammlung Barbara Zeisl-Schoenberg, Los Angeles). Der ganze Brief ist abgedruckt auf S. 319-322.
- ¹⁶ Eugen Zador to Maria Steiner, 14 March 1940 (Leslie Zador private collection).
- ¹⁷ Ernest Kanitz to Nancy Campbell, 6 August 1944 (Ernest Kanitz Collection, University of Southern California, Regional History Collection, Department of Special Collection).
- ¹⁸ Eugene Zador to Maria Steiner, 26 August 1941, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, vol. I California*, No. 2022 (Leslie Zador Collection, Los Angeles). "As you know, I'm no longer at Metro. (Hajmassy is partly to blame: although she helped me to get in in the first place, when she went I had to go as well.) They have finally realized that I'm a good arranger. [...] I'm even saving some money so that I can help my dear old friends and my family if necessary."
- ¹⁹ Major participants in the project to make opera popular in California where to this day there is no permanent opera house and ensemble, included not only Strelitzer but also émigrés such as Ian Popper and Herbert Weiskopf. The Opera Guild of Southern California (founded in 1944), the Opera Workshop at Stanford University directed by the Czech émigré Ian Popper, the Los Angeles Civic Light Opera Association under Edwin Lester (founded in 1938) and the Henry Reese's Euterpe Opera, which performed operas at the Biltmore Hotel (see Weiskopf, *On the Wings of Song*, p. 81) are just four of many activities in the opera field.
- ²⁰ Hugo Strelitzer to his mother, 27 June 1937, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, vol. I California*, No. 588 (Alice and Elenore Collection, Schoenfeld, La Canada).
- ²¹ See Malcolm S. Cole and Barbara Barclay: *Armseelchen. The life and music of Eric Zeisl*. Westport 1984.
- ²² From 1941: 420 Amapola Lane, Walter Reisch House. See Cornelius Schnauber: *Spaziergänge durch das Hollywood der Emigranten*. Zurich 1992, pp. 92-99. Considering the size of Los Angeles and the surrounding area, which is more conducive to driving than walking, Schoenberg, Adorno and Thomas Mann may also be regarded as neighbors of Walter Reisch.
- ²³ Georg Kreisler: *Lola und das Blaue vom Himmel. Eine Erinnerung*. Ed. Thomas B. Schumann. Hürth 2002, p. 15.
- ²⁴ Gertrud Zeisl to Steffi Hirschenhauser in Sweden, undated [after 1947], in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, vol. I California*, No. 2093 (Barbara Zeisl-Schoenberg Collection, Los Angeles). The entire letter is printed on pp. 319-322.
- ²⁵ "If you speak to Salome, please tell her not to be angry with me, I haven't been able to get round to writing. During the day I slave away at work and in the evenings I'm invited somewhere to dinner (tonight at Dieterle's, tomorrow a concert at the Bowl, Talbot conducting, the same the day after, Steuermann playing, although I'm not sure yet whether I'll go, otherwise with Jaffes and this Cown and Button), Saturday at Ler's with Morros." Ernst Toch to Lilly Toch, [1936], in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, vol. I California*, No. 1244 (Ernst Toch Archives, UCLA; Music Library, Special Collections).
- ²⁶ Kreisler, *Lola und das Blaue vom Himmel*, p. 16.
- ²⁷ Like Gertrud Zeisl, the pianist Bernhard Abramowitsch, who worked in San Francisco and Berkeley, regarded parties as the entrance to the outer world and an opportunity to make contact with other people. See the Eva Abramowitsch Collection in Berkeley, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, vol. I California*, No. 1-61 in particular No. 3.
- ²⁸ Dorothy Huttenback to George Szell, 2 May 1940, in: *Quellen zur*

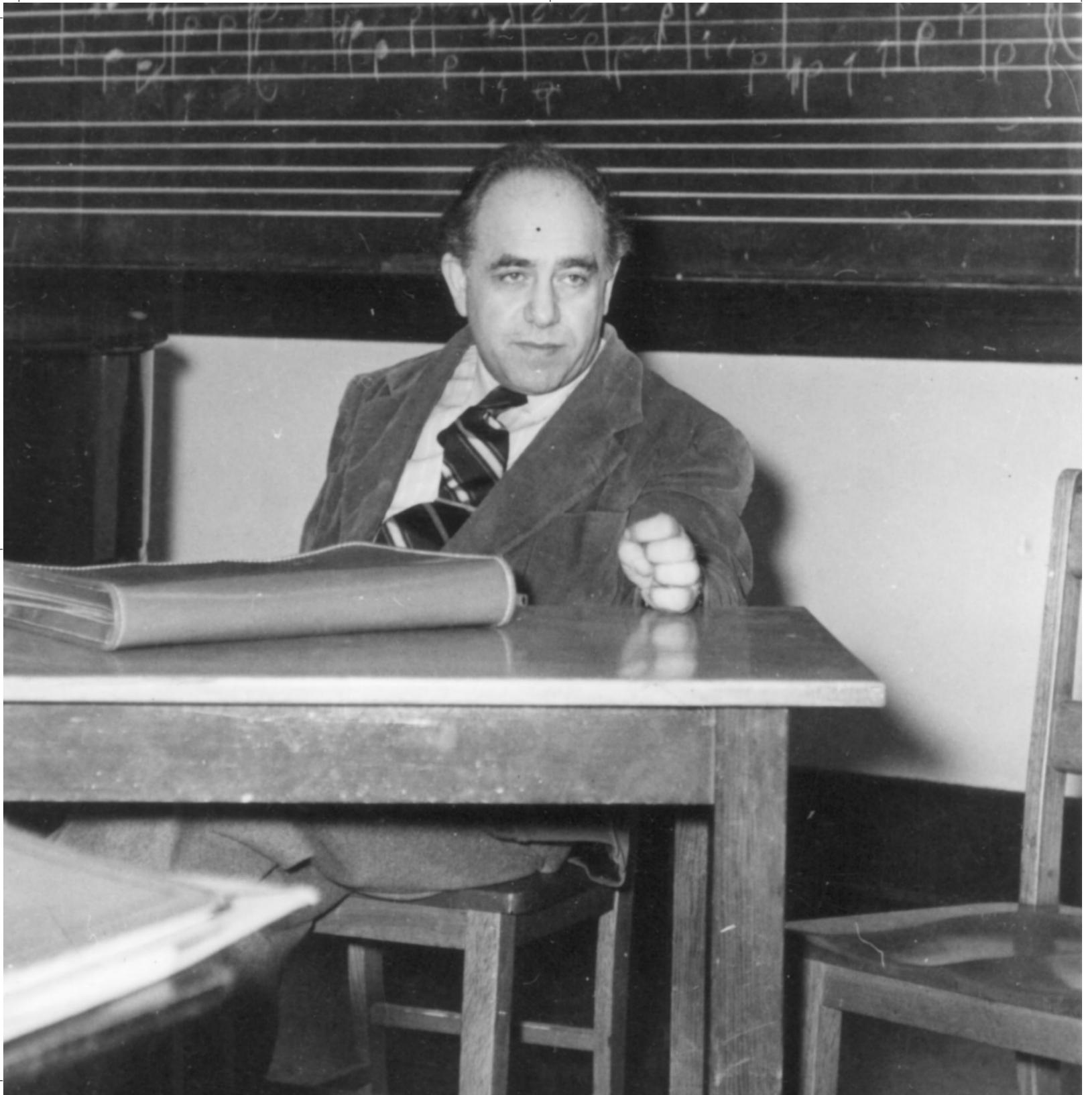
- ²⁵ „Bitte wenn Du Salome sprichst, ich bitte sie sehr herzlich, sie soll mir nicht böß sein, ich komme nicht zum Schreiben, bei Tag schwitzend und arbeitend, abends irgendwo zum dinner (heute bei Dieterle, morgen Bowl-Concert, Talbot dirigierend, übermorgen dito, Steuermann spielend, da weiß ich allerdings noch nicht ob ich hingeh, sonst mit Jaffes und diesem Cown und Button), Samstag bei Lert mit Morros.“ Ernst Toch an Lilly Toch, [1936], in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, Bd. I Kalifornien*, Nr. 1244 (Sammlung Ernst Toch Archives, UCLA; Music Library, Special Collections).
- ²⁶ Kreisler, *Lola und das Blaue vom Himmel*, S. 16.
- ²⁷ Nicht nur für Gertrud Zeisl in dem oben abgedruckten Brief, sondern auch für den in San Francisco und Berkeley tätigen Pianisten Bernhard Abramowitsch verband sich mit dem Besuch einer Party der Eintritt in die äußere Welt und die Kontaktaufnahme mit anderen Personen. Vgl. die Sammlung Eva Abramowitsch in Berkeley, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, Bd. I Kalifornien*, Nr. 1-61 insbesondere Nr. 3.
- ²⁸ Dorothy Huttenback an George Szell, 2. Mai 1940, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, Bd. I Kalifornien*, Nr. 1398 (Dorothy Huttenback Collection, UCLA, University Research Library, Department of Special Collections).
- ²⁹ Weiskopf, *On the Wings of Song*, S. 74.
- ³⁰ Vgl. Peter Iona Korn: Ernst Toch und seine Freunde – die österreichischen Komponisten im kalifornischen Exil. In: *Beiträge '90. Österreichische Musiker im Exil*. Hg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik (Beiträge der österreichischen Gesellschaft für Musik 8). Kassel u.a. 1990, S. 134-142.

Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, vol. I California, No. 1398 (Dorothy Huttenback Collection, UCLA, University Research Library, Department of Special Collections).

²⁹ Weiskopf, *On the Wings of Song*, p. 74.

³⁰ See Peter Iona Korn: Ernst Toch und seine Freunde – die österreichischen Komponisten im kalifornischen Exil. In: *Beiträge '90. Österreichische Musiker im Exil*, Published by the Österreichische Gesellschaft für Musik (Beiträge der österreichischen Gesellschaft für Musik 8), Kassel et al. 1990, pp. 134-142.





Christopher Hailey

Emigranten im Klassen- zimmer

Kurz nach seiner Ankunft in Los Angeles im März 1945 hatte Ernst Kanitz eine unausgelegene Idee zu einem Film, einer „Hymne“ an Aufklärung und Bildung. In einem Brief an einen amerikanischen Kollegen beschreibt er die Schlusszene:

„Eine riesige Menge amerikanischer Studenten singt den Schlusschor ‚Lernen, lernen‘ (ich habe die Musik schon im Ohr) und wird dabei von immer mehr Chören aus aller Welt begleitet, welche andere Nationalitäten und Hautfarben versinnbildlichen [...] Z.b. könnte das Bild eines rotierenden Globus mit allen Nationen dieser Erde und auf ihm die Gesichter ihrer Menschen erscheinen: Chinesen, Schwarze, Indianer, Weiße, etc., welche nach und nach in das Lied ‚Lernen, lernen‘ mit einstimmen – Studentenchöre verschiedener Schulen oder ‚Colleges‘ in allen Teilen der Erde – bis sie schließlich zum enormen Schlusschor zusammenfinden, zu einem überwältigenden Ausdruck von Freiheit und Schönheit einer ‚höheren Rasse‘ (nicht aber im Sinne einer ‚überlegenen Rasse‘, wie Nietzsche von Hitler in verbrecherischer Weise missinterpretiert wurde). – Klingt das alles nach bloßer Phantasterei? Meiner Ansicht nach nicht.“¹

Kanitz' furioses Filmfinale vermittelt den Eindruck seines ungestümen Geistes im Frühling 1945. Das Ende des Krieges war schon in Sicht und ebenso sicher schien die Zukunft der Welt, sich von einer kriegführenden in eine globale Gemeinschaft zu verwandeln. Die Vision Kanitz' vermittelt uns auch die Veränderung, die er und viele andere Emigranten im amerikanischen Exil durchmachten.

1945 war Kanitz kein Exilant im eigentlichen Sinne – ein Exilant wird aus dem Heimatland vertrieben, während ein Immigrant eine neue Heimat findet. In den dreißiger und vierziger Jahren integrierten die Vereinigten Staaten Tausende, die gezwungen waren, ihr Herkunftsland zu verlassen. Innerhalb weniger Jahre

Christopher Hailey

Émigrés in the Classroom

In March of 1945 Ernest Kanitz, a recent arrival in Los Angeles, was preoccupied with an idea for a film. It would be a paean to enlightenment and education, and in a letter to an American colleague he described the final scene:

“A vast crowd of students, American students, singing a final chorus ‘Learning, learning’ (I could hear the music), gradually joined by choruses from other countries all over the world, representing other races and colors [...] It could be, for example, the picture of the rotating globe, bringing to the screen front gradually all peoples of the earth, Chinese, Negroes, Indians, Whites, etc., all by and by taking up the theme song ‘Learning, learning’, student choruses of the various schools or ‘colleges’ in all those parts of the globe, and thus swelling it to an enormous final song of great power, in an overwhelming expression of freedom and the beauty of a ‘higher race’ (not a ‘master race’ in the villainous sense of Hitler’s misunderstood Nietzsche). – Does all that sound phantastic? I don’t believe it is.”¹

Kanitz' grandiloquent cinematic finale captures something of the heady spirit that imbued the spring of 1945 – a spring when war's end was in sight and a new world of united nations seemed poised transform a warring globe into a global community. But Kanitz' vision tells us something more, for it was the product of a transformation that he and many other recent émigrés had undergone by the experience of their American exile.

By 1945 Kanitz was no exile. An exile is banished from his homeland; an immigrant finds a new home. In the 1930s and 40s the United States, a country of immigrants, absorbed thousands who had been forced to leave their countries of origin. Within a few years most had found a home, Ernest (formerly Ernst) Kanitz among them. He had arrived to the United States in 1938, accompanied by his wife and three children, and was fortunate in having found teaching positions in South Caro-

Eric Zeisl als Lehrer am Los Angeles City College, 1950er Jahre.

Eric Zeisl as teacher at Los Angeles City College, 1950s.

konnten die meisten eine neue Heimat finden. Ernst Kanitz war einer von ihnen. Begleitet von seiner Frau und drei Kindern kam er 1938 in die USA und fand glücklicherweise eine Anstellung als Lehrer in South Carolina, zuerst am Winthrop College (1938-1941) und dann am Erskine College (1941-1944). 1943 verstarb nach langer Krankheit seine Frau und nach einem Jahr, im Sommer 1944, beschloss Kanitz wegen der limitierten Aufstiegsmöglichkeiten in South Carolina nach Los Angeles zu ziehen. Er war damals 50 Jahre alt und amerikanischer Staatsbürger. Seine Hoffnungen auf eine Karriere als Filmkomponist wurden jedoch sehr bald zunichte gemacht – „Die Leute hier sind äußerst ‚tough‘, sie wollen niemand anderen mehr hineinlassen in ihr Geschäft“, schrieb er im August 1944 an einen Freund. 1945 fand er doch noch eine Position an der University of Southern California, an der er bis 1959 als Professor für Kontrapunkt und Komposition arbeitete.² Die Erfahrungen von Kanitz in den USA spiegelten jene vieler zentraleuropäischer Emigranten wieder. Sie stellten fest, dass eine Anstellung als Lehrer mit Abstand die größte finanzielle Sicherheit bot. Das galt besonders für Komponisten, notierte Ernst Krenek 1949: „Während die Komponisten in Europa ihre Existenz vielfach als Korrepetitoren und Kapellmeister an Opernhäusern fanden, wenden sie sich in Amerika dem Unterrichtsfach zu, da es beinahe die einzige Möglichkeit bietet, jenes Einkommen zu liefern, das nur ganz wenige Komponisten durch ihre Werke erwerben können. Damit ist dem amerikanischen Komponisten ein sehr beträchtlicher Einfluss auf die musikalische Erziehung der Nation eingeräumt.“³

Was Krenek über Komponisten schrieb, galt generell für emigrierte Musiker und Musikstudenten. Ihr Einfluss wurde bald in den Musikinstitutionen vom tiefen Süden bis in die Ebenen des Mittleren Westens wahrgenommen, von Neuengland bis an die Westküste. Eine Auswahl der Komponisten und Musikwissenschaftler, die in Wien geboren oder ausgebildet worden waren – eine kleine, aber bedeutsame Untergruppe der in den Staaten Unterrichtenden – unterstreicht Kreneks Feststellung und vermittelt eine Vorstellung des geographischen Spektrums der Diaspora:

lina, first at Winthrop College (1938-1941) and then at Erskine College (1941-1944). In 1943 his wife died after a long illness and a year later, in the summer of 1944, recognizing his limited prospects in South Carolina, Kanitz, now fifty and an American citizen, decided to move to Los Angeles. His hopes for a career as a film composer were soon dashed – “the people here are extremely ‘tough’, they don’t want to let anybody else into their business,” he wrote to a friend in August 1944 – but by 1945 he had secured a position at the University of Southern California, where he would remain as a teacher of counterpoint and composition until 1959.²

Kanitz’ American experience mirrored that of many other central European émigrés who discovered that a teaching position offered the most reliable path to financial security. This was particularly true of composers, as Ernst Krenek observed in 1949:

“Whereas composers in Europe often found positions in opera houses as rehearsal pianists and conductors, in America they turn to teaching, which is just about the only way to earn a living since only a very few composers can make enough with their music alone. In that way the American composer is given considerable influence on the musical education of the nation.”³

What Krenek wrote of composers might be said of émigré musicians and music scholars as a whole and their influence was soon felt in music departments scattered from the deep South to the plains of the Midwest, from New England to the West Coast. A sampling of composers and musicologists born or educated in Vienna – a small but significant subsection of those who took up teaching positions in America – underscores Krenek’s point and gives an idea of the geographic breadth of the diaspora:

- Hanns Eisler (1898-1962), New School for Social Research, New York, 1938-1941; University of Southern California, Los Angeles, 1942
- Karl Geiringer (1899-1989), Hamilton College, Clinton, NY, 1940-1941; Boston University, MA, 1941-1961; University of California, Santa Barbara, 1962-1972
- Max Graf (1873-1958), New School for Social Research, NY, 1938-1947
- Robert Hernried (1883-1951), Institute of Musical Art, Detroit, MI, 1938-1951

- Hanns Eisler (1898-1962), New School for Social Research, New York, 1938-1941; University of Southern California, Los Angeles, 1942
- Karl Geiringer (1899-1989), Hamilton College, Clinton, NY, 1940-1941; Boston University, MA, 1941-1961; University of California, Santa Barbara, 1962-1972
- Max Graf (1873-1958), New School for Social Research, NY, 1938-1947
- Robert Hemried (1883-1951), Institute of Musical Art, Detroit, MI, 1938-1951
- Heinrich Jalowetz (1882-1946), Black Mountain College, NC, 1939-1946
- Oswald Jonas (1897-1978), University of Chicago 1942-1965; University of California, Riverside, 1966-1978
- Ernst Kanitz (1894-1978), Winthrop College, SC, 1938-1941; Erskine College, Due West, SC, 1941-1944; University of Southern California 1945-1959; Marymount College, Palos Verdes, 1960-1964
- Ernst Krenek (1900-1991), Vassar College, Poughkeepsie, NY, 1939-1942; Hamline University, St. Paul, MN, 1942-1947
- Paul Pisk (1893-1990), University of Redlands, CA, 1937-1951; University of Texas, Austin, 1951-1963; University of St. Louis, MO, 1963-1972
- Karol Rathaus (1895-1954), Queens College, NY, 1940-1954
- Arnold Schönberg (1874-1951), Joseph Malkin Conservatory, Boston, MA, 1933-1934; University of Southern California, Los Angeles, 1935-1936; University of California, Los Angeles, 1936-1944
- Richard Stöhr (1874-1967), Curtis Institute, Philadelphia, PA/ Winooski, Vermont, 1939-1950
- Ernst Toch (1887-1964), New School for Social Research, New York; University of Southern California, Los Angeles, 1936-1948
- Karl Weigl (1881-1949), Hartt School of Music, Hartford, CT, 1940-1942; Brooklyn College, New York, 1943-1945; New England Conservatory, Boston, MA, 1945-1948
- Vally Weigl (1894-1982), Society of Friends West-town School, Pennsylvania, 1942-1949; American Theater Wing, 1947-1958; Hunter College 1950-1951; New York Medical College, 1955-1965; New School for Social Research, 1974-1976
- Eric Zeisl (1903-1959), Southern California School of Music and Arts 1946-1949; Los Angeles City College 1949-1959
- Heinrich Jalowetz (1882-1946), Black Mountain College, NC, 1939-1946
- Oswald Jonas (1897-1978), University of Chicago 1942-1965; University of California, Riverside, 1966-1978
- Ernest Kanitz (1894-1978), Winthrop College, SC, 1938-1941; Erskine College, Due West, SC, 1941-1944; University of Southern California 1945-1959; Marymount College, Palos Verdes, 1960-1964
- Ernst Krenek (1900-1991), Vassar College, Poughkeepsie, NY, 1939-1942; Hamline University, St. Paul, MN, 1942-1947
- Paul Pisk (1893-1990), University of Redlands, CA, 1937-1951; University of Texas, Austin, 1951-1963; University of St. Louis, MO, 1963-1972
- Karol Rathaus (1895-1954), Queens College, NY, 1940-1954
- Arnold Schoenberg (1874-1951), Joseph Malkin Conservatory, Boston, MA, 1933-1934; University of Southern California, Los Angeles, 1935-1936; University of California, Los Angeles, 1936-1944
- Richard Stöhr (1874-1967), Curtis Institute, Philadelphia, PA/ Winooski, Vermont, 1939-1950
- Ernst Toch (1887-1964), New School for Social Research, New York; University of Southern California, Los Angeles, 1936-1948
- Karl Weigl (1881-1949), Hartt School of Music, Hartford, CT, 1940-1942; Brooklyn College, New York, 1943-1945; New England Conservatory, Boston, MA, 1945-1948
- Vally Weigl (1894-1982), Society of Friends West-town School, Pennsylvania, 1942-1949; American Theater Wing, 1947-1958; Hunter College 1950-1951; New York Medical College, 1955-1965; New School for Social Research, 1974-1976
- Eric Zeisl (1903-1959), Southern California School of Music and Arts 1946-1949; Los Angeles City College 1949-1959

Several factors account for the remarkable number of émigrés who settled in Southern California, including the attractive climate, the lure of the film industry, and the tremendous metropolitan growth of the 1930s, 40s, and 50s. The wave of Europe immigrants also coincided with

- 1951; New York Medical College, 1955-1965; New School for Social Research, 1974-1976
- Eric Zeisl (1903-1959), Southern California School of Music and Arts 1946-1949; Los Angeles City College 1949-1959

Das angenehme Klima, die Verlockungen der Filmindustrie und die sich ab den dreißiger Jahren rasch vergrößernden Städte waren bedeutende Faktoren für viele Emigranten, sich in Südkalifornien anzusiedeln. Die Welle europäischer Immigration fiel mit einem außerordentlichen Zuwachs der Investitionen in staatliche und örtliche Colleges, Universitäten, Konservatorien und Musikschulen zusammen. In den vierziger und fünfziger Jahren wurde die University of California ausgebaut und um zusätzliche Standorte in Irvine, Riverside, Santa Barbara, Santa Cruz und San Diego erweitert. Allein im Bereich Los Angeles waren dies mehr

a period of exponential growth in the number and size of the colleges and universities, conservatories and music schools on the state and local level. In the 1940s and 50s, for instance, the University of California added or significantly expanded campuses in Irvine, Riverside, Santa Barbara, Santa Cruz, and San Diego, and in Los Angeles county alone there were well over three dozen public and private colleges and universities colleges. Much has been made of the impact of Austrian and German émigrés across all areas of cultural endeavor, but one must remember that in America, and especially in California, they found themselves in a land of immigrants. In 1940 an organization called the *Bureau of Musical Research* published a volume of essays entitled *Music and Dance in California*.⁴ In its appendix are the biographies of 532 prominent California musicians and though it is by no means a comprehensive listing it is probably a representative cross-section. Of the total only

Eric Zeisl mit Studenten des Los Angeles City College, 1950er Jahre.

Eric Zeisl with students of Los Angeles City College, 1950s.



als drei Dutzend Privatschulen und akademische Institutionen.

Durch den Einfluss österreichischer und deutscher Emigranten kam es in allen künstlerischen Bereichen zu Veränderungen. Dabei muss bedacht werden, dass sie sich in den USA, speziell in Kalifornien, in einem typischen Immigrationsland befanden. 1940 gab das *Bureau of Musical Research* den Essayband *Music and Dance in California* heraus.⁴ Im Anhang befinden sich die Biographien von 532 berühmten kalifornischen Musikern. Obwohl hier bei weitem nicht alle erfasst werden, bietet der Band eine repräsentative Auswahl. Nur eine Minderheit von etwas über 100 Musikern stammte von der Westküste. Ca. 250 waren aus anderen Teilen des Landes zugezogen, besonders aus dem Mittleren Westen, und über 150 – mehr als ein Viertel der Gesamtbiographien – waren europäischer Herkunft. Die Mehrheit der europäischen Immigranten kam jedoch aus nicht deutschsprachigen Ländern in Westeuropa (besonders aus England, Italien und Frankreich) und Osteuropa (Russland, Polen, Ungarn und der Tschechoslowakei). Nur ca. 40 Musiker befinden sich im Verzeichnis, die in Österreich und Deutschland geboren wurden. Zweifelloso gab es noch mehr österreichische und deutsche Musiker – unter ihnen Ernst Kanitz und Ernst Krenek – welche ab 1940 nach Kalifornien kamen. Es ist bemerkenswert, dass sie bei ihrer Ankunft schon eine von Fremden beeinflusste Musikkultur vorfanden, unter ihnen viele vertriebene Europäer.

Der unverhältnismäßig große Einfluss deutschsprachiger Immigranten hat teilweise mit der Art ihres Beitrags zu tun. Einige berühmte Musiker wie Otto Klemperer, Bruno Walter oder Georg Szell leiteten große amerikanische Orchester, in denen exilierte Musiker maßgeblich mitwirkten. Wie Krenek feststellte und wie es die oben genannte Liste bestätigt, konnte eine eher kleine Gruppe europäischer Immigranten aufgrund ihrer hohen Qualifikation einen relativ großen Einfluss ausüben. In den Bereichen Stimmbildung und Instrumentalunterricht gab es neben ihnen noch Lehrer aus anderen Kulturnationen, insbesondere Italien und Osteuropa. In den Fächern Musikgeschichte, Theorie und Komposition hatten die deutschsprachigen Immigranten eine deutlich bessere Position als Flüchtlinge aus

a small minority – a little over 100 – were born on the West Coast. Another 250 or so had come from other parts of the country, especially the Midwest, and over 150 – more than a quarter of the total – were born in Europe. The majority of European immigrants, however, came from non German-speaking countries in Western Europe (especially England, Italy, and France) and from Eastern Europe (Russia, Poland, Hungary, and Czecho-

1. Contemporary Music

7-9 Tuesday 2 units

Instructor: MR. ERNST KRENEK, internationally known composer and musicologist.

The course consists of an analysis of procedures of composition in the twentieth century. Numerous modern compositions will be studied with the aid of records and scores. The theories of neo-classicism, expressionism, atonality, polytonality, and twelve-tone technique will be discussed.

2. Brief History of Opera

7-9 Thursday 2 units

Instructor: MR. ERNST KRENEK

The composer of "Jonny spielt auf" and several other highly successful operas will discuss the evolution of opera from Monteverdi to the present in its musical, literary, philosophical, and social aspects. Scores and records will serve as material for practical demonstration.

3. Analysis and Composition

7-9 Monday 2 units

Instructor: MR. ERIC ZEISL, internationally known composer, formerly professor at the Vienna Conservatory of Music.

The course stresses composition with assistance given to each student to develop his own ideas and style. Guiding basic artistic principles will be ascertained through the study of past and contemporary masterpieces in gradual stages from smaller to larger forms. Students must have some knowledge of elementary composition. Admission by permission of instructor.

4. Chromatic Harmony

7-10 Wednesday 3 units

Instructor: MR. ERIC ZEISL

This course deals with the study of altered or chromatic chords and will stress particularly the development of coordination between reading and hearing of music with practical exercises taking advantage of even the smallest creative abilities of the students. Prerequisite: one year of harmony.

5. Opera Workshop

7-10 Tuesday, Friday 3 units

Instructor: MR. ADOLPH HELLER, Assistant Conductor, Hollywood Bowl

DR. HUGO STRELETZER, Director of Opera Workshop

This course presents the fundamentals of stage technique for students of opera, teaching the stage mechanics that are expected in the professional singing actor. Every term an opera will be produced, fully staged in set and costumes, to provide experience for those talented students who are ready, vocally and histrionically, to take their part in a major operatic work. A full size orchestra will be provided for the production.

Ankündigung der Musikklassen am Los Angeles City College im Wintersemester 1950/51. Als Lehrer werden hier Ernst Krenek, Eric Zeisl und Adolph Heller genannt.

Announcement of music classes at Los Angeles City College in the winter semester 1950/51. Teachers included Ernst Krenek, Eric Zeisl and Adolph Heller.

anderen europäischen Ländern. Der Musikwissenschaftler Alexander L. Ringer, selbst Flüchtling aus Deutschland, hat auf das Ausmaß hingewiesen, in dem die Emigranten auf akademische Disziplinen Einfluss nahmen.⁵ Viele von ihnen waren an der Gründung und Reorganisation von akademischen Institutionen beteiligt und setzten bei der Erstellung von Unterrichtsmaterial neue Maßstäbe.

Eine Stelle als Lehrer in Amerika anzunehmen zog häufig einen schmerzhaften Anpassungsprozess nach sich. Krenek schreibt, er und viele Emigranten hätten nie zuvor unterrichtet und müssten nun ihre Feuertaufe bestehen. Aber auch jene mit langjähriger Erfahrung durchliefen eine schwierige Übergangsphase.⁶ Das amerikanische Bildungssystem unterschied sich in vielfacher Hinsicht vom europäischen. In Deutschland und Österreich war der Besuch des Gymnasiums ähnlich den ersten zwei Jahren eines amerikanischen College und berechtigte zum Besuch einer Universität oder eines Konservatoriums, bei deren Abschluss ein akademischer Titel verliehen wurde. In den USA hingegen dienten die vier Jahre College als Vorbereitung für den Besuch der Hochschule, welche mit einem Master- oder Dokortitel abgeschlossen wurde. Deshalb waren amerikanische Collegestudenten am Anfang ihrer Collegezeit weniger gut vorbereitet und spezialisierten sich erst später. Während Krenek die Vorteile eines Systems anerkannte, das den Studenten erlaubte, sich sowohl auf dem Feld der Musik als auch in den Geisteswissenschaften und anderen Wissensgebieten erst gründlich umzusehen, beklagte er gleichzeitig die dadurch verlorenen Jahre konzentrierten Studiums:

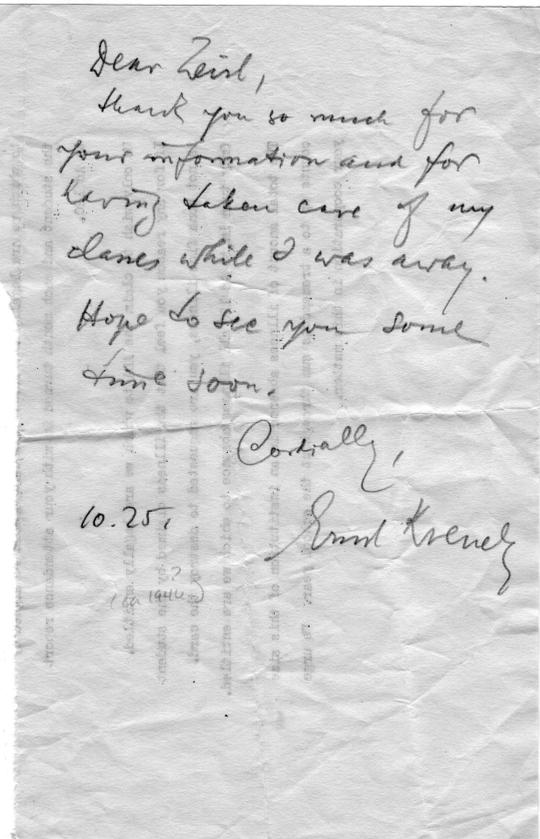
„Da die Studenten neben Musik so viele andere Fächer zu verarbeiten haben, bleibt für Musik niemals so viel Zeit übrig, als die Musiklehrer mit Recht für notwendig halten. Da die meisten Studenten, die im College entdecken, dass Musik ihr Hauptinteresse ist, so gut wie gar keine nennenswerte Vorbereitung mitbringen und im allergünstigsten Fall höchstens die Hälfte der verfügbaren Zeit auf Musik verwenden können, ist eine namhafte Leistung an Konzentration und Organisation des Materials nötig, um sie in vier Jahren zu kompetenten Musikern zu machen.“⁷

slovakia). Only about 40 musicians are listed as having been born in Austria and Germany. To be sure, there were many more Austrians and Germans, Ernest Kanitz and Ernst Krenek among them, who would arrive in California after 1940, but it is important to note that when they came they found a musical culture that was already shaped by outsiders, including a sizable contingent of transplanted Europeans.

The disproportionate influence of the German-speaking immigrants has in part to do with the nature of their contributions. Quite apart from the prominence of musical celebrities such as Otto Klemperer, Bruno Walter, or Georg Szell, who directed major American orchestras, and the scores of musicians who formed the backbone of many of those same orchestras, it was, as Krenek implied and the partial list above confirms, the wide dispersion of émigrés in academic positions that heighte-

Die lehrenden Emigranten vertraten sich mitunter gegenseitig, Ernst Krenek bedankt sich in diesem Brief bei Eric Zeisl „for having taken care of my classes while I was away“, undatiert.

The teaching émigrés also substituted for one another. In this letter, Ernst Krenek thanks Eric Zeisl "for having taken care of my classes while I was away", undated.



Auch bei anderen Lehrern war Zeit ein rares Gut. Europäische Emigranten waren schockiert von der Länge der Semester, den Stunden, die sie im Klassenraum verbringen mussten, dem Zeitaufwand für Korrekturen und Benotung, der täglich für Aufgaben und wiederkehrende Prüfungen aufgewandt werden musste. Die Größe der Klassen nahm nach dem Zweiten Weltkrieg noch zu, als in der „GI-Bill“ Tausende von heimgekehrten Soldaten zu einem College-Abschluss ermutigt wurden. Neben den Schulpflichten gab es noch endlose organisatorische Sitzungen und zudem die Erwartung, dass Lehrer sich einer oder sogar mehreren der zahlreichen örtlichen, staatlichen oder bundesweiten Institutionen für Berufs- und Lehrerausbildung anschlossen. Ständige Sorgen über die Sicherheit des Arbeitsplatzes stellten eine große Belastung dar. Einige Glückliche erhielten eine dauernde Anstellung auf Lebenszeit. Der Genuss der Vorteile eines solchen Arbeitsverhältnisses war jedoch weniger abhängig von der Qualifikation als vielmehr von einer zufällig frei gewordenen Arbeitsstelle. Der frühe Tod von Eric Zeisl war mit Sicherheit auch durch seine Ängste bezüglich einer Anstellung am Los Angeles City College bedingt. Da es im Fach Musik keine verfügbaren Daueranstellungen gab, wurde Zeisls Arbeitsstelle halbiert, so dass er für eine ganze Anstellung nicht mehr in Frage kam.⁸ Für andere wie Arnold Schönberg brachte die Festsetzung eines Pensionsalters an der University of California in Los Angeles das plötzliche Ende seiner vielversprechenden Karriere als Professor.

Diese Umstände hatten nur wenig Ähnlichkeit mit dem relativ entspannten Tempo und der bürokratischen Beständigkeit des europäischen Bildungssystems. Ernst Kanitz verfügte über 15 Jahre Unterrichtserfahrung am Wiener Konservatorium und klagte über die zusätzliche Arbeitsbelastung in Amerika: 12 Stunden Unterrichtszeit pro Woche, 15 bis 25 Studenten pro Klasse, zwei bis drei Stunden täglich für Benotungen.⁹ Ernst Toch fühlte sich so überfordert, dass er es vorzog, seine Unterrichtsposition aufzugeben: „Es erschöpft mich ganz und gar und zieht all meine Energie ab.“¹⁰

Die Art der Unterrichtsführung war für die „Junglehrer“ Toch, Kanitz und andere Emigranten die größte Strapaze. Viele der hochqualifizierten emigrierten Musiker

ned the impact of their relatively small numbers. In voice and instrumental instruction that influence was shared with teachers from other cultural regions, especially Italy and Eastern Europe, but in music history, theory, and composition German-speaking immigrants enjoyed a decided advantage over their fellow European refugees. The musicologist Alexander L. Ringer, himself a German refugee, has pointed out the degree to which his fellow émigrés shaped their academic disciplines.⁵ In many cases émigrés literally founded or re-organized their departments and their manuals and textbooks in all areas of study established new standards.

Launching a teaching career in America often involved a number of painful adjustments. Krenek notes that many émigrés, like himself, had never taught before and underwent a baptism by fire, but even those with extensive experience endured a difficult period of transition.⁶ The American educational system was radically different from that of Europe. In Germany and Austria the graduate of the *Gymnasium* already had the equivalent of the first two years of American college studies and entered directly into a specialized degree program at the University or a conservatory. In the United States, on the other hand, the four years of college served as a preparation for the advanced training of a graduate school culminating in a Masters or Doctoral degree. American college students were thus less well prepared at the outset of their college studies and began their specialization much later. While Krenek acknowledged the advantages of a system that encouraged music students to explore a broader range of studies in the humanities and sciences, he deplored the years that his American students lost in concentrated study:

“Since students have to study so many other subjects in addition to music there is never as much time for music as a music teacher would wish. And since most students only discover their interest in music after entering college they arrive with little or no preparation and, over the space of four years, can devote at best only about half of the available time to the concentration and material mastery necessary to transform them into competent musicians.”⁷

Time was also in short supply for teachers. European émigrés were shocked by the length of the semesters,

waren erstaunt, in ihren Klassen Studienanfänger mit geringen Fähigkeiten und nur ungenügendem Vorwissen anzutreffen. 1938 bemerkte Schönberg trocken, dass seine amerikanischen Studenten hinsichtlich ihrer Kenntnisse der Musikfachliteratur „Aspekte eines Schweizer Käses“ aufwiesen.¹¹ Verständlicherweise sahen sich viele Emigranten selbst in der Rolle von Missionaren, die die unwissenden amerikanischen Massen förderten. In diesem Ton ist auch der Artikel Paul Pisks im Artikel „New Paths in California“ zu verstehen, der 1940 in *Music and Dance in California* erschien:

„Am wichtigsten für den Erfolg eines jeden Pioniers ist die Qualität des Landes, welches er erobern möchte. Es gibt einige hoffnungsvolle Voraussetzungen für Kalifornien, denn hier bringt die Erde gute Ernte hervor und hier wachsen die schönsten Bäume. Warum sollte die Bevölkerung nicht dazu gebracht werden können, ebenfalls Früchte einer bestimmten Kultur hervorzu- bringen? Europa hat allerlei Traditionen in Musik und Kunst zu bieten. Dennoch kann es in einer kriegsge- beutelten Epoche kein fruchtbarer Boden für die Kultur sein. [...] In Kalifornien trinkt das Volk eifrig vom ewig klaren und erfrischenden Quell der Musik und ist be- strebt, sich von ihren Schätzen bereichern zu lassen.“¹² Pisks Worte waren sicherlich von seinem Mitwirken an der Wiener sozialistischen Kulturpolitik der zwanziger Jahre beseelt, wo er als Musikkritiker an der *Arbeiter- zeitung* mitwirkte. Musikerziehung und Arbeiterkon- zerte sollten den Massen die „hohe Kunst“ näher bring- en. Das Amerika der dreißiger und vierziger Jahre litt noch an der Inflation und zugleich an der Mobilisie- rung für den Weltkrieg. Andererseits trat das Land in die Ära von Franklin Delano Roosevelt (Präsident von 1933 bis 1945) ein, in der zahlreiche progressive Kultur- und Ausbildungsprogramme ins Leben gerufen wurden. Mit diesem staatlichen Musikprojekt konnten sich Flüchtlinge aus dem „Roten Wien“ bereitwillig identifizierten. In allen Kultur- und Ausbildungsberei- chen gab es bundesweite, staatliche und städtische Initiativen – von Bildungskursen für Erwachsene und Gemeindechören bis zu Konzertwettbewerben und Kunst-Ferienlagern im Sommer.

Während Pisk und andere Musiker eine gewisse struk-

turen der number of hours spent in the classroom, the time re- quired for correcting and grading daily assignments and periodic examinations, and by the size of classes, which would only grow larger after the Second World War when the introduction of the GI bill encouraged thou- sands of returning soldiers to earn a college degree. Be- yond the classroom duties there were also endless com- mittee meetings and the expectation that teachers would involve themselves in one or more of the many professional, teaching, and educational associations or- ganized on the local, state, and national levels. Constant worries over job security added considerably to the stress. A fortunate few received a lifetime appointment but tenure, and the range of benefits it conferred, was often less dependent upon job performance than upon the availability of tenure slots. Eric Zeisl's early death was caused in part by his anxieties over his position at the Los Angeles City College. Since the music depart- ment had no available tenure slot Zeisl's teaching load had been cut in half so as to keep him ineligible for te- nure consideration.⁸ For others, like Arnold Schoenberg, the enforcement of a mandatory retirement age put a sudden end to his thriving teaching career at University of California in Los Angeles.

All this bore little relationship to the relatively relaxed pace and bureaucratic predictability of the European educational system. Ernest Kanitz, who arrived in Ame- rica with a decade and a half of teaching experience at the Vienna Conservatory, complained about his over- whelming responsibilities: 12 hours of classroom tea- ching a week, 15 to 25 students in each class, 2-3 hours of grading each day.⁹ Ernst Toch was so overwhelmed that he chose to leave teaching altogether, saying, “it wears me out and completely saps my energy.”¹⁰

The principal reason Toch, Kanitz, and other émigrés found their teaching so draining had to do with the na- ture of the instruction. Many highly qualified émigré educators were astonished to find themselves teaching undergraduates with few skills and little or no know- ledge of the basic repertoire. In 1938 Schoenberg drily observed that in matters of music literature his American students displayed “aspects of a Swiss cheese.”¹¹ It is thus understandable that many émigrés viewed their task as primarily remedial – missionaries preaching to

Weihnachtskarte mit „musikalischen“ Grüßen und der Widmung „meinem lieben alten Freund“ von Zeisls ehemaligem Lehrer Richard Stöhr nach Los Angeles, undatiert.

Christmas card with 'musical' greetings sent to Zeisl in Los Angeles by his former teacher Richard Stöhr. The dedication reads "to my dear old friend", undated.

turelle Ähnlichkeit zu europäischen Programmen feststellten, gab es in deren Inhalt und Ausrichtung fundamentale Unterschiede. Alexis de Tocqueville bemerkte bereits 1835, dass „in den Vereinigten Staaten alle Bildung auf die Politik ausgerichtet ist. In Europa liegt der prinzipielle Sinn und Zweck in der Vorbereitung des Volkes für das Privatleben.“¹³ In den USA wurden Bildung und Kultur als Mittel gesehen, im öffentlichen Bereich praktische Anwendung zu finden. Ca. 100 Jahre nach de Tocquevilles Beobachtung verwirrte dieser Aspekt der amerikanischen Mentalität die Europäer noch immer. Krenek beklagte die Behinderung des europäischen „Strebens nach dem Unerreichbaren“ durch den verinnerlichten amerikanischen „Realitäts-sinn“.¹⁴ Ihn empörte diese „öffentliche Mentalität des Pragmatismus“ in den USA:

„... die Idee, dass der künstlerische Ausdruck Interessen und Bedürfnisse ohne direkten Zweck erwecken könne und dem Menschen nicht nur brauchbare Informationen, geistiges Hochgefühl oder zumindest Unterhaltung bieten müsse, ist dem öffentlichen Bewusstsein in den USA nicht beizubringen.“¹⁵

the unwashed American masses. That is the tone Paul Pisk strikes in the article "New Paths in California," published in the 1940 volume, *Music and Dance in California*:

"Most important to the success of any pioneer is the quality of the land he is going to conquer. Here is a hopeful sign for California. Here the soil produces the finest crops, the most beautiful trees. Why should the population not be fit to bear fruits of distinguished culture? Europe has all her tradition of music and art. But she cannot be fertile ground for culture in a war-torn epoch. [...] In California there are people eager to drink from the ever-clear and refreshing source of music and to be enriched by its treasures."¹²

In fairness one should note that Pisk's attitudes were shaped by his involvement in Vienna's socialist cultural politics of the 1920s (he was a music critic for the socialist *Arbeiterzeitung*), in which music education and workers' concerts were quite literally premised on the idea of bringing 'high art' to the masses. The America of the 1930s and 40s, confronting first the Depression, then mobilization for a world war, had entered an era of big

Krenek bemerkte ähnliche Unterschiede beim Zusammentreffen mit amerikanischen Kollegen:

„Während es ohne weiters möglich ist, sich mit jedem amerikanischen Berufsmusiker über die Funktion des Quartsext-Akkords zu verständigen, bleiben die grundlegenden Motive, die seine Anschauungen über Musik speisen, oft verwirrend und rätselhaft.“¹⁶

Hinter den Bemerkungen von Krenek und Pisk findet sich die tiefe Überzeugung, dass Kunst, Kultur und Bildung elitäre Unternehmungen, und dass die höchsten Ziele künstlerischen Schaffens die Erhaltung einer geistigen Aristokratie seien. Im Gegensatz dazu stand das Ideal der Amerikaner (in der Theorie, wenn auch nicht immer in der Praxis) von demokratischer Gleichstellung. Bildung stand allen offen und Kunst wurde als Produkt einer gesamten Kultur gesehen. Was Krenek und andere Europäer verwirrte, war das Konzept, Musik zweckgebunden einzusetzen. Ein gesundes Kulturleben wurde durch seinen Beitrag zu staatlicher Stabilität und ökonomischem Wohlstand definiert. Die meisten kulturellen Institutionen in den USA entstanden eher durch private als öffentliche Initiativen. Daher mussten sie ihren finanziellen Aufwand selber tragen und waren dringend auf Einnahmen angewiesen. Als Resultat wurden einige der besten Chöre von Kirchen gesponsert, bekannte Blaskapellen traten bei Sportveranstaltungen auf und Orchesterdirektoren hatten größtes Mitspracherecht beim Repertoire. Viele hochbegabte Komponisten des Landes sowie Tausende seiner besten Musiker wurden zu willigem Fußvolk in den „kreativen Armeen der Unterhaltungsindustrie“ gemacht.

Die Musikausbildung war ebenso von pragmatischen Zielen bestimmt. Man wollte schnell das Studium absolvieren und ins Geschäft einsteigen. Schönberg musste dies erkennen, als einige junge Hollywood-Komponisten ihn um Vermittlung seiner „Tricks“ in ein paar Unterrichtsstunden ersuchten. Sogar die Wertschätzung von Musik in den Schulen, darunter Musikurse auf College-Niveau für äußerst ungeübte Musiker (in Europa undenkbar) wurden gerühmt als Initialzündung für spätere begeisterte Konzertbesucher. In dieser Umgebung geriet Bildung zu einer Industrie des Selbstzwecks. Die Ironie bezüglich eines Einflusses der

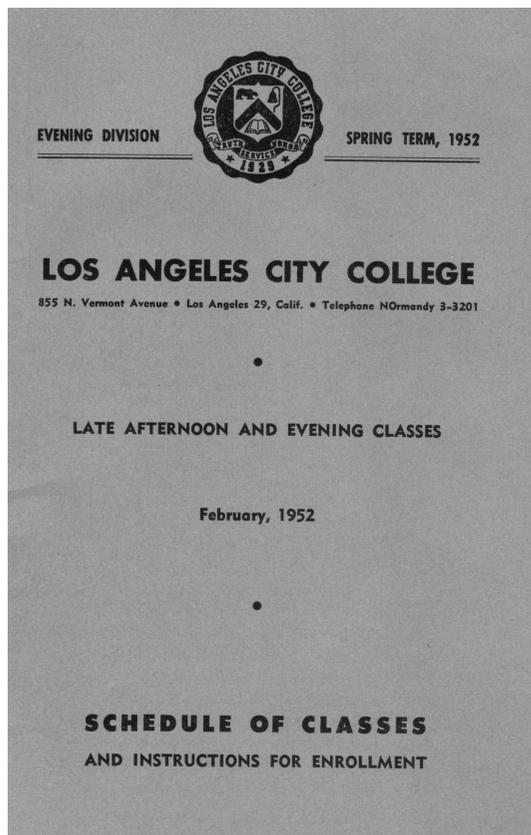
government in which the administration of Franklin Delano Roosevelt, who served from 1933 to 1945, introduced a number of progressive cultural and educational programs, such as the Federal Music Project, with which refugees from ‘Red Vienna’ could readily identify. On all cultural and educational areas there were federal-, state-, and city-sponsored initiatives ranging from adult education courses and community sing-alongs, to concerto competitions and summer arts camps.

While Pisk and others may have recognized certain structural similarities to programs they had known in Europe there were nonetheless fundamental differences of content and philosophy. Alexis de Tocqueville had already noted in 1835 that “In the United States, all of education is directed toward politics. In Europe, its principal purpose is to prepare people for private life.”¹³ In America education and culture were seen as a means to a practical end in the public sphere. A hundred years after de Tocqueville’s observation it was still this aspect of the American mentality that proved most perplexing to Europeans. Krenek complained that the ingrained American “sense of reality” stifled the European “desire for the impossible”.¹⁴ He was exasperated that within the context of America’s “public mentality of pragmatism”: “... the idea that an artistic utterance as such can awaken purposeless interest and need not convey to man useful information, spiritual uplifting or, at the very least entertainment is not directly intelligible to the American consciousness.”¹⁵

Krenek registered similar difficulties in his encounters with American colleagues:

“Whereas it is possible to discuss the function of an augmented sixth chord with American musicians without difficulty, the basic impulses that feed their views about music are often puzzling and bewildering.”¹⁶

Underlying both Krenek’s remarks – and those of Pisk, as well – is a deeply ingrained sense that art, culture, and education are an elitist enterprise and that the highest reaches of artistic accomplishment are the preserve of a spiritual aristocracy. Americans, by contrast, embraced an ideal (in theory if not always in practice) of democratic egalitarianism in which education was open to all and art was the product of the culture at large. Part of what confused Krenek and other Europeans was the



Lehrer hielt Krenek treffend fest: „Die Tatsache, dass seine besten und produktivsten Schüler wiederum Lehrer sein werden, mag, je nach dem Gesichtspunkt, den man einnimmt, als deprimierend oder ermutigend gewertet werden.“¹⁷

Abgesehen von allen irritierenden Unterschieden entdeckten die meisten emigrierten Lehrer dennoch, dass ihre amerikanischen Studenten fleißig, begeistert und hingebungsvoll waren. Nur wenige von ihnen hatten ein Vorwissen klassischer Musik. Da es aber sehr viele Studenten gab und die Karrierewünsche sowie die Motivationen für das Musikstudium sehr unterschiedlich waren, erweiterte dies wiederum die Perspektiven der Emigranten und regte sie zu eigenen kreativen Experimenten an.

In den dreißiger und vierziger Jahren traten die USA in eine künstlerische Experimentalphase ein. Das Land

concept that music could also serve utilitarian ends, that a healthy cultural life might be defined by its contributions to civic stability and economic well-being. In America most cultural institutions were a matter of private rather than public initiative and hence were expected to pay their own way, that is, provide their own utilitarian, if not always financial justification. As a result some of the best choruses were sponsored by churches, the finest brass bands were auxiliaries to sporting events, an orchestra's business manager had a major hand in shaping its repertoire, and many of the country's most gifted composers and thousands of its best musicians were willing foot soldiers in the vast creative armies of the entertainment industry.

Music education was likewise harnessed to pragmatic ends. One studied to get ahead and acquire skills to ply one's trade, as Schoenberg realized when he was approached by several young Hollywood composers who wanted a few lessons to learn his 'tricks'. Even music appreciation in the schools, including the large college-level lecture courses for non music majors – a phenomenon practically unthinkable in Europe – were extolled as the incubators for ticket-buying concert goers. In this environment education was a self-justifying industry and Krenek aptly summed up the irony of the teacher's influence: “The fact that his best and most productive students will in turn become teachers is, depending on how one looks at it, either depressing or encouraging.”¹⁷ Despite all these disconcerting differences, most émigré educators discovered that their American students were hard working, enthusiastic, and devoted. To be sure, only a few students had a background in classical music, but the very fact that the student pool was so large and the career goals and motivations for study so varied served to broaden the émigrés' perspectives and stimulate them to their own creative experimentation.

During the 1930s and 40s America herself was entering a period of artistic experimentation. The country had long been dependent upon European models and up until the First World War German influence had virtually reigned supreme. That changed in the 1920s, when many young composers and performers looked instead to France, Italy, or even the Soviet Union. By the later 1930s American composers were searching for Ameri-

Vorlesungsverzeichnis der Abendvorlesungen des Los Angeles City College, Februar 1952.

Schedule of classes and instructions for enrollment, Los Angeles City College, late afternoon and evening classes, February 1952.

Zeisl war nicht nur als Lehrer in das College-Netzwerk Kaliforniens eingebunden. Das City College Chamber Orchestra spielte im November 1949 Kompositionen von Eric Zeisl.

Zeisl was involved in California's college network not only as a teacher. The City College Chamber Orchestra also played compositions by him in November 1949.

hatte sich lange an europäischen Modellen orientiert, bis zum Ersten Weltkrieg überwog eindeutig der deutsche Einfluss. Dies änderte sich in den zwanziger Jahren, als viele junge Komponisten und Musiker ihre Inspiration in Frankreich, Italien und der Sowjetunion fanden. In den späten dreißiger Jahren suchten amerikanische Komponisten nach eigenen Wurzeln, wie es die Werke von Aaron Copland oder Roy Harris dokumentieren. Viele der Emigranten fühlten sich von diesem aufkommenden „Nationalismus“ bedroht, andere jedoch, unter ihnen Kanitz, empfanden dies als Signal künstlerischer Vitalität. 1944 schrieb er einem amerikanischen Kollegen: „Ich habe versucht, dem Land meine Dankbarkeit auszudrücken, indem ich Werke aus der zeitgenössischen amerikanischen Produktion betone. Ich habe sie in meine Programme am kleinen Erskine College aufgenommen, mit einem Orchester und einem Chor, der aus ziemlich jungen und unerfahrenen Leuten besteht – und es hat gut funktioniert! [...] Gleichfalls habe ich in meinem Unterricht versucht, den Studenten etwas über die zeitgenössische amerikanische Musik zu vermitteln.“¹⁸

Wahrscheinlich bremste der Einfluss deutschsprachiger Emigranten in den dreißiger und vierziger Jahren Amerikas Prozess der Selbstentdeckung etwas. Durch das Aufkommen systematischer Musikwissenschaften und ein analytisches Vorgehen wie etwa durch Heinrich Schenker, weiters Kompositionsmodelle wie jene von Hindemith und Schönberg, schufen die Emigranten entschieden von zentraleuropäischen Repertoires bestimmte akademische Prioritäten. Das Wirken der Emigranten verstärkte bestimmte langlebige Vorurteile, einschließlich der Überzeugung, deutsche Musik sei der französischen oder italienischen überlegen (Gehalt vor Stil), sowie die Überzeugung, Instrumentalmusik stelle eine höhere, reinere Form der Musikkultur dar als Vokalmusik oder Theaterformen, die zu den Stärken der USA zählten.

Im Endeffekt war es jedoch unmöglich, europäische Kultur in den Boden eines neuen Landes einzupflanzen, wie es Pisk in seinem Essay beschrieben hatte. Es geschah gerade in Pisks Kalifornien, dass junge Komponisten wie John Cage und Lou Harrison Pfade beschritten, welche den ästhetischen Prinzipien der alten

CITY COLLEGE CHAMBER CONCERTS
1949-50 SEASON
Sponsored by Los Angeles City College Music Department and
Epsilon Alpha Gamma, music honorary society

FIRST CONCERT
Tuesday, November 22, 1949
in the Student Union

Compositions by Eric Zeisl

performed by
Eda Schlatter, pianist
Patricia Beems, soprano
Eudice Shapiro, violinist
William Matcham, baritone
The Composer, at the piano
and
The Los Angeles City College Chamber Orchestra
conducted by Adolph Heller

can roots, as exemplified in the works of Aaron Copland or Roy Harris. Many émigrés felt threatened by this nascent nationalism, but others, like Kanitz, saw in it the sign of cultural vitality. In 1944 he wrote to an American colleague, “I’ve tried to express my gratitude to this country by stressing the contemporary American production. I’ve put contemporary works on my programs at little Erskine College, with an orchestra and choral groups of quite young and unexperienced people – and it worked! [...] Similarly in my Appreciation teaching I tried to promote the students’ understanding of their living fellow countrymen’s music.”¹⁸

It is possible that the influx of German-speaking émigrés of the 1930s and 40s served as something of a break on America’s process of self-discovery. Through the introduction of systematic musicology, analytical procedures such as those of Heinrich Schenker, and compositional models such as those of Hindemith and Schoenberg, the émigrés helped establish a set of academic priorities that were heavily dependent upon the precedents of central European repertoire. The émigré presence also introduced or re-inforced certain long-held prejudices,

Welt zuwider liefen. Sowohl Cage als auch Harrison hatten bei Schönberg studiert und höchstwahrscheinlich wurde ihr Durchbruch und der anderer durch Betonung der Prinzipien der alten Welt Europas durch die Emigranten begünstigt – ganz in Übereinstimmung mit dem dialektischen Prinzip, nach dem eine emphatisch beschworene These ihre nicht weniger stark formulierte Antithese hervorruft.

Einige Emigranten wie Schönberg und Krenek brachten eine hohe Reputation als führende Köpfe der Avantgarde mit in die USA und wurden schmerzhaft mit dem dortigen Konservatismus konfrontiert. Besonders Krenek stieß sich an der „Echolosigkeit der unendlichen amerikanischen Ausdehnung.“¹⁹ Andere wie Kanitz, Pisk und Zeisl waren absolut unbekannt und konnten kaum Einfluss auf die musikalische Entwicklung ausüben. Hätten die Umstände es erlaubt, so hätten sie alle es mit Sicherheit vorgezogen, innerhalb der Grenzen Österreichs zu bleiben und sich an einer bequemeren Laufbahn als lokale Berühmtheit zu erfreuen.

Europäische Wissenschaftler behandeln die Erlebnisse der Emigranten weiterhin im Kontext von Exil, Verlust und Unterbrechung. Dies ist eine gerechtfertigte, aber reduzierte Perspektive, die die weniger angenehme und weniger produktive Seite der Emigrantenerfahrungen hervorhebt: die traurigen und trostlosen Treffen der Immergleichen, die sich als Erben der einst lebendigen kulturellen und intellektuellen Gemeinschaften in Berlin, Wien oder Prag feierten, deren wöchentliche Zusammentreffen sich aber recht bald in Wettbewerbe um das beste Rezept für Mehlspeisen verwandelten. In Wirklichkeit aber war die Welt, die die Emigranten tradieren wollten, schon lange vor ihrer Emigration zum Mythos geworden. 1934 hegte Ernst Krenek noch die Hoffnung, der österreichische Ständestaat würde ein humanistisches Bollwerk gegen den Faschismus bilden. In seiner Einbildungskraft ging er sogar so weit zu denken, seine 12-Ton-Oper *Karl V.* könne als Musik zu „Feierlichkeiten für das neue Österreich“ gespielt werden. Spätestens 1938 mussten er und die meisten anderen einsehen, dass in Österreich weder Platz für Juden, noch für Sozialisten, Progressive oder auch nur für bewusste Menschen war, und dass sich die Träume

including the notion that German music was superior to that of, say, France or Italy (substance over style), and the belief that instrumental music represented a higher, purer form of musical culture than vocal or theatrical forms, which were among America's strengths.

In the end, though, it was not possible simply to transplant European culture into the fertile soil of a new land, as Pisk had imagined in his essay. Indeed, it was in Pisk's California that young composers like John Cage and Lou Harrison began to explore paths that would lead to a definitive break with old-world aesthetic principles. Both Cage and Harrison had studied with Schoenberg and it is quite possible that in this and other cases the articulate reinforcement of those old-world principles by Europe's émigrés helped accelerate that break, that in keeping with the dialectical principle, the emphatically formulated thesis provoked its own no less emphatic antithesis.

A few émigrés, like Schoenberg and Krenek, arrived in America with considerable reputations as leaders of the avant garde and were made painfully aware of the country's conservatism. Krenek, in particular, chafed under what he called the "echolessness" of the "vast American expanses."¹⁹ Most others, however, including men like Kanitz, Pisk, and Zeisl, were virtually unknown and scarcely in the forefront of any musical development. Had circumstances permitted they and dozens like them would certainly have chosen to remain within the cozy confines of Austria to enjoy a comfortable career of local renown.

European scholars have persisted in framing the émigré experience as a question of exile, loss, and interruption. It is a valid but limited perspective and it tends to emphasize the least attractive and least productive side of the émigré experience – those sad and dreary circles of "bei-uns-skis" who fancied themselves the inheritors the once lively cultural and intellectual environments of Berlin, Vienna, or Prague, but whose weekly gatherings soon degenerated into a round of competing *Mehlspeisen* recipes. In point of fact the world that these émigré communities sought to perpetuate abroad had become a fiction long before their emigration. In 1934 Ernst Krenek still had hopes that Austria's Catholic Ständestaat might serve as a humanistic bulwark against

von einer Wendung zum Besseren als Illusion erwiesen. Es war ohne Zweifel ein verstörendes Erlebnis für die österreichischen Emigranten, ihre geliebte, aber zunehmend provinzieller werdende Alpen-Heimat zurücklassen zu müssen. Viele versuchten, ihre früheren Illusionen zu vergessen und sich den neuen Gegebenheiten anzupassen, um mit dem Verlust fertig zu werden. Prägnant schrieb Ernst Kanitz 1947 an seine Freundin und Mitexilantin Lola Adler: „Sehne mich selber gar nicht nach Bergen, bin leider zu wehleidig mit Erinnerungen in der Hinsicht. Liebe jetzt den Ozean, der ja eine Errungenschaft meiner letzten Jahre ist.“²⁰ Das überarbeitete Finale von Kanitz' Filmprojekt über das Lernen wurde inspiriert von der Herausforderung der neuen kulturellen Landschaft. Wenn auch die

fascism. He went so far as to imagine that his 12-tone opera *Karl V.* might even serve as a “festival piece for the new Austria”. By 1938 at the latest, he and most others had learned that as Jews or socialists, as progressives or simply men of conscience, they had no part in the new Austria, that dreams of her humanizing mission had been a hopeless illusion.

It was no doubt a wrenching experience for the Austrian émigrés to be forced to leave their beloved, but increasingly provincial alpine home. Many found that the best strategy for coping with loss was to abandon past illusion and embrace present possibility. Ernest Kanitz put it in a nutshell, when in 1947 he wrote to his friend and fellow émigré Lola Adler: “I no longer yearn for the mountains, I am unfortunately too burdened by memo-

Zeisl's Lustspiel mit Musik *Leonce und Lena* wurde im Mai 1952 am opera workshop des Los Angeles City College unter der Leitung von Hugo Strelitzer uraufgeführt.

Zeisl's musical play *Leonce und Lena* was performed for the first time in May 1952 at the opera workshop of Los Angeles City College under the direction of Hugo Strelitzer.



große Vision unerfüllt bliebe – wie die Visionen vieler seiner Mitemigranten – wenn sein Beitrag im Rückblick nur wenig größer als ein Tropfen im neu entdeckten Ozean sein sollte, hätte Kanitz trotzdem seine Herausforderung angenommen mit jeweils nur einer Vorlesung, einer benoteten Arbeit, einem Studenten. Die Emigranten hinterließen ihre Spuren nicht nur als Ab-

ries for that. Now I love the ocean, the discovery [*Errungenschaft*] of my recent years.”²⁰

The over-wrought finale of Kanitz' imagined film about learning was inspired by the challenge of this immense new cultural landscape. If that grand vision remained unfulfilled – as would the visions of so many of his fellow émigrés – if his contributions seem in retrospect as little

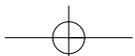
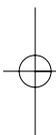
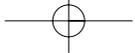
gesandte einer Exil-Kultur in einem manchmal rätselhaften und unvollkommenen neuen Zuhause, sondern auch als Amerikaner, die ihr Wissen und ihre hart erarbeiteten Erfahrungen umsetzten, entweder als Progressive oder Beharrende, als Radikale oder Konservative. Sie alle unternahmen die kleinen Schritte, die nach und nach eine fremde Gegenwart in eine gemeinsame Zukunft verwandeln: Sie schlugen sich als Lehrer durch, die schlecht vorbereitete Studenten begeistern sollten, oder als Eltern, die ihren Kindern bei den Schulaufgaben halfen. Als Musiker strebten sie danach, ihre Kunst im bescheidenen Ambiente eines College-Hörsaals, einer Kirche oder eines Gemeindesaals einer kleinen aber begeisterten Zuhörerschaft darzubringen.

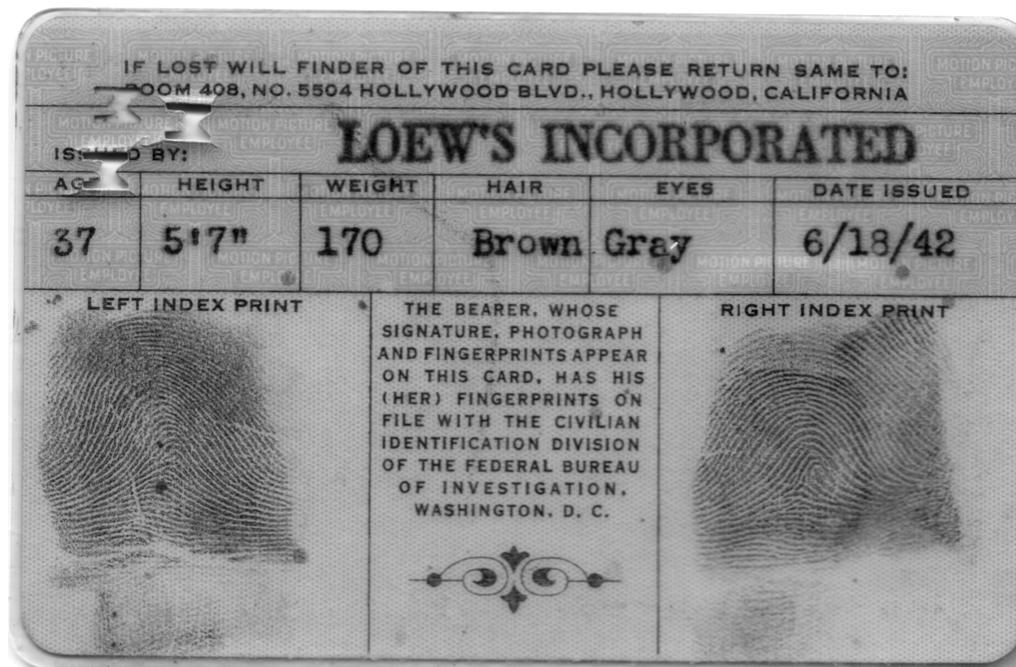
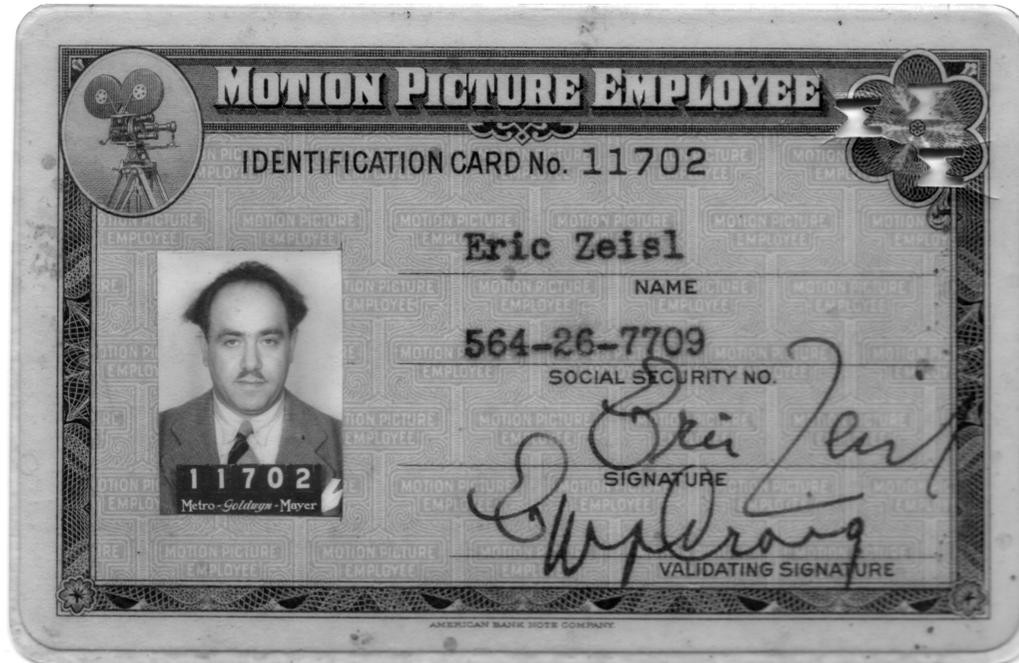
more than a drop in that newly discovered ocean, Kanitz had nevertheless taken up its challenge one lecture, one graded assignment, one student at a time. It was not only as emissaries of a culture in exile that these émigrés made their mark upon their sometimes baffling and imperfect new home, but also as Americans adapting their knowledge and hard-won experience, whether as progressives or moderates, radicals or conservatives, to the circumstances at hand. Here, as overworked teachers inspiring ill-prepared students, as parents helping their children with their own school projects, as musicians striving to communicate their art to small but willing audiences in the modest venues of a college auditorium, a church sanctuary, or a community center, they took the small, incremental steps by which an alien present becomes a shared future.

- ¹ Ernst Kanitz an Margaret E. Bennett, 16. März 1945 (Kanitz Papers, Special Collections, University of Southern California).
- ² Ernst Kanitz an Ernst Stiassni, 9. August 1944 (Kanitz Papers).
- ³ Ernst Krenek: *Musik im goldenen Westen*. Wien 1949, S. 47.
- ⁴ *Music and Dance in California*. Hg. v. José Rodriguez. Hollywood 1940.
- ⁵ Alexander L. Ringer: „New Deal“ und Musik; Zur Lage der amerikanischen Musik in den Dreißiger Jahren. In: *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*. Hg. von Christoph-Hellmut Mahling u. Sigrid Wiemann. Kassel, Basel, London 1984, S. 169-173.
- ⁶ Ernst Krenek: America's Influence on Émigré Composers. In: *Perspectives of New Music VIII/2* (Spring-Summer, 1970), S. 112-117.
- ⁷ Krenek: *Musik im goldenen Westen*, S. 46f.
- ⁸ Malcolm S. Cole u. Barbara Barclay: *Armseelchen. The Life and Music of Eric Zeisl*. Westport, Connecticut and London, England 1984, S. 79.
- ⁹ Ernst Kanitz an Lola Adler, 24. September 1946 (Kanitz Papers).
- ¹⁰ Diane Peacock Jezic: *The Musical Migration and Ernst Toch*. Ames Iowa 1991, S. 112.
- ¹¹ Arnold Schönberg: Teaching and Modern Trends in Music

- ¹ Ernest Kanitz to Margaret E. Bennett, 16 March 1945 (Kanitz Papers, Special Collections, University of Southern California).
- ² Ernest Kanitz to Ernst Stiassni, 9 August 1944 (Kanitz Papers).
- ³ Ernst Krenek: *Musik im goldenen Westen*. Vienna 1949, p. 47.
- ⁴ *Music and Dance in California*. Ed. José Rodriguez. Hollywood 1940.
- ⁵ Alexander L. Ringer. „New Deal“ und Musik; Zur Lage der amerikanischen Musik in den Dreißiger Jahren. In: *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*. Ed. Christoph-Hellmut Mahling and Sigrid Wiemann. Kassel, Basel, London 1984, pp. 169-173.
- ⁶ Ernst Krenek: America's Influence on Émigré Composers. In: *Perspectives of New Music VIII/2* (Spring-Summer, 1970), pp. 112-117.
- ⁷ Krenek, *Musik im goldenen Westen*, pp. 46f.
- ⁸ Malcolm S. Cole and Barbara Barclay: *Armseelchen. The Life and Music of Eric Zeisl*. Westport, Connecticut and London, England 1984, p. 79.
- ⁹ Ernest Kanitz to Lola Adler, 24 September 1946 (Kanitz Papers).
- ¹⁰ Diane Peacock Jezic: *The Musical Migration and Ernst Toch*. Ames Iowa 1991, p. 112.
- ¹¹ Arnold Schoenberg: Teaching and Modern Trends in Music (1938). In: *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*.

- (1938). In: *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Hg. v. Leonard Stein, Übers. v. Leo Black. Berkeley and Los Angeles 1984, S. 376-377.
- ¹² Paul Pisk: New Paths in California. In: *Music and Dance in California*, S. 47-49.
- ¹³ Alexis de Toqueville: *Democracy in America*. Übers. v. Arthur Goldhammer. New York 2004, S. 352.
- ¹⁴ Krenek, America's Influence on Its Emigré Composers, S. 117.
- ¹⁵ Ebd. S. 114.
- ¹⁶ Krenek, *Musik im goldenen Westen*, S. 6.
- ¹⁷ Ebd. S. 47.
- ¹⁸ Ernst Kanitz an Charles Wakefield Cadman, 17. November 1944 (Kanitz Papers).
- ¹⁹ Krenek, America's Influence on Its Emigré Composers, S. 117.
- ²⁰ Ernst Kanitz an Lola Adler, 11. April 1945 (Kanitz Papers).
- Ed. Leonard Stein, trans. Leo Black. Berkeley and Los Angeles 1984, pp. 376-377.
- ¹² Paul Pisk: New Paths in California. In: *Music and Dance in California*, pp. 47-49.
- ¹³ Alexis de Toqueville: *Democracy in America*. Trans. Arthur Goldhammer. New York 2004, p. 352.
- ¹⁴ Krenek, America's Influence on Its Emigré Composers, p. 117.
- ¹⁵ Ibid. p. 114.
- ¹⁶ Krenek, *Musik im goldenen Westen*, p. 6.
- ¹⁷ Ibid. p. 47.
- ¹⁸ Ernest Kanitz to Charles Wakefield Cadman, 17 November 1944 (Kanitz Papers).
- ¹⁹ Krenek, America's Influence on Its Emigré Composers, p. 117.
- ²⁰ Ernest Kanitz to Lola Adler, 11 April 1945 (Kanitz Papers).





Der Ausweis eines „Industrie-Arbeiters“. Eric Zeisls Motion Picture Employee Identification Card, ausgestellt 1942. Vorder- und Rückseite.

Eric Zeisl's Motion Picture Employee Identification Card, issued in 1942. Front and back.

Brendan G. Carroll

Exil im Paradies Europäische Emigranten und der Traum von Hollywood

Als Eric Zeisl im September 1941 Los Angeles erreichte, fand er in dieser Stadt innerhalb der Emigrantengemeinde eine erstaunliche Vielfalt vor, da sich in ihr einige der größten Schriftsteller, Künstler und Musiker des 20. Jahrhunderts aufhielten. Viele von ihnen fanden Beschäftigung in der Filmindustrie, welche schon lange vor der „Machtergreifung“ Hitlers ein Magnet für ausländische Talente war. Dass das Hollywood zu Beginn des 20. Jahrhundert fast ausschließlich von jüdischen Emigranten gegründet wurde, gerät leicht in Vergessenheit. Alle die großen Film Mogule – darunter Samuel Goldwyn, Louis B. Mayer, Adolph Zukor, Willam Fox, Carl Laemmle – waren jüdische Emigranten, welche die von der aufstrebenden Filmindustrie gebotenen Möglichkeiten schnell ergriffen. In den dreißiger Jahren, ermutigt und hofiert von den Film Mogulen, überschwemmten europäische Schauspieler, Schriftsteller, Designer, Fotografen und Komponisten auf der Jagd nach Ruhm und Glück Hollywood – nach 1933 jedoch, um der Bedrohung durch die Nazis zu entkommen.

Europas angesehenste Regisseure – Ernst Lubitsch, Michael Curtiz, Fritz Lang und Billy Wilder – sowie Komponisten wie Max Steiner, Franz Waxman und Erich Wolfgang Korngold brachten ihre kulturellen Wurzeln in den amerikanischen Film ein und beeinflussten damit auf subtile Weise kulturelle Trends, die bis in die heutigen Tage nachwirken. 1934 wimmelte es in Los Angeles nur so von europäischen Berühmtheiten, die herausragendste unter ihnen Max Reinhardt. Seine Ankunft traf mit der Arnold Schönbergs und Otto Klemperers zusammen. Während Klemperer zum Leiter der Los Angeles Philharmonic avancierte, war Schönberg aufgrund seines sich permanent verschlechternden Gesundheitszustandes auf der Suche nach einem klima-

Brendan G. Carroll

Exiles in Paradise European Émigrés and the Hollywood Dream

When Eric Zeisl arrived in Los Angeles in September 1941, the city was host to an astonishingly diverse émigré community that included some of the greatest writers, artists and musicians of the early 20th century. Many of them had gravitated to the film industry, which had been a magnet for foreign talent long before the rise of Hitler; it is easily forgotten that Hollywood was actually founded at the turn of the 20th century almost entirely by Jewish émigrés. All of the great movie moguls – Samuel Goldwyn, Louis B. Mayer, Adolph Zukor, Willam Fox, Carl Laemmle among others – were Jewish emigrants, quick to seize on the opportunities offered by the developing film industry. By the 1930s, encouraged and courted by the movie moguls, famous European actors, writers, designers, photographers, composers flooded Hollywood, initially in pursuit of fame and fortune – but after 1933, ultimately to escape the Nazi threat.

Europe's most eminent directors – Ernst Lubitsch, Michael Curtiz, Fritz Lang and Billy Wilder – and composers such as Max Steiner, Franz Waxman and Erich Wolfgang Korngold translated their cultural roots to the American film and, with enormous subtlety, influenced cultural trends that have repercussions to this day. By 1934, Los Angeles was literally teeming with foreign celebrities, chief among them Max Reinhardt. Reinhardt's arrival co-incided with that of Arnold Schoenberg and Otto Klemperer, the latter to become director of the Los Angeles Philharmonic, the former, seeking a more equable climate for his declining health and hopeful of a safe haven and lucrative teaching career.

Schoenberg rented a small house in the Hollywood Hills and wrote enthusiastically to Anton Webern about the landscape and climate where there was “scarcely a day without sun!”¹ With virtually no income from royalties, he began teaching, privately, several Hollywood film com-

tisch erträglichen Wohnsitz, gleichzeitig war er voller Hoffnung auf eine gesicherte Existenz mit einer lukrativen Stellung als Musikprofessor.

Aus seinem Miethäuschen in den Hollywood Hills schrieb Schönberg begeistert an Anton Webern über Landschaft und Klima, wo es „fast keinen Tag ohne Sonne“¹ gab. Da er beinahe ohne eigene Einkünfte lebte, begann er, einigen Hollywoodgrößen wie z.B. Alfred Newman und dem jungen David Raksin Privatunterricht zu erteilen. Der Begründer der Zweiten Wiener Schule schien zuerst verwirrt über sein neues Zuhause. Einem Freund berichtete er:

„Wir haben ein reizendes kleines Häuschen, nicht zu groß, möbliert, mit vielen Annehmlichkeiten, die für hier normal sind, aber nicht so sehr in Europa ... Hollywood ist eine Art Floridsdorf oder Mödling von Los Angeles, nur mit dem Unterschied, dass hier diese fantastischen Filme produziert werden, deren höchst ungewöhnliche Handlungen und wundervolle Melodien mir so viel Vergnügen bereiten. Wie du weißt, ist Los Angeles, soweit es meine Musik betrifft, ein völlig unbeschriebenes Blatt ...“²

Diese Situation führte zu beständigen Unstimmigkeiten zwischen Schönberg und Klemperer. Im November 1934 wies Schönberg empört die Teilnahme an einem Bankett zu Ehren Klemperers zurück, welches von den Direktoren der Philharmonie organisiert worden war und schrieb herablassend an den Dirigenten:

„Ich sehe keinen Grund, Ihnen größere Ehre zu erweisen als Sie es mir gegenüber tun. Aber dies ist in diesem Falle nicht mein Motiv ... Ich finde es unglaublich, dass dieselben Leute, die hierzulande 25 Jahre lang meine Musik unterdrückt haben, mich nun als ein Accessoir, eine Bühnendekoration haben wollen, nur weil ich zufällig hier bin!“³

Den Leiter des einzigen bekannten Symphonieorchesters im Umkreis von 300 Meilen anzugreifen, war eine wenig zielführende Aktion für einen alternden Komponisten, der selbst in einem künstlerischen Umfeld nach Anerkennung strebte, welches ihn und seine Musik weder kannte noch das geringste Interesse an ihm zeigte – dies ignorierte Schönberg jedoch, dessen Eitelkeit schon durch Kleinigkeiten verletzt werden konnte. Nachdem Klemperer Schönbergs *Suite für*

posers including Alfred Newman and the young David Raksin. The progenitor of the Second Viennese School seemed initially bemused by his new domicile. He wrote to a friend:

“We have a very charming little house, not too large, furnished, with many amenities customary here but hardly known at all in Europe... Hollywood is a sort of Floridsdorf or Mödling of Los Angeles, only with the difference that here they produce those splendid films whose highly unusual plots and wonderful sound give me so much pleasure. As you know, Los Angeles is a complete blank page so far as my music is concerned ...”²

In fact this was a continual bone of contention between Schoenberg and Klemperer. In November 1934, Schoenberg indignantly refused to attend a banquet organized by the Philharmonic Board of Directors in Klemperer’s honor, and wrote haughtily to the conductor: “I have no reason to show you greater honor than you show me. But that is not my motive in this case ... I find it unbelievable that these people, who for twenty-five years have suppressed my music in this area, now want me as an accessory, as a stage prop, just because I happen to be here!”³

To attack the conductor of the only major symphony orchestra within three hundred miles was not a very sensible course of action for an aging composer wishing to introduce himself to a community that barely knew him or his music – and cared even less – but such things did not occur to Schoenberg who could take offence at the slightest thing. Relations improved after Klemperer programmed Schoenberg’s *Suite for String Orchestra*, the first work he composed in America, safely tonal for the ultra-conservative patrons of the Hollywood Bowl, and it was Klemperer (unbeknownst to Schoenberg) who subsequently helped secure a teaching position for the needy composer at the University of California Los Angeles (UCLA).

Otto Klemperer, whose presence in Los Angeles coincided with the rise of fascism in Europe, meant that, by 1937, over 50% of the Los Angeles Philharmonic was made up of émigrés, an astonishing statistic. Typical of the outstanding musicians to be found among its number were Kurt and Sven Reher, two of the brightest

Streichorchester ins Programm nahm, verbesserten sich ihre Beziehungen wieder. Diese war das erste Werk, das er in Amerika – sicherheitshalber tonal für die ultra-konservativen Programmgestalter der Hollywood-Bowl – komponiert hatte, und es war später Klemperer, der (ohne Wissen Schönbergs) dem bedürftigen Komponisten half, eine Lehrposition an der University of California Los Angeles (UCLA) zu finden.

Otto Klemperer, dessen Aufenthalt in Los Angeles mit der Zeit des Faschismus in Europa zusammenfiel, machte die aufsehenerregende Berechnung, dass die Los Angeles Philharmonic 1937 zu über 50% aus Emigranten bestand. Typisch für die hervorragenden Musiker unter ihnen waren Kurt und Sven Reher, zwei der außergewöhnlichsten Absolventen der Berliner Hochschule. Kurt Reher, ein herausragender Cellospielder und einstiger Schüler Feuermanns (1939 auch in Hollywood), wurde schließlich erster Cellist. Sein Bruder Sven an der Bratsche war einer von Carl Fleschs Meisterschülern. Musiker gleichen Formats befanden sich auch in den Orchestern der Filmstudios.

Einer der vielleicht bemerkenswertesten emigrierten Musiker, welche im Hollywood Orchestra arbeiteten, war der russische Virtuose Toscha Seidl, 1912 Klassenkamerad von Heifetz in Leopold Auer's Schule. Seine hinreißenden Solos 1938 für *Der große Walzer* – diese Strauß-Biographie der MGM-Studios war mit fremden Talenten sowohl vor als auch hinter den Kameras gespickt – und seine Synchronisation für Leslie Howard im Film *Intermezzo* (der Ingrid Bergmann in Amerika vorstellte) erzeugten einen satten, goldenen Klang, der als „Hollywood-sound“ bekannt wurde. Dies war weniger dem typisch amerikanischen Stil zuzuschreiben, sondern hatte mehr damit zu tun, dass viele der Orchestermitglieder bis vor kurzem jüdische Musiker von Rang und Namen aus Wien, Berlin, St. Petersburg und Budapest gewesen waren.



alumni from the Berlin *Hochschule*. Kurt Reher was an accomplished cellist, a pupil of Feuermann (by 1939, also in Hollywood) and eventually he would become Principal Cello. His violist brother, Sven, had been one of Carl Flesch's star pupils. The same caliber was to be found in the film studio orchestras.

Perhaps one of the most remarkable émigré musicians to work in the Hollywood orchestras was the Russian virtuoso Toscha Seidl, classmate of Heifetz in Leopold Auer's school in 1912. His ravishing solos for the MGM Strauss biography *The Great Waltz* in 1938 – a film overflowing with foreign talent both in front and behind the cameras – and his dubbing for Leslie Howard in the film *Intermezzo* (which introduced Ingrid Bergman to America) created that lush, golden tone which defines the Hollywood 'sound'. Indeed, this had more to do with the fact that orchestral rank and file members were until recently, leading Jewish players from Vienna, Berlin, St. Petersburg and Budapest, rather than any so-called American style.

Many of these superb musicians gravitated to Hollywood because they already had connections there,

Ein Hollywood-Composer am Klavier. Eric Zeisl Promotion-Foto, 1940er Jahre.

A Hollywood composer at the piano. Eric Zeisl publicity photo, 1940s.

Viele dieser ausgezeichneten Musiker zog es nach Hollywood, wohin sie schon durch Verwandte Beziehungen geknüpft hatten. André Previn ist so ein typisches Beispiel. Er und seine Familie kamen 1938 aus Berlin dank eines Affidavits seines Onkels Charles Previn, dem musikalischen Leiter der Universal Studios, der für die Musicals von Deanna Durbin verantwortlich zeichnete und Leopold Stokowski dazu überreden konnte, in einem ihrer Filme aufzutreten. Durch ihn fand André Previn seinen Weg in die Filmstudios, wo er es als Komponist für MGM bis zum Oscar-Preisträger brachte. Die Operettenkomponisten Oscar Straus und Emmerich Kálmán gelangten u.a. wegen der sehr starken ungarischen Präsenz in den Filmstudios nach Hollywood, welche weitere Affidavits bereitstellten. Auch Klemperers Erfolge ermutigten viele andere Dirigenten, den Weg nach Übersee einzuschlagen, unter ihnen Carl Bamberger, Wilhelm Steinberg, der junge Erich Leinsdorf, Hanns Poppey, Hugo Strelitzer und Heinrich Jalowetz.

Max Reinhardts Eintreffen wurde 1934 mehrfach angekündigt, er sollte an der Hollywood-Bowl seine vielgerühmte Produktion von *Ein Sommernachtstraum* produzieren und verfilmen. Dieses herausragende Ereignis fungierte als Katalysator und ermutigte viele andere, seinem Beispiel zu folgen. Reinhardts Ruf trug der Filmwelt Glaubwürdigkeit und Integrität ein, für die sie fast jeden Preis zu zahlen bereit war.

Ernst Matray, der Choreograf, welcher die großen Massenszenen in Reinhardts europäischen Schauspielen gestaltet hatte, kam 1935 nach Hollywood. In einem amüsanten Artikel der Februar-Ausgabe der Emigrantenzeitung *Aufbau*, betitelt „Von Reinhardt zu Sinatra“, berichtet er 1944 über seine Erlebnisse, welche die seltene Gabe offenbaren, sich an neue Umstände mittels unverblümter Freimütigkeit anzupassen. Gegenüber dem amerikanischen Starrummel blieb er gelassen: „Es gibt nur einen Weg, im Exil Erfolg zu haben – eine offene, positive Haltung gegenüber dem neuen Land. Gemocht zu werden bedeutet, zuerst zu mögen ... Ich fasste den Entschluss, mich einzugewöhnen und zu lernen. Ich kam nach Hollywood und fand Arbeit bei MGM, wo ich Tänze und Musikszene für Jeanette

through relatives. André Previn is a case in point. He and his family arrived from Berlin in 1938, thanks to an affidavit provided by Andre's Uncle, Charles Previn, who was head of music at Universal Studios, personally supervising the musicals of Deanna Durbin and successfully luring Leopold Stokowski to appear in one of her films. Through him, Previn found his way into the film studios eventually becoming an Oscar-winning composer for MGM.

Operetta composers Oscar Straus and Emmerich Kálmán also came to Hollywood because of the very strong Hungarian presence in the studios, ensuring affidavits were forthcoming. Klemperer's success encouraged many other conductors to make their way there, among them Carl Bamberger, Wilhelm Steinberg, the young Erich Leinsdorf, Hanns Poppey, Hugo Strelitzer and Heinrich Jalowetz.

Max Reinhardt's much-publicized arrival in 1934, to produce and direct his lavish stage production of *A Midsummer Night's Dream* at the Hollywood Bowl, was a significant event that acted as a catalyst, encouraging a great many to follow in his wake. His eminence brought a credence and integrity, which the film world wanted at almost any cost.

Ernst Matray, the choreographer who had handled the huge crowd scenes in Reinhardt's European spectacles, came to Hollywood in 1935. In an amusing article entitled "From Reinhardt to Sinatra" for the February 1944 issue of the émigré newspaper *Aufbau*, he recounted his experiences, which displays a rare ability of adapting to new circumstances with disingenuous candor. He was utterly unfazed by American celebrity:

"There is only one way to success in exile – an open, positive attitude towards the new country. To be liked, you have to like first ... I made up my mind to settle down and learn. I came to Hollywood and found work at MGM where I staged dances and musical sequences for Jeanette MacDonald and Nelson Eddy pictures ... and coached dramatic actresses with little or no dancing experience, for instance Vivien Leigh in the Swan Lake ballet in *'Waterloo Bridge'*. I made 23 musicals altogether. Then, it seems, I was ripe for Frank Sinatra. What is he like? I would call him an American institution like Coca-

MacDonald- und Nelson Eddy-Pictures auf die Bühne brachte ... und trainierte dramatische Schauspielerinnen mit wenig oder keiner Tanzerfahrung, z.B. Vivien Leigh im Schwanensee-Ballett in *Waterloo Bridge*. Ich arbeitete an insgesamt 23 Musicals. Dann schien es, dass ich die nötige Reife für Frank Sinatra hatte. Wie er ist? Ich würde ihn eine amerikanische Institution nennen wie Coca-Cola oder Kaugummi. Warum haben sie ihn nur für diese herausragende Position ausgesucht? Sogar seine Freunde bestehen nicht unbedingt darauf, dass er in irgendeiner Weise besonders wäre ... Nach meiner bescheidenen Meinung besteht der Grund seines enormen Erfolges darin, dass er die perfekte Verkörperung aller Qualitäten in sich vereint, die man als ‚durchschnittlich‘ beschreiben würde.“

Matray war nicht das einzige emigrierte Genie, welches für die MGM Musicals arbeitete. Er freute sich, dort niemandem geringeren als Wilhelm von Wymetal zu begegnen, einem der größten Regisseure der Wiener Oper der Zwischenkriegszeit, der nun den Auftrag erhielt, schillernde Film-Opernsequenzen mit Jeanette MacDonald, Ilona Massey und Risé Stevens zu inszenieren, für eine Gage, die seinen einstigen Chef, Franz Schalk, erstaunt hätte.

Eine Künstlerin, die noch viel größere Berühmtheit im Exil erlangte, war Tilly Losch, eine einzigartige Tänzerin aus Österreich, die von Reinhardt entdeckt worden war. Sie war mit ihren höchst lasziven Verrenkungen die Sensation in Reinhardts viel gerühmten Pariser und Berliner Produktionen von *Das Wunder* und dem Ballett *Die sieben Todsünden* nach Kurt Weill/George Balanchine. Als sie 1936 in Hollywood eintraf, stahl sie Marlene Dietrich in *The Garden of Allah* die Show und erregte mit ihrem kraftvoll-erotischen Tanz in *The Good Earth* den Unmut der Zensoren.

Währenddessen hatten die Warner Brothers mit ihrem berühmten Mentor Reinhardt einen Vertrag für drei Filme abgeschlossen. So entstand die extravagante Leinwandversion von *Ein Sommernachstraum*, auf Reinhardts Anordnung fast ausschließlich von Emigranten in Szene gesetzt. An dem düsteren teutonischen Konzept von Shakespeares Komödie wirkten der dänische Kostümdesigner Max Ree, der expressionistische Maler Anton Grot aus Polen, die russische Choreo-

HOLLYWOOD

March Into Vienna Starts Migration

Max Reinhardt Heads Tidal Procession of Artists Rolling Into France and England and Toward American Crucible

BY EDWIN SCHALLERT

Celebrities will be absorbed anew in Hollywood. Wave upon wave of the world's famous have come to the film colony and melted into the crucible of the studio town. But the greatest influx ever is, perhaps, to be anticipated in the immediate future from Central European regions.

Primarily that will be due to the disturbed conditions which have forced many to flee their native lands, while others have followed in their wake either through sympathy or because of the devastation of business and professional relationships in countries like Germany and Austria.

Tide Now Rolling

The march of Hitler into Vienna has been responsible for the starting of a new tide which is already spreading over such countries as England and France, and whose effect will finally be felt in America.

Already Max Reinhardt, whose famous Salzburgian palace has been confiscated, is establishing a new festival theatrical enterprise in Hollywood, with a workshop as an adjunct.

Similarly Erich Wolfgang Korngold, who has lately signed a new contract with Warners, has completely forsaken his native land.

From Europe are also to come the noted Austrian author and actor, Hans Jaray, who was seen as Franz Schubert in "The Unfinished Symphony," and Lili Darvas, former wife of Franz Molnar, the Hungarian playwright, who appeared in "Tovarich" in Budapest. Both are represented here by Paul Kohner, and Jaray is to stop in New York for a theatrical engagement.

Berühmte Wiener Emigranten auf dem Weg nach Amerika. Zeitungsausschnitt aus der New York Times, 1938.

News clipping from New York Times in 1938 about famous émigrés heading for America. [Korngold Society Archive]

Cola or chewing gum. Why did they promote just him to this extraordinary position? Even his friends don't insist that he is outstanding in any way ... In my humble opinion, the reason for his tremendous success is the fact that he is the perfect embodiment of all the qualities you would describe as 'average.'

Matray wasn't the only foreign genius working on MGM musicals. On the same sets, he would have been plea-

Einblicke in das Emigranten-Netz Hollywoods: Eines der handgeschriebenen Telefonbücher von Eric und Gertrud Zeisl. Auf dieser Seite finden sich u.a. die Nummern des Filmmusikers Franz Waxmann, der Filmproduktionsfirma Warner Brothers, des Dirigenten Bruno Walter sowie der Mahler-Werfels.

Insights into the Hollywood émigré network: one of the handwritten telephone books belonging to Eric and Gertrud Zeisl. On this page are the numbers of the film musician Franz Waxmann, the film production company Warner Brothers, the conductor Bruno Walter and the Mahler-Werfels.

NAMES AND ADDRESSES		TELEPHONE
Nestern	Gr 6/11/57	Gr 1-2151
Uele Isabella	812 N. Arcadia St.	Gr 6-0681
Wata	1613 Coluanga Blvd	Gr 4211
Wepel	610 N. Bedford St.	Gr 6-5791
Zimmer Walter		Gr 5-2353
Viel Paul (Filipato)	1240 Jersabot	Su 2-6521
Waischl Norman	251 N. Ridgewood	Gr 6434
Waxmann Franz	8201 Fullwood Ave.	Gr 7228
Winge	739 S. Bronson	
Mt. Wilson Hotel		Gr 499 34 F 2
Nero Adolf	1803 N. Orange	Gr 7718
Warner Bros.	1009 Olive Street	
Welli	1009 Olive Street	Gr 1868
Wellerstein	715 N. Arcadia	Gr 8464
Werkstein	1633 N. Pasadena	Gr 5717
Wiesinger		Gr 6-5730
Wiltshire	6 Bell Th. Boroff	Gr 7025
Wing Webb	984 Coriano Rd	Gr 3426
Westcott Pauling		Gr 4148
Waller (Kornel)	719 S. Beverly	Gr 32738
Wendelmaite	334 Fairfield	Gr 0292
Werner	6500 Success	Gr 2961
Wetter	1348	Pedmont 79679
Wille	10	Gr 5-1204
Wittil		Gr 1655
Witrowsky	7248 Hillside Ave	Gr 5622
Wunderat	1761 N. Orange Ave	3-0269
Wunderthal	542 Hillside Ave	Gr 1-6811
Wunder Walter	608 N. Bedford St.	

gräfin Bronislaw Nijinska und der Österreicher Erich Wolfgang Korngold mit – unerlässlich waren dabei die Übersetzer.

Der „Anschluss“ 1938 raubte Reinhardt und Korngold jede Hoffnung auf eine Rückkehr nach Österreich, daher bezogen sie nun ihren ständigen Wohnsitz in Los Angeles. Für Reinhardt bedeutete dies ein Versinken in Bedeutungslosigkeit. Er konnte sich in Amerika nicht durchsetzen und wurde mit Ausnahme der Gründung einer Schule für Drama und der genannten erfolglosen Wiederaufnahmen größtenteils ignoriert. Die Warner Brothers ließen seinen Vertrag stillschweigend auslau-

sed to find that none other than Wilhelm von Wymetal, one of the greatest pre-War stage directors from the Vienna Opera, was now in charge of producing the lavish opera sequences for films starring Jeanette MacDonald, Ilona Massey and Risé Stevens on a salary that would have astonished his old boss, Franz Schalk.

An artist who achieved even greater fame in exile was former Reinhardt discovery Tilly Losch, the uniquely gifted Austrian dancer, capable of the most lascivious contortions, which had been a sensation in Reinhardt's fabled Paris and Berlin productions of *The Miracle* and the Kurt Weill/George Balanchine ballet *The Seven Deadly Sins*. Arriving in Hollywood in 1936, she managed to upstage Marlene Dietrich in *The Garden of Allah* (in itself, no mean feat) and then gave the censors much to fret about with her powerfully erotic dance in *The Good Earth*. Meanwhile, Warner Brothers had finally signed her illustrious mentor, Max Reinhardt, to a three-film deal, beginning with an extravagant screen version of *A Midsummer Night's Dream*, which, at Reinhardt's behest, would be almost entirely created by émigré talents. The Danish costume designer Max Ree, the Polish expressionist painter Anton Grot, the Russian choreographer Bronislaw Nijinska and the Austrian composer Erich Wolfgang Korngold would collaborate on a darkly

Teutonic conception of Shakespeare's comedy – with the help of several much-needed interpreters.

In 1938, Reinhardt and Korngold would settle permanently in Los Angeles, once the annexation had ruled out any possibility of return to Austria. For Reinhardt, this would mean exile in relative obscurity. In spite of the success of his colleagues, he never achieved fame in America and apart from founding a school of drama and producing mildly successful revivals of earlier successes, he was largely ignored. Warner Brothers quietly allowed his contract to lapse and he never made another film.

fen, und Reinhardt bekam nie wieder Gelegenheit, bei einem Film Regie zu führen.

Korngold hingegen entwickelte sich zu einem weithin hochangesehenen Komponisten, einem der anerkanntesten, der je für die Filmindustrie gearbeitet hatte. Andererseits wurde sein großer Erfolg von einigen Kritikern der Nachkriegszeit bekräftelt. Auf jeden Fall schuf er mit seinen wegweisenden Filmexperimenten, Konzerten und Opern Werke, die ein halbes Jahrhundert später wieder ins Repertoire aufgenommen wurden.

1939 las sich das Telefonverzeichnis von Los Angeles auszugsweise wie ein Verzeichnis europäischer Berühmtheiten, oder wie ein Zeitgenosse bemerkte „wie eine Ausgabe von *Kürschner's Almanach*“⁴ – und fast sah es so aus, als würde sich hier ein „neues Weimar“ etablieren. Zwar bezog Strawinsky eine Wohnung in der Nähe Schönbergs, doch während ihrer gesamten Zeit in Los Angeles wechselten sie nicht ein einziges Wort miteinander. Auch Alma Mahler war mit ihrem dritten Ehemann Franz Werfel in Hollywood eingetroffen und dominierte wie zuvor in Wien die Künstlerszene im Exil.

Nahe beieinander wohnten Lion und Marta Feuchtwanger, Bruno und Liesl Frank, die Kritiker Josef Reitler und Julius Korngold (Vater von Erich Korngold), legendäre Künstler wie Lotte Lehmann, Jarmila Novotná, Gregor Piatigorsky, Sergei Rachmaninow, Artur Schnabel, Vera Schwarz, Bronislaw Huberman, Miliza Korjus, Arthur Rubinstein, Emanuel Feuermann, Jan Kiepura, Marta Eggerth, Jascha Heifetz, Lauritz Melchior, Fritz Kreisler, Bruno Walter, Hanns Eisler, Bertolt Brecht – die Liste ist fast unerschöpflich.

Nicht nur die Musikwelt erhielt neue Impulse. Die Architekten Richard Neutra und Rudolf Schindler (beide Schüler von Adolf Loos) gestalteten eine Anzahl wunderbarer Häuser in der Gegend von Los Angeles. Neutras Witwe Dione, welche ich im Jahre 1981 interviewte, erinnerte sich mit großer Präzision an dieses verwirrende Universum an Stars und Sternchen, die sich hier zusammendrängten:

„Man muss bedenken, dass das kulturelle Leben im damaligen Los Angeles noch recht begrenzt war, trotz oder vielleicht gerade wegen der Filmindustrie. Natur-

Korngold, on the other hand, became one of the most respected and successful of all composers to work in films and although he was subsequently reviled by post-war critics for his success in the medium, he unwittingly ensured that, through his pioneering work in cinema, his concert and operatic works would eventually return to the repertoire half a century later.

By late 1939, the Los Angeles telephone directory read almost like a “Who’s Who” of European culture, or as one wit put it, “like an edition of *Kürschner's Almanach*“⁴ and so it seemed, for a time that a *neues Weimar* might be established. By then, Stravinsky had taken up residence near to Schoenberg, although they never exchanged a single word during the entire time they lived in Los Angeles. Alma Mahler had arrived with her third husband, Franz Werfel and proceeded to dominate the émigré social scene, much as she had done in Vienna. Lion and Marta Feuchtwanger, Bruno and Liesl Frank, the critics Josef Reitler and Julius Korngold (father of Erich), together with such legendary artists as Lotte Lehmann, Jarmila Novotná, Gregor Piatigorsky, Sergei Rachmaninow, Artur Schnabel, Vera Schwarz, Bronislaw Huberman, Miliza Korjus, Arthur Rubinstein, Emanuel Feuermann, Jan Kiepura, Marta Eggerth, Jascha Heifetz, Lauritz Melchior, Fritz Kreisler, Bruno Walter, Hanns Eisler, Bertolt Brecht – the list is almost inexhaustible – had all become near neighbors.

It was not only the world of music, which benefited. The architect Richard Neutra, who, with Rudolf Schindler (both disciples of Adolf Loos), contributed scores of wonderful houses in the Los Angeles area, was an early arrival. His widow, Dione, whom I interviewed in 1981, recalled this bewildering galaxy of the great and near great, all jostling together, with greater perception than most:

“The first thing to be understood is that cultural life in Los Angeles was still fairly limited at that time, in spite of – or maybe even because of – the motion picture industry. Of course, there was the Los Angeles Philharmonic and Klemperer, but there was really no established operatic or instrumental concert life in the 1930s, and the same was true of theatre & ballet. Everyone went to the films and that was that.

lich gab es die Los Angeles Philharmonic unter Klemperer, aber es existierte in den dreißiger Jahren kein etabliertes Opern- und Konzertleben, ebenso verhielt es sich mit Theater und Ballett. Jeder ging ins Kino, und das war es.

Für uns und unsere Freunde bedeutete das fast den intellektuellen Hungertod. Ist es verwunderlich, dass wir uns mit unserem Bedürfnis nach Inspiration und innerem Halt einander zuwandten? Wir alle teilten doch ein gemeinsames Schicksal. Wir waren Auswanderer, die ihre Heimat verloren hatten. Dieser Zusammenhalt gab uns Sicherheit und ein Gefühl von Beständigkeit, unsere gemeinsame Sprache war die deutsche. Wir trafen einander in unseren Häusern und sprachen über unsere Kultur oder hörten großartige Musik, gespielt von unseren berühmten Freunden. Alle lebten auf wenigen Quadratmeilen beisammen, es war die großartigste Gemeinschaft künstlerischer Talente, die sich je auf einem Fleck versammelt hatte.

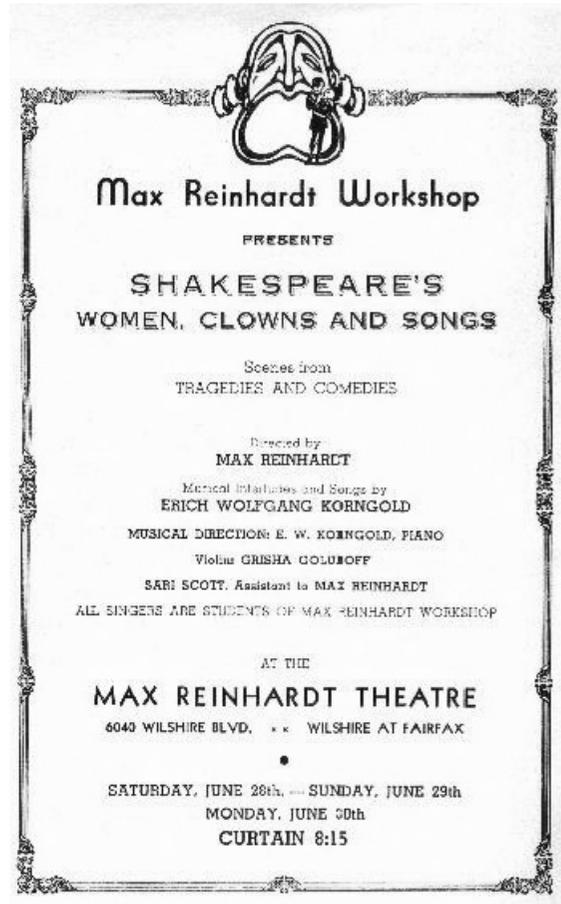
Aber andererseits – die Amerikaner hatten nicht die geringste Ahnung, wer wir waren oder wofür wir standen. Max Reinhardt initiierte einen kleinen Theaterworkshop, Schönberg unterrichtete am College. Große Schauspieler wie Helene Thimig und Albert Basserman wurden für Nebenrollen oder kleine Filmszenen eingesetzt, was sie vor dem Hungertod rettete. Noch schwerer aber war es für Schriftsteller und Musiker, welche nichts vom ‚American Way‘ verstanden. Wenn ich zurückdenke, lebten wir zurückgezogen in unserer eigenen kleinen Welt und warteten darauf, dass wieder Normalität einkehren würde, wenn erst der Krieg vorüber wäre. Wie naiv wir doch waren!⁵

Albert Basserman war in der Zeit davor der berühmteste Schauspieler Deutschlands im klassischen Fach gewesen. In Nebenrollen trat er in mehr als 30 amerikanischen Filmen auf, wobei er aber niemals Englisch lernte, sondern die Dialoge mit Hilfe seiner Frau Else phonetisch einwandfrei und im richtigen Tonfall einstudierte. Max Reinhardts Ehefrau Helene Thimig war davor die berühmteste Tragödin Österreichs, sie verkörperte in Dutzenden Filmen Schicksale junger Mädchen, oft ohne ein einziges Wort zu sprechen. Ihre Existenz bedeutete den völligen Bruch mit der Vergangenheit.

For us, and our friends, this meant almost intellectual starvation. Is it any wonder then that we turned to each other for stimulus and support? We all shared a common fate. We were expatriates with no homeland anymore. We clung together, for that gave us security and a feeling of continuity. We shared a common language – German. We met in each other's homes and discussed our

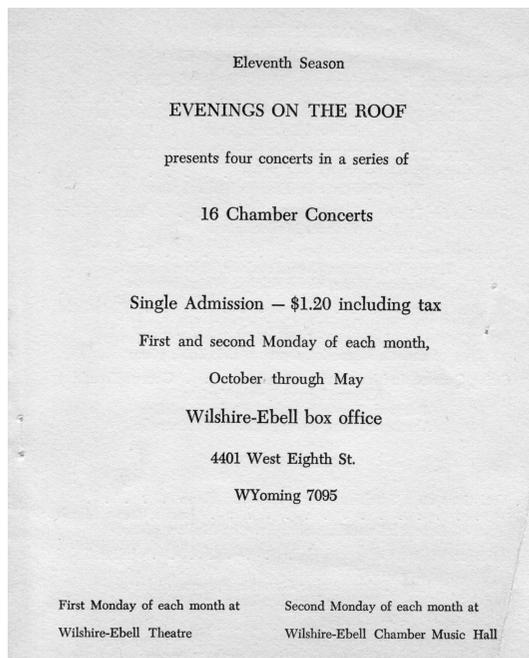
Poster eines Max Reinhardt-Workshops in Hollywood (1939).

Poster for a Max Reinhardt Workshop in Hollywood (1939). [Korngold Society Archive]



culture or listened to great music while our illustrious friends performed it. At that time, there was concentrated within a few square miles, the greatest community of artistic talent ever assembled in one place.

And yet ... we were largely ignored by the Americans who did not know who we were, still less what we stood for. Max Reinhardt was running a little theatre work-



In ihren Erinnerungen erzählt Madame Neutra über die von ihr veranstalteten *Evenings on the Roof* – eine bahnbrechende Konzertserie zeitgenössischer Musik. Diese fanden 1939 im kleinen Musikstudio des Schriftstellers Peter Yates und seiner Ehefrau, der Pianistin Frances Mullen, statt. Im Publikum saßen etliche emigrierte Komponisten und exilierte Intellektuelle. Hier konnten die Künstler Ingolf Dahl und Richard Buhlig, der Violinist Adolph Rebner (Lehrer von Hindemith und enger Mitarbeiter Bartóks) sowie Wiens gefeierte Cembalistin Alice Ehlers bewundert werden. Jedoch waren solche Initiativen selten und zogen nur ein relativ kleines Publikum an.⁶

Hinzu kamen einige großteils jüdische Institutionen, von denen sich emigrierte Komponisten eine Aufführung ihrer Werke erhofften, unter ihnen MAILAMM (Die Amerika-Palästina Gesellschaft), zu deren Organisationskomitee Erich Wolfgang Korngold, Ernst Toch, Ernest Bloch, Joseph Achron and Kurt Weill gehörten. Schönberg wurde zum Honorary National President ernannt, was aber nicht mehr als ein Ehrenposten ohne Einfluss war. Auch im Wilshire Ebell Club fanden monatlich Konzerte statt. Eine weitere Konzertserie mit

shop, Schoenberg was a college teacher. Great actors like Helene Thimig and Albert Basserman were reduced to playing supporting roles or bit parts in films, which kept them from starving. But it was harder still for writers and musicians, who did not understand the American way. Looking back, we clearly retreated into our own little world, expecting everything to return to normal once the war was over. How naïve we were!”⁵ Albert Basserman, who had been the leading classical actor in Germany, made more than thirty American films in supporting roles, but never actually learned English and memorized his dialogue, speaking it phonetically, tutored by his wife Else in the correct inflections. Helene Thimig, wife of Max Reinhardt and one of Austria’s greatest tragediennes played maids in a dozen films, often without uttering a word of dialogue. Such was the incongruity of their new lives.

In her recollections, Mm^e Neutra overlooked the famous *Evenings on the Roof* – a ground breaking series of contemporary music concerts that began in 1939 in the small music studio of writer Peter Yates and his pianist wife Frances Mullen, which attracted many of the émigré composers and exiled intellectuals. Here, artists such as composer-pianist Ingolf Dahl, pianist Richard Buhlig and violinist Adolph Rebner (Hindemith’s teacher and Bartók’s recital partner) and Vienna’s leading harpsichordist Alice Ehlers, held court. But such initiatives were rare and in any case, only attracted relatively small audiences.⁶

There were several other, largely Jewish, organizations where émigré composers might hope for performances of their works, among them MAILAMM (The American-Palestine Association) whose organizing committee included Erich Wolfgang Korngold, Ernst Toch, Ernest Bloch, Joseph Achron and Kurt Weill. Schoenberg was elected Honorary National President, although this was in reality, a sinecure. Monthly concerts were held at the Wilshire Ebell Club. Another regular concert series was organized by something called “Pro Musica” at, of all places, the Women’s Athletic Club. Here one might hear Paul Pisk or Paul Kadosa perform their works or Rudolf Kolisch in the solo works of Bach.

Programm von den *Evenings on the Roof Concerts*. In der elften Saison, am 6. Dezember 1948, wurde „Music by Southern California Composers“ gegeben. Mit dabei: Eric Zeisl mit seinen in Wien geschriebenen *Children’s Songs*.

Program from the 11th season of the *Evenings on the Roof Concerts*, 6 December 1948, “Music by Southern California Composers”. Works performed included *Children’s Songs* written by Eric Zeisl in Vienna.

dem Titel „Pro Musica“ wurde ziemlich deplaziert im Woman's Athletic Club durchgeführt. Hier führten Paul Pisk oder Paul Kadosa ihre Werke auf und Rudolf Kolisch spielte Solokonzerte von Bach.

Noch viel schlechter als den Komponisten erging es den Schriftstellern, aufgrund der fremden Sprache blieben ihnen die Tore zu Erfolg und Anerkennung versperrt. Anfangs erklärten sich die Filmstudios aufgrund einer Quotenregelung bereit, emigrierte Schriftsteller für \$ 100 pro Woche einzustellen. So gingen Berühmtheiten wie Heinrich Mann, Stefan Heym, Alfred

Writers – thanks to the language barrier – fared less well than composers, and found it almost impossible to achieve success. Initially, the film studios agreed to employ any émigré writer at \$100 a week as part of a quota, and so the likes of Heinrich Mann, Stefan Heym, Alfred Neumann, Hans Habe, Gina Kaus, Alfred Doebelin and Walter Mehring went hopefully to work each day, preparing one page synopses of cheap novels for the story editor to consider, or occasionally even writing original material. Little, if any, of this was ever used. Those who could not master English were reduced to even more menial tasks. Some did become successful screen-

Poster für den außergewöhnlichen Abend: *That we may live* zugunsten des Palestine Emergency Fund (Dezember 1946). Zu hören und sehen waren u.a. E. Zeisl, E. W. Korngold, Marta Eggerth, Jan Kiepura, Bela Lugosi.

Poster for the extraordinary evening *That we may live* (December 1946) featuring E. Zeisl, E.W. Korngold, Marta Eggerth, Jan Kiepura, Bela Lugosi and others, in aid of the Palestine Emergency Fund. [Korngold Society Archive]

THE PALESTINE EMERGENCY FUND, INC.
PRESENTS
JAN KIEPURA, MARTA EGGERTH, HOWARD DA SILVA
BELA LUGOSI, JAKOB GIMPEL
WITH A CAST OF 500
In the Stirring Dramatic Palestine Spectacle
“THAT WE MAY LIVE”
By WILLIAM A. DRAKE DIRECTED BY PAUL GORDON Music by ERIC ZEISL

Stage Manager BOB MCCUTCHEIN In Charge of Production GEORGE JUSTIN Guest Conductor ERICH W. KORNGOLD Conductor: HUGO STEHLITZER Ballet by MRS. ETTINGE Settings and Costumes by RUDI FELD

CAST
(In order of appearance)

ACT I
"Alzabereyth Bebel abom yeshoveu"
"By the waters of Babylon we sat down"
— Psalm 137

BERLIN BROADCAST
Mime Bellini
BERLIN BROADCAST STATION . . . ZURICH GERMANY
Commentator Piet Michaels

LLAQUE OF NATIONS AT GENEVA
Counsel Chikamoto Jack George
Japanese Delegate Vernon Colvig
Edgipitan Delegate Marie Buchanan
Mussolini Horacio Morales
Clams Bill Rolo
Czech Delegate John Arnold
Lambertson Stephen Szegary
Diplomat John Del Val
Major Dasso Rene Auzer
Jewish Delegate Edward Golan
Council Leader Saul Martel

Isaac Quince of the Bull (Jan Kiepura — Marta Eggerth)
Dancing Couples at Grand Ball
Larry Leonard, Fannie Brook, Bill Perrington, Mary Anne Lane, Warren Lane,
Stanley Lutz, Tom Hancock, Marguerite Lutz.

Foreign Minister James Logan
Gubzial Edwin Mills

Mendel Frank Hillard
Deborah Elvide Borodin
Rikha Manfred Faust
Miriam Peggy Anthony
Koska Shamus Martin
Schemantach James Leech

SYNAGOGUE AT ZICHOW, POLAND
Comer William Zeisl

VILLAGE SQUARE, POLAND
Palk Dapce
Pamela Brock, Larry Leonard, Radkizio Anacian, Michel Mottel,
Jennette Powers

POLICE HEADQUARTERS, ZICHOW, POLAND
Mendel Singer Frank Hillard
Police Inspector Karstank Marcel Lenzke

HAB STEAMROLLER
Mendel Singer's Home, ZICHOW, POLAND
Mendel Frank Hillard
Deborah Elvide Borodin
Miriam Peggy Anthony
Pakernah Marjorie Bennett

NARRATED BY Robert Regent

"Lehannah Jacob Bevelaholim; Leahmah hakeh h'ant exolim"
"Next year in Jerusalem; next year sons of freedom"
ACT II
OVERTURE: "THE DEAD CITY"
Erich Wolfgang Korngold, Conductor and Composer

THE "TRIAL"—HALL OF WORLD JUSTICE
Narrator A Howard Da Silva
Narrator B Robert Regent
Narrator C Steven Gregory
English Spokesman James Logan
JEWISH LULLABY Fayella Mallat

CONCENTRATION CAMP — BUCHENWALDER
Mendel Singer Frank Hillard
Shawarwal Jack George
Vegas Manfred Faust

REFUGEE SHIP
"March of Death"
GUMBLBY
Etude in F Major—Op. 105 No. 2, by Felix Mendelssohn
Played by Jakob Gimpel

HOSPITAL AT VIENNA Bela Lugosi

PROLOGUE
"Before the Gates of Palestine"

Production Co-ordinator Lucille Elyse
Production Assistants Geo. Ghermentil, Franklin Jacobs
General Press Representative Bill Tuckwin

Assistant Stage Managers
Ken Lundy, Paul Roberts, Mal Johnson, Clark Mainville

Scenery & Construction R. L. Udash & Sons
Lighting and Sound Otto K. Chasen and Co.

A ZEVLN PUBLISHING PUBLICATION
1000 MARKET HILL
LOS ANGELES 18, CALIFORNIA
PRINTED IN U.S.A.—ORDER NUMBER 1000-10-1

The Palestine Emergency Fund wishes to express deep appreciation and thank the following for their kind cooperation:
Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Warner Bros. Studios, Make-up and Hair Styling Local No. 706, Alvin Ailey of Tokyo, Hirschow Magazine, Shirley Beth of "United Scout Magazine", Funtana Stevens Model Agency

Incidental music and orchestration by Eric Zeisl
Covers from the Opera "Job" by Eric Zeisl
Cossack Dance (from the Opera "Job") by Eric Zeisl

Neumann, Hans Habe, Gina Kaus, Alfred Döblin und Walter Mehring jeden Tag hoffnungsvoll zur Arbeit, um auf maximal einer Seite einen Handlungsablauf eher seichteren Charakters zu konzipieren, der dann dem Drehbuchautor zur Begutachtung vorgelegt wurde. Selten konnten sie auch eigene Dialoge verfassen. Von ihrer Arbeit wurde so gut wie nichts umgesetzt. Diejenigen mit geringen Englischkenntnissen wurden sogar zu Aufgaben herangezogen, die sie als entwürdigend

writers, notably Melchior Lengyel, Hans Lustig and Georg Froschel. As published authors, only Feuchtwanger and Thomas Mann retained their European esteem. The one exception of a writer achieving even greater fame in exile was Franz Werfel, whose novel *The Song of Bernadette* was an instant bestseller and was made into a major Academy-Award winning film in 1943. Stravinsky almost wrote the score for it, but the studio decided on Alfred Newman instead!

empfanden. Nur einige wenige wie Melchior Lengyel, Hans Lustig oder Georg Froschel hatten als Drehbuchautoren Erfolg. Nur Thomas Mann und Lion Feuchtwanger vermochten es, als Schriftsteller an ihre Popularität in Europa anzuknüpfen. Franz Werfel war die große Ausnahme unter den Schriftstellern, weil sein Bekanntheitsgrad sich im Exil noch vergrößerte. Sein Roman *Das Lied von Bernadette* entwickelte sich zum Dauerbrenner, die Verfilmung von 1943 wurde mit dem Academy Award ausgezeichnet. Strawinsky hätte fast die Filmmusik geschrieben, aber das Studio entschied sich statt dessen für Alfred Newman.

Der Fall Heinrich Manns stand in größtem Kontrast dazu. Schon bei seiner Ankunft waren er und seine Frau im Pensionsalter, dennoch verweigerten sie stolz die Hilfe seines Bruders Thomas, der Dank seiner zahlreichen Vorlesungen im Amerika der dreißiger Jahre und durch eine Kombination aus Diplomatie, literarischer Größe und den glücklichen Besitz eines tschechischen Passes zur moralischen Leitfigur und zum Sprachrohr der Emigranten-Kolonie wurde. Heinrich Manns Roman *Professor Urat* war als *Der blaue Engel* einer der erfolgreichsten deutschen Filme, der Marlene Dietrich zu Weltruhm verhalf. Jetzt war er dazu verdammt, endlose Stunden in den Vorzimmern der Filmstudios zu verbringen mit der einzigen Hoffnung, die Aufmerksamkeit des leitenden Drehbuchautors zu erlangen. Als er dennoch bei Warner Brothers angestellt wurde, beharrte er darauf, ausschließlich Deutsch zu sprechen, obwohl er über bemerkenswerte Fähigkeiten verfügte, in einem literarischen Englisch zu schreiben. Er war nicht bereit, seinen Stolz aufzugeben, doch hinter der äußeren Noblesse verbarg sich die Armut. Am 2. Mai 1941 fand in Salka Viertels Haus in 165 Maberry Road eine einzigartige Versammlung von Größen ihrer Epoche statt, um Heinrich Manns 70. Geburtstag zu feiern. Feuchtwanger, Werfel, Döblin, Alma Mahler, Ludwig Marcuse, Alfred Neumann, Bruno Frank, Alfred Polgar und Walter Mehring zollten ihren Tribut und lasen aus ihren Werken. Den Höhepunkt des Abends bildeten Ansprachen der Brüder Mann, in denen sie den deutschen Exilanten eine glänzende Zukunft in Aussicht stellten. Doch dies blieben leere Worte. Heinrich Manns Ehefrau Nelly war dem

The case of Heinrich Mann could not be in greater contrast. Already an old man when he arrived, he and his wife lived in virtual retirement, proudly refusing help from his brother Thomas, who thanks to his many US lecture tours in the 1930s and through a combination of diplomacy, literary eminence and the fortunate possession of a Czech passport, made him the émigré colony's moral leader and chief spokesman. Heinrich, whose novel *Professor Unrat* had been made into one of the most successful German films (*The Blue Angel*), making Marlene Dietrich a world star, was now reduced to spending hours in film studio waiting rooms, hoping to catch the eye of a story department head. Eventually employed by Warner Brothers, he then refused to speak anything but German, although he acquired a surprising mastery of written English. His *hauteur* remained, even though he lived in genteel poverty.

On May 2 1941, there gathered, at Salka Viertel's house at 165 Maberry Road, perhaps the greatest assembly of intellectuals in the whole period, to celebrate Heinrich Mann's 70th birthday. Feuchtwanger, Werfel, Döblin, Alma Mahler, Ludwig Marcuse, Alfred Neumann, Bruno Frank, Alfred Polgar and Walter Mehring all read and paid tribute. The evening ended with an exchange of commendatory speeches by the Mann brothers, looking forward to future literary splendors for the German community at large. It was empty rhetoric. Heinrich Mann's alcoholic wife Nelly committed suicide in 1944, after which he became a virtual invalid. A planned return to Europe in April 1950 was frustrated by his death from a stroke a month before. Shortly afterwards, Thomas Mann emigrated again, to Switzerland, alarmed at the new right-wing political trends in post-War America. Bertolt Brecht was similarly misunderstood, although he made a concerted attempt to succeed in this alien milieu. Attempting to fit into the film factory system, he observed in his poem *Hollywood*

"Every morning to earn my bread
I go to the market, where they buy lies ..."⁷

His only screen credit (for Fritz Lang's interesting story of the Heydrich assassination *Hangmen Also Die* in 1943) was removed after a dispute over his fee.⁸

Exile for many meant total isolation and loneliness. No wonder therefore that a kind of salon culture remini-

Alkohol verfallen und beging 1944 Selbstmord, ihr Mann wurde danach praktisch lebensunfähig. Die Rückkehr nach Europa war für April 1950 geplant, doch einen Monat davor erlag Heinrich Mann einem Schlaganfall. Alarmiert durch neue politisch rechte Tendenzen der Nachkriegszeit emigrierte Thomas Mann bald darauf aus Amerika in die Schweiz.

Bertolt Brecht erlitt ein ähnliches Schicksal wie Heinrich Mann, obwohl er sich aufrichtig bemühte, in diesem fremden Milieu Fuß zu fassen. Seine ersten Erfahrungen in der Traumfabrik Hollywood verarbeitete er in seinem Gedicht *Hollywood*:

„Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen
Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden ...“⁷
Im Abspann von *Hangmen Also Die*, Fritz Langs aufsehenerregender Verfilmung des Attentats auf Heydrich

von 1943, hätte Brechts Name ein einziges Mal genannt werden sollen, doch auch dies zerschlug sich nach Streitigkeiten über die Höhe der Gage.⁸

Das Exil in Amerika bedeutete für viele totale Isolation und Einsamkeit. Daher war es nur zu verständlich, dass ab den späten dreißiger Jahren eine Salonkultur entstand, welche an Wien und Berlin erinnern sollte. Salka und Berthold Viertel waren weitere Hauptfiguren der illustren Künstlergesellschaft im Exil. Sie hießen sowohl den bisexuellen ungarischen Schauspieler Paul Lukas und seine Ehefrau willkommen als auch die Malerin Gizella Benes, deren verschwenderische Soireen die homosexuelle Szene der Emigranten anzogen. Partys feierte man bei Ernest Vajda, dem Regisseur Ernst Lubitsch, der Autorin Vicki Baum und den Korngolds. Marta Feuchtwanger und ihr Mann Lion initiierten einen ähnlichen Salon in ihrer „Villa Aurora“ in Pacific Palisades. In diesem exquisit möblierten Haus hatte ich 1975 die einmalige Gelegenheit, ihr zu begegnen. Sie hatte noch in lebendiger Erinnerung, wie sie und ihr

scent of Vienna and Berlin had eventually come into being by the late 1930s. As well as Salka and Berthold Viertel, the leading lights who dominated the émigré social scene included the bi-sexual Hungarian actor Paul Lukas and his wife, the painter Gizella Benes, whose lavish soirees attracted the émigré homosexual clique. There were parties given by writer Ernest Vajda, the director Ernst Lubitsch, the novelist Vicki Baum and the Korngolds. Marta Feuchtwanger (with her husband Lion) held a similar salon at their home in Pacific Palisades, the *Villa Aurora*, a beautiful, exquisitely furnished house, where I had the unique experience of meeting her in 1975. She recalled in vivid terms how she and her husband, together with Alma Mahler and Franz Werfel had crossed the Pyrenees on foot, in their flight from Hitler.

Ein Filmmusik-Autograph von Eric Zeisl. Szene *The Purple Mask in Action* für den Film: *The Purple Mask*. Copyright 1955, Union Music Distrib. Co.

A handwritten film music score Eric Zeisl. Scene: *The Purple Mask in Action* for the film *The Purple Mask*. Copyright 1955, Union Music Distrib. Co.

Handwritten film music score for *The Purple Mask in Action*. The score is written for a conductor and includes parts for Violin (Viol.), Harp, and Bassoon (Bs. C.). The title is written in large, stylized letters: CONDUCTOR and THE PURPLE MASK IN ACTION. The score is dated 1955 and includes a copyright notice for Union Music Distrib. Co. The score is divided into two systems, each with three staves. The first system includes parts for Violin (Viol.), Harp, and Bassoon (Bs. C.). The second system includes parts for Harp and Bassoon (Bs. C.). The score is written in a handwritten style with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Mann zusammen mit Alma Mahler und Franz Werfel auf der Flucht vor Hitler die Pyrenäen zu Fuß überqueren.

Der angesehene deutsche Dirigent Fritz Zweig traf mit seiner Ehefrau, der Sopranistin Tilly de Garmo ein, nachdem die Nazis ihn von der Kroll-Oper in Berlin suspendiert hatten. Sein alter Freund Otto Klemperer verschaffte ihm eine gute Arbeitsmöglichkeit an der Hollywood-Bowl. In einem Interview erinnerte er sich an die künstlich aufgesetzte Geschäftigkeit, die das Leben der Exilanten prägte:

„Wir alle fühlten uns, als ob unser Leben in einer großen Luftblase stattfände. Nach zwanzig Jahren Reisen zwischen den Hauptstädten Europas und ständigen Aufführungen, dem Bewältigen neuer Aufgaben, befanden meine Frau und ich uns in einer Art kulturellem Vakuum. Tilly hatte ihre Studenten, ich unterrichtete Klavier und Dirigieren und war Klemperers Assistent an der Philharmonie. Meinem alten Lehrer Schönberg ging es weniger gut. Er konnte sich nicht einmal vorstellen, sich an eine so fremde Welt anzupassen. Natürlich lebten wir in einer anderen Welt als die amerikanischen Filmstars ... Diese Eintönigkeit ertrugen wir nur, weil wir diese klaustrophobische Atmosphäre mit vielen anderen teilten. Einzig das tägliche Spielen von Bachs Musik bewahrte mir mein inneres Gleichgewicht ...“⁹

Für Korngolds Vater Julius war es noch schwieriger. Als einer der eloquentesten Männer seiner Zeit und Schriftsteller von bemerkenswerter Stilsicherheit war er der einflussreichste Kritiker seiner Generation. Doch die englische Sprache blieb ihm eine unüberwindliche Hürde, und er verbrachte die trostlosen Tage des Exils mit dem Schreiben seiner Memoiren. Nur die Besuche, um seinen Sohn Filmmusik dirigieren und aufnehmen zu hören, unterbrachen diese Monotonie.

In seinen erst 1991 herausgegebenen Memoiren finden sich einige wehmütige prägnante Beobachtungen über die schlechten Karten, die das Schicksal ihm zu gespielt hatte:

„Ich hatte meine in langer Lebensarbeit erworbenen Ruhegenüsse eingebüsst, mein bisschen Hab und Gut verloren, hatte meine Bücher, Schriften, Feuilletons, sowie vor allem all das, was ich durch dreißig Jahre an

The eminent German conductor Fritz Zweig who, with his wife, soprano Tilly de Garmo, had arrived after being dismissed by the Nazis from the *Kroll Oper* in Berlin, quickly found work with his old colleague Otto Klemperer at the Hollywood Bowl. He recalled for me the strangely artificial social whirl that was part of life in the late 30s:

“We really felt that our life was now existing in a huge bubble. After twenty years of travelling between the capitals of Europe and of constantly performing and learning new work, my wife and I found ourselves in a kind of cultural limbo. Tilly took pupils, I taught piano and conducting and was Klemperer’s assistant at the Philharmonic. My old teacher Schoenberg fared less well. He found it hard I think, to acclimatize himself to such an alien world. Certainly, we did not socialize with the American film personalities ... Our routine was made bearable only by the almost claustrophobic atmosphere of a shared fate. I preserved my sanity by playing Bach every single day ...”⁹

For Korngold’s father Julius, it was harder still. One of the most articulate men of his time, and a writer of remarkable fluency, he had been the most influential critic of his generation. Yet, he never mastered the English language and whiled away the long days of exile writing his memoirs, with only visits to hear his son conduct and record his film scores breaking the monotony.

In his memoirs (not published until 1991), he made some poignant and typically pithy observations, on the cards which fate had dealt him:

“All the enjoyment of retirement that I acquired in a lifetime of work was gone; I had lost my meager goods and chattels; I had to accept that my books, documents, articles and, above all, the printed material and letters about Erich’s fate as an artist that I had carefully collected and kept for 30 years were doomed to destruction. I was spiritually and materially without means. Is it possible when you’re old to start a new life? Only a new death.”¹⁰

In spite of his depression, Vienna’s former critic took it upon himself to write lengthy and eloquent personal letters (translated by his grandson) to the film studio heads, criticizing their efforts and suggesting how film could be developed as an art form in the service of

Brief von Hanns Eisler aus Hollywood an Eric Zeisl nach New York: „Die Sache schaut gut aus. ... Sie plus Familie nach Hollywood zu verpflanzen“; Brief ca. 1940. Zeisl übersiedelte dann doch erst im Herbst 1941 nach Los Angeles.

Letter from Hanns Eisler in Hollywood to Eric Zeisl in New York: "Things look good ... for transplanting you plus family in Hollywood". Letter, c. 1940. Zeisl did not move to Hollywood until fall 1941.

Gedrucktem und an Briefmaterial über das Künstlerschicksal Erichs sorgsam gesammelt und aufbewahrt hatte, als der Vernichtung geweiht anzusehen, war gei-

music. Walt Disney was moved to reply personally after Dr. Korngold's lucid dissection of the cartoon *Fantasia* (which starred Leopold Stokowski and Mickey Mouse!)

Sonntag
ca. 1940

Lieber Herr Zeisl!

Ich habe eben mit Brauns wieder gesprochen. Die Sache schaut gut aus. Er hält es für durchaus möglich, Sie plus Familie nach Hollywood zu verpflanzen. Er will, so sagte er mir, morgen sofort beim Council die nötigen Informationen etc. besorgen. Sogar hi sofort daran mit ihm zu sprechen. [Aber schicken hi bitte nicht Ihre Frau allein!] Er beklagte sich etwas über Ihre Weltfreundlichkeit. Ich habe vorläufig einen sehr guten Eindruck von der Angelegenheit.

Also viel Glück!

Hanns Eisler

P.S. Verständigen hi mich wenn Scheitern. Karten aufstanden sollten.

Meine Empfehlungen an Ihre Frau.

stig und materiell mittellos geworden. Lässt sich im Alter ein neues Leben beginnen? Nur ein neues Sterben.“¹⁰

Trotz seiner Depression unterließ es Wiens ehemaliger Starkritiker nicht, lange und ausgefeilte Briefe an die Leiter der Filmstudios zu schreiben, die sein Enkel übersetzte. Darin kritisierte er ihre Leistungen und unterbreitete Vorschläge, wie der Film als Kunstform im Dienste der Musik weiterentwickelt werden könnte. Walt Disney ließ sich sogar herab, Dr. Korngold auf seine hellsichtige detaillierte Analyse über seinen Cartoon *Fantasia*, der Leopold Stokowski neben Mickey Mouse zeigte (!), persönlich zu antworten. Aber die meisten Filmmogule ignorierten ihn.

Eines der größten Probleme für Emigranten wie Julius Korngold war das Fehlen von Informationsbörsen für Künstler und Intellektuelle wie die früheren Kaffeehäuser von Wien, Berlin und Budapest. In Wien hatte Julius Korngold praktisch im Café Museum gelebt – in Hollywood verließ er kaum sein Haus und führte eine äußerst isolierte Existenz. Er hatte nie ein Auto besessen und es in Wien stets vorgezogen, öffentliche Verkehrsmittel oder gelegentlich das Taxi zu benutzen. In der brodelnden Metropole Los Angeles konnte er nicht einmal zu Fuß zum Haus seines Sohnes gehen. Diese Erfahrung war typisch für die meisten aus ihrer Heimat Vertriebenen und verschlimmerte das Lebensgefühl der bedrängenden Isolation.

Trotz alledem entwickelte sich eine Art „sozialer Selbsthilfe“. An den Sonntagnachmittagen ging man in das offene Haus von Salka Viertel, die es zur erfolgreichen Autorin bei MGM gebracht hatte. Hier konnte man Thomas Mann, Bruno Walter, Greta Garbo und dem berühmten Tarzan-Darsteller Johnny Weismüller begegnen! Am Wochenende gab es gewöhnlich für diejenigen, die es sich leisten konnten, eine Lunchparty im charmanten Stil der alten Welt bei *Musso and Franks*, dem feinen eichengetäfelten Restaurant auf dem Hollywood Boulevard, welches leider im letzten Jahr nach einem Jahrhundert Betriebsamkeit schließen musste. Dort wurde auf Einladung von Reinhardt, Korngold oder William Dieterle zu Mittag gegessen, letzterer war ebenfalls eine Reinhardt-Entdeckung, der sich in Holly-

but most of the moguls ignored him. One of the main problems facing émigrés like Julius Korngold was the total lack of central meeting places, the famous *Kaffeehaus* culture of Vienna, Berlin and Budapest, for artists and writers to congregate. In Vienna, Julius Korngold almost lived in the Café Museum – in Hollywood, he was practically housebound, an isolated figure. He had never owned a car, preferring public transport or the occasional taxi in Vienna. In the sprawling metropolis of Los Angeles, he could not even walk to his son's house. This experience was typical for most expatriates and increased the sense of encroaching isolation.

Nevertheless, a kind of social agenda developed. Sunday afternoons were reserved for open house at the home of Salka Viertel, who was a successful writer at MGM. There one might encounter Thomas Mann, Bruno Walter, Greta Garbo and the famous screen Tarzan, Johnny Weismüller! During the week, for those able to afford it, there was usually a lunch party in the old world charm atmosphere of *Musso and Franks*, the refined oak-paneled restaurant on Hollywood Boulevard, which sadly closed only last year, after a century of existence. Lunches there were hosted by Reinhardt, Korngold or William Dieterle, a former Reinhardt actor, now a major film director. Nearby, on La Cienega Boulevard, a small cocktail bar run by Joe Weisenfreund, Paul Muni's brother, was a popular and stylish early evening haunt for many – it was, according to violinist Louis Kaufmann, the favorite drinking spot for the likes of Peter Lorre, Hedy Lamarr, Paul Henreid and Friedrich Hollaender. Then there were the regular meetings and concerts run by the Jewish Artists Club in Santa Monica. Here, one could dine simply – kosher or not – or enjoy the occasional cabaret by some illustrious performers. Vienna's Queen of Operetta, Fritzi Massary, the mother of Liesl Frank, was a frequent visitor.

All of this social interaction led to some unlikely friendships, for exile in Hollywood produced very strange bedfellows. While in Europe, Schoenberg had kept out the way of his archenemy Julius Korngold, by living in Berlin. In Hollywood, they were almost neighbors. Somehow, a kind of truce was effected between the composer and his greatest critic, whose last book before leaving

wood als anerkannter Regisseur etabliert hatte. Auf dem nahegelegenen La Cienega Boulevard betrieb Joe Weisenfreund, ein Bruder Paul Munis, eine Cocktailbar, die für viele des Abends zu einem magischen Anziehungspunkt wurde. Wenn man den Worten des Geigers Louis Kaufmann Glauben schenken darf, so war diese Bar der feuchtfrohliche Treffpunkt von Größen wie Peter Lorre, Hedy Lamarr, Paul Henreid und Friedrich Hollaender. Dann gab es noch die regelmäßigen, vom jüdischen Künstlerclub in Santa Monica veranstalteten Treffen und Konzerte. Hier konnte man ein einfaches Essen bekommen – koscher oder nicht – oder gelegentlich einem Kabarett mit bekannten Schauspielern beiwohnen. Auch die Wiener Operettenkönigin Fritzi Massary, die Mutter Liesl Franks, gehörte zu den prominenten Gästen.

All diese sozialen Interaktionen führten unter den Exilanten in Hollywood zu mitunter unerwarteten Verbindungen. In Europa ging Schönberg durch die Übersiedlung nach Berlin seinem Erzfeind Julius Korngold stets aus dem Weg. In Hollywood waren sie beinahe Nachbarn. Zwischen dem Komponisten und seinem größten Kritiker wurde so etwas wie ein Waffenstillstand geschlossen; auch wenn Korngolds letztes Buch vor dem Weggang aus Wien – *Die atonale Götzendämmerung* – eine bössartige persönliche Abrechnung mit den als „kreative Stagnation“ gezeißelten Theorien Schönbergs war. Der „Anschluss“ 1938 verhinderte die Publikation. Dennoch vermied Korngold Senior bei Begegnungen mit Schönberg kontroversielle Streitgespräche, der seinerseits an dem alten Kritiker Gefallen fand. Nach Julius Korngolds Tod 1945 schrieb Schönberg dessen Sohn einen Beileidsbrief, der für ihn ungewöhnlich in Englisch gehalten wurde:

„Ich hatte leider erst spät in unseren Leben die Gelegenheit, mit Ihrem Vater in Kontakt zu treten und muss sagen, dass ich es sehr bedaure, dass dies nicht früher geschah. Ein Mann wie er, dessen Wissen und Urteilsfindung hinsichtlich der Musik auf tiefer Liebe zu dieser Kunst beruhte – solch ein Mann hätte früher und länger in diesem Lande leben müssen ...“¹¹

Schönberg freundete sich auch mit George Gershwin an, mit dem zusammen er schwimmen und Ping-Pong spielen ging. Dieser hielt nach Schönbergs Tod einen

Vienna – *Die atonale Götzendämmerung* – was a savage personal treatise on the creative stagnation of Schoenberg's theories. The annexation prevented its publication but nevertheless, Korngold Snr. avoided old controversies when meeting Schoenberg, who, by all accounts, became rather fond of the old critic. After Julius Korngold's death in 1945, Schoenberg wrote a letter of condolence (unusually in English) to his son:

“I had the opportunity unfortunately only late in our lives – of having contact with your father and I must say I regret it has not happened earlier. A man like he, whos [sic] knowledge and judgement of music was based on a profound love for this art – such a man should have lived earlier and longer in this country ...”¹¹

Schoenberg also became friendly with George Gershwin (they swam and played ping-pong together!) and spoke a moving tribute on radio when Gershwin died. Schoenberg was even befriended by Charlie Chaplin! Stravinsky was courted by Walt Disney, while Max Reinhardt rekindled his old romance with Lilian Gish, whom he once planned to star in a film about Theresia von Konnersreuth, the Bavarian peasant woman who had the stigmata. Composers, who would scarcely have nodded to each other in Europe, became enthusiastic intimates in Hollywood. Ernst Toch, one of the rising star composers of pre-war Austria, became friendly with Ernst Krenek and Hanns Eisler. Paul Dessau and Eric Zeisl were also friendly with Toch. Through Josef Reitler, Zeisl met and became close friends with Korngold and through this friendship, met everyone else that mattered. Korngold was very fond of Zeisl, aware that he was struggling and even involved him in the various US revivals of his operetta *Walzer aus Wien* so that he might earn extra money from royalties as co-arranger.

Yet in spite of these curious and incongruous liaisons, the émigrés (with the possible exception of Korngold) never attempted to integrate fully with the film community very much, and when they did, it was usually disastrous. Oscar Levant, the laconic pianist and wit, once took Schoenberg to a party at Ira Gershwin's in an attempt to help him make good contacts. Schoenberg, rather aloof and still unsure of the English language, stood gloomily on the sidelines of the star-studded throng when he was spotted by the garrulous society hostess

bewegenden Nachruf im Radio. Schönberg war sogar mit Charlie Chaplin befreundet! Strawinsky wurde von Walt Disney hofiert, während Max Reinhardt seine alte Liebe zu Lillian Gish entdeckte, die er einst für einen Film über Theresia von Konnersreuth (eine bayerische Bäuerin, welche Stigmata trug) vorgesehen hatte. Komponisten, die einander in Europa wohl kaum zugenickt hätten, wurden in Hollywood begeisterte enge Freunde. Der Stern Ernst Toch war im Wien der Zwischenkriegszeit gerade aufgegangen, in Hollywood schloss er Freundschaft mit Ernst Krenek und Hanns Eisler, bald stießen auch Paul Dessau und Eric Zeisl hinzu. Über Josef Reitler kam es zu einer engen Freundschaft Zeisls mit Korngold und durch ihn erschlossen sich Kontakte zu den Studio-Bossen. Korngold war von Zeisl sehr angetan, und da dieser noch um seine Existenz kämpfte, stellte er ihn für verschiedene USAufführungen seiner Operette *Walzer aus Wien* als Co-Produzent an.

Trotz dieser kuriosen und ungewöhnlichen Freundschaften kam es nie dazu, dass die Emigranten – mit Ausnahme Korngolds – sich ganz in die Filmgemeinschaft einreihen, und wenn sie es dennoch versuchten, hatte das zumeist unangenehme Folgen. Oscar Levant, Pianist und launiger Schöngest, nahm Schönberg mit zu einer Party von Ira Gershwin, um ihm gesellschaftliche Kontakte zu verschaffen. Doch der verunsicherte und im Englischen nicht sattelfeste Schönberg stand trübsinnig in der Ecke des mit Stars gefüllten Raumes, als er von der geschwätzigen Gesellschaftsdame Elsa Maxwell gesichtet wurde: „Wer ist dein trauriger Freund, Oscar?“, fragte sie Levant. Der antwortete: „Das ist Arnold Schönberg, einer der bekanntesten europäischen Musiker, er ist gerade aus Paris angekommen ...“ Elsa Maxwell klatschte in die Hände und sagte: „Meine Damen und Herren, das ist Arnold Schönberg. Er kommt gerade aus Europa und wie ich höre, ist er ein recht begabter Musiker...“ Dann nahm sie Schönberg bei der Hand und – auf Gershwins Steinway-Flügel zeigend – sagte sie: „Komm, Arnold spiel uns was vor ...“ So etwas konnte nur in Hollywood passieren.¹²

Mit der Zeit aber hatte sich Schönbergs Ruf vergange-



Erich Wolfgang Korngold und Max Reinhardt in den Warner Brothers Studios in Hollywood, Ende 1934.

Erich Wolfgang Korngold and Max Reinhardt at Warner Brothers Studios in Hollywood, late 1934. [Korngold Society Archive]

Elsa Maxwell. “Who’s your sad friend, Oscar?” she asked Levant. Levant answered, “That is Arnold Schoenberg, one of Europe’s finest musicians, he has just arrived from Paris ...” Elsa Maxwell clapped her hands and said “Ladies and Gentleman, this is Arnold Schoenberg. He’s just arrived from Europe and he’s quite a talented musician I hear ...” Then, she led him by the hand and, indicating Gershwin’s Steinway said: “Come on Arnold – give us a tune ...” It could only have happened in Hollywood.¹²

After a while, the film studios became aware that a great composer was in their midst, and Schoenberg was eventually approached by MGM’s Irving Thalberg, perhaps the most erudite producer of the time, who, encouraged by writer Salka Viertel, felt Schoenberg’s name on a film would be prestigious. Nearing completion in 1936 was the aforementioned *The Good Earth*, a lavish screen

ner Zeiten bis zu den Studio-Bossen herumgesprochen, sodass er Besuch von Irving Thalberg erhielt, dem wahrscheinlich gebildetsten Filmproduzenten seiner Zeit. Dieser hielt es für prestigeträchtig, einen seiner Filme bei MGM mit Schönbergs Namen zu schmücken. Der zuvor erwähnte Film *The Good Earth* stand kurz vor Fertigstellung – eine kostspielige Verfilmung von Pearl Bucks abenteuerlicher Novelle über chinesische Bauern mit den Emigranten Luise Rainer und Paul Muni unter den Darstellern. Nachdem Schönberg Thalberg bei der Erläuterung des Films zugehört hatte, dessen dramatischer Höhepunkt ein Erdbeben, eine Heuschreckenplage und eine Geburt zeigt, soll Schönberg angeblich gesagt haben: „Wenn schon so viel passiert, wozu um Himmels Willen brauchen Sie dann noch Musik?“¹³

Unbeirrt fragte Thalberg nach Schönbergs Bedingungen. Doch dieser blieb kompromisslos und erklärte, dass er nur arbeiten und Musik schreiben könne, wenn das Studio diese nachträglich mit Bildern unterlegen würde. Er bestand auch darauf, dass die Schauspieler in derselben Tonlage wie die Musik sprechen sollten, in einer Art vereinfachten „Sprechstimme“. Wenn Thalberg damit einverstanden sei, würde er 50.000 Dollar nehmen. Es war nicht überraschend, dass MGM daraufhin zurückzog. Selbst Schönbergs Studenten reagierten mit Unverständnis, denn sie wussten um seine prekäre finanzielle Situation, sein Lohn als Lehrer an der University of Southern California betrug nur 4.800 Dollar.

Als der Filmkomponist David Raksin fragte, warum Schönberg so eine astronomische Summe nannte, soll dieser angeblich die knappe Antwort gegeben haben: „Wenn du dem Teufel deine Seele verkaufst, solltest du einen sehr hohen Preis verlangen ...“¹⁴

Die gesamte MGM-Episode wurde von Salka Viertel in ihren eindringlichen Memoiren *The Kindness of Strangers* wiedergegeben und könnte als erfunden eingeschätzt werden, gäbe es nicht einzelne Szenen aus *The Good Earth* in Schönbergs Nachlass – ein Indiz, dass er sich kurzzeitig auf dieses Projekt eingelassen hatte. Dies blieb nicht sein einziger Kontakt mit den Filmstudios. William Dieterle versuchte, Schönberg für eine Filmbiographie Beethovens zur Zusammenarbeit mit

treatment of Pearl Buck's sprawling novel about Chinese peasants, played by émigrés Luise Rainer and Paul Muni. After listening to Thalberg describe the climax of the film which featured an earthquake, a plague of locusts and Miss Rainer giving birth, Schoenberg allegedly said “With so much going on, what on earth do you need music for?”¹³

Undeterred, Thalberg asked him for his terms. Schoenberg was typically uncompromising, specifying that the only way he could work was to compose music to which the studio would then fit images. He also insisted that the actors should speak in the same pitch as his music, in a simplified form of *Sprechstimme!* If they agreed, his fee would be \$50,000. Not surprisingly, MGM eventually declined. Schoenberg's pupils, aware of his precarious financial situation (his annual teacher's salary at the University of Southern California was just \$4800), were appalled. When one of them (the film composer David Raksin) asked why he demanded such an impossible fee, he apparently replied tersely “When you sell your soul to the Devil, you should ask a very high price ...”¹⁴

The entire MGM episode was recounted by Viertel in her poignant memoir *The Kindness of Strangers* and might be considered apocryphal, except that sketches from *The Good Earth* survive in Schoenberg's estate – an indication that for a short time, he genuinely considered the idea. Moreover, this wasn't his final brush with the Hollywood studios. William Dieterle tried to get Schoenberg to collaborate with Korngold on a film biography of Beethoven (the prospect is tantalising but sadly, it was never made) and in 1937, he was approached by Paramount to score a Gary Cooper-George Raft adventure film entitled *Souls at Sea*. He vehemently refused, explaining “If I must commit artistic suicide, I must live by it”.¹⁵

Erich Wolfgang Korngold had made even more extravagant demands on the Warner Brothers studios, but unlike Schoenberg (with whom, in 1932, he had been named greatest living composer in an Austrian newspaper poll), Korngold got everything he asked for. It was the most remarkable contract ever given to a composer by a film studio. Not only could he choose his film assignments, and work on only one or two films per year, he (and not the studio) would retain ownership of the

Korngold zu bewegen – ein interessantes Projekt, das jedoch leider nie realisiert wurde. 1937 bot Paramount Schönberg an, an einem Abenteuerfilm mit Gary Cooper unter der Regie von George Raft mitzuwirken, betitelt *Souls at Sea*. Schönberg lehnte entschieden ab mit der Begründung: „Wenn ich schon künstlerischen Selbstmord begehe, dann müsste ich wenigstens davon leben können.“¹⁵

Die Forderungen Korngolds an Warner Brothers waren noch extravaganter, aber im Gegensatz zu Schönberg – beide zusammen waren 1932 in der Umfrage einer österreichischen Zeitung als die beiden größten lebenden Komponisten bezeichnet worden – erfüllte man ihm alle Konditionen. Es kam zum bemerkenswertesten Vertrag, den je ein Komponist von einem Filmstudio erhielt. Nicht nur konnte er seine Filmprojekte selber aussuchen, auch musste er nur an ein bis zwei Filmen pro Jahr arbeiten, außerdem behielt er und nicht das Studio das Besitzrecht an der Musik. Er allein bestimmte, an welchen Stellen die Musik eingesetzt wurde. Er war auch der erste Komponist, der eine Einzelnennung im Vorspann erhielt, was normalerweise nur dem Regisseur vorbehalten blieb. Kein anderer Komponist vor oder nach ihm konnte eine ähnliche Position für sich beanspruchen. Schönbergs Idee von Schauspielern, die in der gleichen Tonhöhe sprechen sollten wie seine Musik, war gar nicht so außergewöhnlich. Korngold hatte eine ähnliche Idee – nur passte er die Musik der Stimmlage der Schauspieler an. Korngold wurde wie zuvor in Europa ein „Hansdampf in allen Gassen“ der Emigrantengemeinde, der mit den Animositäten der zahlreichen Cliquen spielerisch zurende kam und sein Haus für alle offen hielt, die ein gutes Mahl und eine geistreiche Unterhaltung zu schätzen wussten. Bei den Korngolds gingen Künstler ein und aus, gemäß seinem ältesten Sohn Ernst war es ganz normal, bei der Rückkehr aus der Schule Otto Klemperer, Schönberg und seinen Vater in hitziger Diskussion vorzufinden, oder auch Maria Jeritza und Jan Kiepura bei Konzertproben zu treffen. Eines Sonntagnachmittags 1939 kam unerwartet Richard Tauber – Arm in Arm mit seiner englischen Frau Diana Napier und Marlene Dietrich. Weitere Gäste dieser spontanen Party waren die Klemperers und die tschechische So-

music and it was he alone who would decide where music was to be placed. He was the first composer to have a single screen credit, and moreover, with an entire film frame to his name that was penultimate only to the film's director. No composer before or since has ever achieved such stature in films. Schoenberg's idea of actors speaking in the same pitch as his music was actually not so outrageous. Korngold had a similar idea – but in Korngold's hands, he composed his music to match the pitch of the actor's voices.

Korngold quickly became a bon vivant in the émigré community much as he had been in Europe, bestriding the numerous factions with ease and holding open house for all who enjoyed a good meal and witty conversation. The Korngold's knew everybody and according to his eldest son, Ernst, it was quite a normal occurrence for him to arrive home from school to find Otto Klemperer, Schoenberg and his father in heated discussion, or to find Maria Jeritza or Jan Kiepura (and sometimes, both!) rehearsing. On one Sunday afternoon, in 1939, Richard Tauber arrived unexpectedly with his English wife Diana Napier on one arm, and Marlene Dietrich on the other. Other guests at this impromptu party were the Klemperer's and Czech soprano Jarmila Novotná who, with Tauber, had created Lehár's *Giuditta* at the Vienna State Opera in 1934. After a supper of Goulash and *Torte*, Tauber and Novotná sang for several hours, accompanied exuberantly by Korngold.¹⁶

By the 1940s, Hollywood films were also richly populated by a huge number of foreign actors. Hermann Bing, Vladimir Sokoloff, Christian Rub, Mady Christians, Siegfried Rumann, Ludwig Stössel, Ilka Gruning, S.Z. Sakall, Maria Ouspenskaya and dozens more, enlivened the films of the time. Many of them were still alive when I first visited Los Angeles in the early 1970s.

The Russian actor Leonid Kinskey, now best remembered as the bartender in *Casablanca* (an American film classic made almost entirely by émigré talents) arrived from Europe in 1932, married to the great Italian beauty Iphigenia Castiglioni and made over 100 films. He and his wife were at the center of the émigré acting community, much as the Werfels and Viertels dominated the musico-literary clique. Kinskey compared the set of

pranistin Jarmila Novotná, die mit Tauber in Lehárs *Giuditta* an der Wiener Staatsoper 1934 brilliert hatte. Nach einer aus Gulasch und Torte bestehenden Mahlzeit sangen Tauber and Novotná einige Stunden, hinreißend begleitet von Korngold.¹⁶

Auch in den vierziger Jahren waren die Hollywoodfilme reichlich mit ausländischen Schauspielern besetzt: Hermann Bing, Vladimir Sokoloff, Christian Rub, Mady Christians, Siegfried Rumann, Ludwig Stössel, Ilka Gruning, Szöke Szakáll, Maria Ouspenskaya und viele andere bereicherten die Filme dieser Zeit. Viele von ihnen besuchte ich noch in den frühen siebziger Jahren in Los Angeles.

Der russische Schauspieler Leonid Kinskey, legendär als Barkeeper in *Casablanca* – ein fast ausnahmslos mit Schauspielern aus dem Emigrantenmilieu besetzter Filmklassiker – kam 1932 aus Europa, heiratete die italienische Schönheit Iphigenia Castiglioni und spielte in über 100 Filmen. Er und seine Frau waren ein weiteres Zentrum der Filmszene im Exil, ähnlich den Werfels und den Viertels in der Literatur- und Musikszene. Kinskey verglich das Filmset von *Casablanca* mit dem Turmbau zu Babel, so vielfältig waren die hinter den Kulissen gesprochenen Sprachen.

Fritz Feld, ein deutsch-jüdischer Nebendarsteller aus Max Reinhardts Umfeld, emigrierte 1928 und wurde mit der Rolle des „Maitre“ in etlichen Filmszenen berühmt. Auch er erinnerte sich an die große Betriebsamkeit, so traf er an einem Abend seine alten Freunde Marcel Dalio, Curt Bois and Peter Lorre zum Essen, spielte am nächsten mit Bela Lugosi und Otto Preminger Poker, und gegen Ende der Woche ging es zur großen Party ins Haus von Ernst Lubitsch, wo ausschließlich Deutsch gesprochen wurde. Hier stand der charismatische Schauspieler Conrad Veidt im Zentrum, der sich wie schon im Berlin der zwanziger Jahre in den Mittelpunkt einer Party zu setzen wusste. Feld zufolge mussten sich die jungen amerikanischen Hausmädchen in alpenländische Dirndl zwängen und Strudel und Riesling servieren, was als Maßnahme gegen das grassierende Heimweh der Gäste aus Mitteleuropa gedacht war.

Bald dominierten etliche Emigranten die Filmmusik der

Casablanca to the Tower of Babel, so many were the languages being spoken ‘off camera’.

Fritz Feld, a diminutive German Jewish actor who had been a member of Max Reinhardt’s company, had emigrated in 1928 and then became famous for playing the Maitre ‘D in scores of films. He remembered a social whirl that saw him dining with his old friends Marcel Dalio, Curt Bois and Peter Lorre one night, playing poker with Bela Lugosi and Otto Preminger the next, with the climax of the week being a huge party at the home of Ernst Lubitsch where every one would be only German speaking, led by the charismatic actor Conrad Veidt, who assumed his role as star guest much as he did in the Berlin of the 1920s. According to Feld, the young American waitresses serving Strudel and Riesling at these parties were all made to wear Dirndls in a vain attempt to recapture the *mittel-European* atmosphere for homesick guests.

In film music, émigré talent dominated the studios. Aside from Korngold, the Viennese Max Steiner was especially ubiquitous, scoring literally dozens of films and able to turn his hand to any genre. Few realize that the blueprint for the musical style of Western films was more or less fixed by Steiner in 1938 (*Dodge City*) and his music for *Gone With The Wind* is a good candidate for being the score most synonymous with Hollywood.

From Budapest (via London), came Miklós Rózsa, one of the few composers in film music who managed to maintain a concert career for his non-film works. He excelled in the grandiose ‘sword and sandal’ biblical epics and more or less defined *film noir* style. The former Russian concert pianist Dimitri Tiomkin (a pupil of Glazunov, Busoni and Felix Blumenthal) arrived (via Paris) in 1931 and eventually established himself with his epic score for *Lost Horizon*. He later scored many Westerns, explaining his unlikely success in that genre with the comment “A steppe is a steppe is a steppe”, adding, “The Cossack and the American Cowboy have much in common ...”¹⁷ The German Franz Waxman was another musical chameleon, who established the style of the horror film score with his very first commission *The Bride of Frankenstein*, in 1935. From the pure Americana of *The Philadelphia Story* to atmospheric scores for *film noir* thrillers in the late 1940s, Waxman was exceptionally versatile. Ernst

Studios. An der Seite von Korngold war insbesondere der Wiener Max Steiner allgegenwärtig, der mit großem Talent für jedes Genre die richtige Musik fand und in Dutzenden von Filmen mitwirkte. Es ist kaum bekannt, dass das akustische Klischee für Westernfilme mehr oder weniger auf Steiners Arbeit für *Dodge City* 1938 zurückgeht, seine Musik für *Vom Winde verweht* gilt noch heute als prägnantes Beispiel für Hollywoods Traumfabrik.

Über London kam aus Budapest Miklós Rózsa, einer der wenigen Filmkomponisten, der auch seine Karriere in den Konzertsälen weiterführen konnte. Er zeichnete sich besonders durch monumentale „Schwert und Sandalen“-Verfilmungen von Bibelfstoffen aus und gehörte zu den Mitbegründern des Film Noir. Der russische Konzertpianist Dimitri Tiomkin war ein Schüler von Glazunov, Busoni und Felix Blumenthal und kam 1931 über Paris, er konnte sich mit seiner epischen Musik in *Lost Horizon* durchsetzen. Zudem schrieb er die Musik für viele Westernfilme, seinen untypischen Erfolg in diesem Genre erklärte er folgendermaßen: „Eine Steppe bleibt eine Steppe“ – „Der Kosake und der amerikanische Cowboy haben vieles gemeinsam ...“¹⁷ Der Deutsche Franz Waxman war ein ebensolches musikalisches Chamäleon und etablierte sich 1935 bereits bei seinem ersten Auftrag mit der Musik für den Horrorfilm *The Bride of Frankenstein*. Von der zutiefst amerikanischen Musik für *The Philadelphia Story* bis hin zu atmosphärischen Akkorden in Film Noir-Thrillern der späten vierziger Jahre erwies sich Waxman als außergewöhnlich vielseitig. Ernst Toch komponierte ebenfalls für zahlreiche, aber mäßig erfolgreiche Filme und arbeitete auch als Arrangeur. Hans Salter war ein überaus liebenswürdiger Komponist aus Wien, er brachte es zur Nummer Eins der Universal Studios in Sachen Horrorfilm, dies mit der Hilfe des deutschen Serialisten Paul Dessau, der aber im Abspann niemals genannt wurde. Dieser war zwar in den Jahren danach einer der wichtigsten Mitarbeiter von Brecht, in Hollywood konnte er sich jedoch nicht durchsetzen und fristete sein Dasein mitunter als Gärtner. Zu den bislang wenig beachteten Exil-Komponisten zählen Milan Roder, Simon Bucharoff, Bernhard



Toch also composed many film scores (none of them especially distinguished) and worked as an orchestrator on others. Hans Salter, an amiable Viennese, became the unlikely chief composer of horror films at Universal Studios, aided (without screen credit) by German serialist Paul Dessau. Dessau, later a noted Brecht collaborator, never found fame in Hollywood and was even reduced to working as a gardener for a time. Lesser-known émigré composers working in films included Milan Roder, Simon

Drei Exil-Komponisten mit unterschiedlichem Status in Hollywood: Eric Zeisl, Alexandre Tansman, Mario Castelnuovo-Tedesco (v.l.n.r.), ca. 1945.

Three émigré composers with differing statuses in Hollywood: Eric Zeisl, Alexandre Tansman, Mario Castelnuovo-Tedesco (from left to right) c. 1945.

Kaun und Heinz Roemheld.

Der polnische Komponist Bronislaw Kaper hatte erfolgreich in deutschen Filmproduktionen mitgewirkt und komponierte nach seiner Ankunft 1936 sofort den Hit *San Francisco*, der den Status einer amerikanischen Hymne erreichte. Daraufhin stellte ihn MGM als Komponist ein, das Arbeitsverhältnis dauerte über 35 Jahre, wobei aber auch sein Name nur allzu oft im Abspann fehlt. Eric Zeisl erlitt ein ähnliches Schicksal. Bei seiner Ankunft 1941 in Los Angeles war es zu spät für einen anhaltenden Erfolg in der Filmmusikbranche. Er musste sich damit abfinden, in verschiedenen Filmen immer nur einzelne Szenen musikalisch zu unterlegen, und sein Name wurde im Abspann wenn überhaupt, so nur zusammen mit anderen genannt. Schon bei seinem ersten Auftrag, dem groß angekündigten Kriegsfilm *Journey for Margaret*, musste er seine Gage mit Mario Castelnuovo-Tedesco, Sol Kaplan und Franz Waxman teilen.

Heute zurückblickend gewinnt man den Eindruck, dass die exilierten Musiker in den dreißiger Jahren eine neue Blütezeit für die Filmmusik einläuteten, die davor in vielerlei Hinsicht stagniert hatte. Die Ausbildung der führenden Komponisten am Konservatorium bewirkte, dass jetzt die Musiksprache der Filme auf der europäischen Konzertmusik des späten 19. und 20. Jahrhunderts basierte. Der Einfluss Korngolds in dieser Hinsicht kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, weil er es war, der die Technik der Filmmusik zu einer Kunstform verfeinerte – seine Kollegen konnten ihn nur noch kopieren. Obwohl er die Musik für nur 18 Filme komponierte, war sein Einfluss auf diesem Feld enorm, jedoch war er eine Ausnahme. Nur ganz wenige konnten ähnliche Erfolge erringen, da sie nicht über seine Anpassungsfähigkeit verfügten. Auch versuchte nicht jeder in Hollywood gelandete Komponist für die Filmindustrie zu arbeiten. Ernst Kanitz und Paul Pisk gaben sich damit zufrieden, zu lehren und zu komponieren, ohne wieder so bekannt zu werden wie vor dem Krieg. Es gab auch noch einige, die zwar hin und wieder etwas komponierten, aber sich zumeist mit Gelegenheitsjobs durchschlagen mussten.

Sogar für eine Figur überragender Bedeutung wie

Bucharoff, Bernhard Kaun and Heinz Roemheld.

The Polish composer Bronislaw Kaper who had worked successfully in German films, arrived (also via Paris) in 1936 and immediately scored a hit with the song *San Francisco*, a quintessential American anthem, before working as a staff composer at MGM for thirty five years, also often without screen credit. Eric Zeisl suffered a similar fate. His arrival in Los Angeles in 1941 was probably too late for him to secure lasting success in film music. Reduced to supplying additional music for various films, he rarely, if ever, received screen credit, and when he did, usually had to share it with others. Even for his first commission, a prestige war film called *Journey for Margaret*, he shared billing with Mario Castelnuovo-Tedesco, Sol Kaplan and Franz Waxman!

Looking back now, the thriving émigré film music community of the late 1930s was something of a golden age for this much-maligned genre. The conservatory training of the leading composers ensured that the rhetoric of film music was firmly grounded in late 19th and early 20th century European concert music. The influence of Korngold in this respect cannot be overestimated, for it was he who refined the technique of film music to an art form, and all of his colleagues, without exception, copied him. Even though he only composed 18 scores, Korngold's impact on film music style was total. However, Korngold was the exception. Few enjoyed his success or had his genius for adaptability. Not every composer who landed in Hollywood tried to get work in films. Ernst Kanitz and Paul Pisk were content to teach and compose, but without achieving anything like their pre-war eminence. There were scores of others, who eked out a living by taking whatever jobs they could find.

Eventually, even a figure of overwhelming importance like Schoenberg found exile to be ultimately a tragic experience. He received no major commissions and when UCLA forced him to retire in 1945, he had a pension of just \$40.38 a month with which he was supposed to support a family with three young children. On his death in 1951, aged 76, his family had to borrow money to pay for his funeral. For Eric Zeisl, whose daughter had married Schoenberg's son, the early promise his work had

Schönberg war das Exil letzten Endes eine tragische Erfahrung. Er erhielt keinen Großauftrag, und als UCLA ihn 1945 „zwangspensionierte“ blieb ihm nur eine Rentenzahlung von 40,38 Dollar im Monat, mit der er seine Familie mit drei kleinen Kindern versorgen musste. Bei seinem Tod 1951 mit 76 Jahren musste sich seine Familie für die Beerdigung Geld leihen. Für Eric Zeisl, dessen Tochter Schönbergs Sohn geheiratet hatte, war der Erfolg aus der Zwischenkriegszeit in Amerika nicht wiederholbar. Da er beim Film keinen Erfolg hatte, unterrichtete er Komposition für Highschool-Studenten am Los Angeles City College. 1959 verstarb Zeisl unerwartet im Alter von 53 Jahren. Lucy Korngold, deren Mann zwei Jahre zuvor frühzeitig verstorben war, half Gertrud Zeisl dabei, ein kleines Gedenkkonzert zu arrangieren.

Zu dieser Zeit hatte sich die Emigrantengemeinde in Los Angeles bereits aufgelöst – eine Auswirkung von McCarthys „Hexenjagd“ auf ihre führenden Persönlichkeiten. Entweder verbannte das *House of Un-American Activities* Künstler wie Brecht, Eisler, Mann, Neutra, Viertel und Feuchtwanger erneut ins Exil, oder ihre Namen kamen auf „schwarze Listen“, die ihnen jegliche Weiterbeschäftigung verwehrten, weil ihnen aufgrund ihrer anti-nazistischen oder sogar pro-sozialistischen Artikel aus der Zwischenkriegszeit „kommunistische Infiltration“ vorgeworfen wurde. Die Massenmigration europäisch-jüdischer Künstler hätte der amerikanischen Kultur zu neuen Horizonten verhelfen können, doch diese Ernte wurde niemals eingefahren. Der Einfluss dieser einzigartigen Künstlergemeinschaft auf Amerika war ein äußerst geringer, vergleichbar mit Regentropfen im Ozean. Der deutsche Dramatiker Carl Zuckmayer war 1938 ohne einen Cent in der Tasche angekommen und arbeitete nach haarsträubenden Erlebnissen in Hollywood auf einer Farm in New England, um „seine Integrität wiederzuerlangen“. Er fasst sein tragi-komisches Schicksal am Schluss seiner Memoiren treffend zusammen:

„Ins Exil zu gehen ist eine ‚Reise ohne Wiederkehr‘. Jeder, der sie antritt in der Hoffnung, irgendwann einmal wieder nach Hause zu kommen, ist verloren ...“¹⁸ Welches bleibende Vermächtnis haben nun die Emigranten in Hollywood hinterlassen? Siebzig Jahre spä-

shown in pre-war Vienna was unknown in America. Unable to succeed in films, he was teaching composition to high school students at Los Angeles City College when he died suddenly age 53 in 1959. Lucy Korngold, whose own husband had died prematurely two years earlier, helped Gertrud Zeisl arrange a small memorial concert for him.

By then, the émigré community in Los Angeles had disbanded, a direct result of many of its leading figures being harassed by the McCarthy witch hunt – the so called House of Un-American Activities, which saw the likes of Brecht, Eisler, Mann, Neutra, Viertel and Feuchtwanger either forced into a further exile or being blacklisted and unable to work because of suspected communist leanings, based on their published anti-Nazi or socialist writings.

Thus, the golden dawn of new horizons for American culture, which might have been ushered in by the mass migration of European Jewish artists, never actually came. The influence of this unique constellation of individuals on America was severely diluted, barely registering, rather like drops of rain in the ocean. The German playwright Carl Zuckmayer, who had arrived penniless in 1938 and then worked on a farm in New England to ‘regain his integrity’ after a disastrous experience in Hollywood, summed up the tragi-comic experience best, when he ended his memoirs thus:

“Going into exile is ‘the journey of no return’. Anyone who sets out on it dreaming of coming home, is lost ...”¹⁸

And yet, what is the real legacy of the Hollywood Émigrés? Seventy years on, it seems barely conceivable now that such a rich and diverse group of major artists and thinkers were ever brought together by chance, and in a place as unlikely as Hollywood.

When the greatest of them celebrated landmark birthdays, there were few fanfares. Reinhardt and Schoenberg both celebrated their 70th, but with only their friends and acolytes in attendance. When Reinhardt died suddenly a few weeks after, it was barely noticed and attempts by Korngold to organize a suitable memorial in Hollywood were frustrated by a Union boycott. It was a sad and ignominious end to the career of Europe’s last great impresario.

ter scheint es undenkbar, dass solch eine komplexe Gruppe genialer Künstler und Denker jemals wieder an einem Ort zusammenkäme – und am allerwenigsten in Hollywood.

Als die größten unter ihnen im Alter runde Geburtstage feierten, ertönten keine Fanfarenklänge. Reinhardt und Schönberg begingen ihren 70. Geburtstag im Kreis einiger Freunde und Verehrer. Als Reinhardt ein paar Wochen später unerwartet verstarb, drang dies kaum an die Öffentlichkeit. Korngold wollte ein angemessenes Leichenbegängnis organisieren, was ein Boykott der Gewerkschaften vereitelte. So fand einer der letzten großen Bühnenimpresarios Europas ein trauriges und unwürdiges Ende.

Im heutigen Hollywood gibt es keine Spuren jener Künstlergemeinde mehr – fast möchte man glauben, es habe dieses Zusammentreffen von Alter und Neuer Welt nie gegeben. Die Filmszene hat sich über den Globus ausgebreitet, die großen Studios wurden aufgelassen oder arbeiten jetzt für das Fernsehen. Die einzigartigen Bauten von Neutra, Schindler und anderen sind längst durch Hochhäuser oder andere ultra-moderne Entwicklungen ersetzt. Auch die Emigranten hatten erkennen müssen, dass in Hollywood alles nur von transitorischer Bedeutung, in Bewegung und vergänglich ist. Nichts ist von großer Dauer. Die tatsächlichen Werte werden nicht erkannt. Daher verwundert es nicht, dass die Emigranten im „Paradies Hollywood“ nur strandeten, anstatt ein dauerhaftes Exil zu finden. Aber wie der amerikanische Schriftsteller S.N. Behrman viel später beobachtete:

„Es war eine goldene Ära. Es hatte sie nie zuvor gegeben. Sie wird sich nie wieder ereignen.“¹⁹

Ich für meinen Teil bin zutiefst dankbar, dass es sie gegeben hat.

Today, Hollywood, the scene of this extraordinary decade when the Old world collided with the New, no longer exists, if it ever did. The film community is spread across the globe, the studios demolished or turned over to television. The great houses built by Neutra, Schindler and others have been replaced by high-rise apartments or ultra-modern developments. In Hollywood, as the émigrés quickly realized, everything is transient, temporary, vulnerable. Nothing lasts. Nothing is really valued. Little wonder then, that the émigrés were, in reality, not exiled but *stranded* in Paradise.

Indeed, as the American writer S.N. Behrman observed much later:

“It was a Golden Era. It has never happened before. It will never happen again.”¹⁹

I, for one, am profoundly grateful that it did.

¹ Arnold Schönberg an Anton Webern, 13. November 1934.

² Zitiert in Willi Reich: *Schönberg – A Critical Biography*. New York 1971.

³ Arnold Schönberg an Otto Klemperer, 8. November 1934, in:

¹ Arnold Schoenberg to Anton Webern, 13 November 1934.

² Quoted in Willi Reich: *Schoenberg – A Critical Biography*. New York 1971.

³ Arnold Schoenberg to Otto Klemperer, 8 November 1934, quoted

- Peter Heyworth: *Conversations with Klemperer, Band 2*. London 1996.
- ⁴ Interview mit Guido Engelmann, Los Angeles, 5. August 1980; Engelmann, ein guter Freund Korngolds, war Amateurmusiker, Musikliebhaber, Mäzen und der Sohn von Wiens führendem Osteopathen, der selber später in Hollywood Osteopath wurde. Interview in Los Angeles, 26. August 1981.
- ⁵ Unter den bei diesen Konzerten aufgeführten Komponisten war auch Eric Zeisl, dessen *Children's Songs* am 6. Dezember 1948 aufgeführt wurden. Die *LA Times* schrieb darüber folgendes: „...eine Reihe von sechs kurzen ‚Kinderliedern‘ von Eric Zeisl, auf Deutsch gesungen von Brunetta Mazzolini und am Klavier vom Komponisten begleitet. (Gedruckte Übersetzungen wurden angeboten, waren aber nicht zu gebrauchen, da das Licht abgedreht wurde.) Mr. Zeisl ist eine Kuriosität unter den modernen Komponisten, einer der schreibt, was er fühlt, ohne sich um Regeln oder Moden zu kümmern. Seine kurzen Lieder waren alle schnelle und klare Impressionen der Kindheit – ‚Maybells‘, ‚Triumph‘, ‚Cradle Song‘, ‚Sun Song‘, ‚On the Tombstone of a Little Child‘ und ‚Song of the Hussars‘. Ihr Schwerpunkt lag mehr in der Begleitung, die Mr. Zeisl so fachmännisch und gefühlvoll spielte, als in der Singstimme, obwohl das auch an der brüchigen beziehungsweise lebhaften Interpretation der Solistin gelegen haben kann. Jedenfalls sind es unterschiedliche und attraktive Lieder, die einen Platz im Repertoire verdient hätten.“ *LA Times*. 8. Dezember 1948.
- ⁷ Bertolt Brecht, Fünf Elegien, Elegie Nr. 3.
- ⁸ Zufällig komponierte Eric Zeisl im selben Jahr für den aus Deutschland emigrierten Regisseur Douglas Sirk (Detlef Sierck) die Musik für einen ähnlichen Film über das selbe Thema: *Hitler's Madman*, in Zusammenarbeit mit Castelnovo-Tedesco, dem Dirigenten Nathaniel Shilkret und dem Ungar Karl Hajos, der heute hauptsächlich für die Musik zur Buster Crabbe/Flash Gordon-Serie bekannt ist. Die Musik für *Hangmen Also Die* wurde von keinem Geringeren als Hanns Eisler komponiert.
- ⁹ Interview Los Angeles, 30. August 1981.
- ¹⁰ Julius Kornold: *Die Korngolds in Wien*. Zürich 1991.
- ¹¹ Arnold Schönberg an Erich Wolfgang Korngold, 29. September 1945.
- ¹² Nach Informationen vom damals anwesenden Schauspieler Paul Henreid; Interview Los Angeles, 16. September 1975. Zitiert in Salka Viertel: *The Kindness of Strangers*. New York 1969.
- ¹⁴ Interview mit David Raksin, Los Angeles, 1980.
- ¹⁵ Zitiert in Dika Newlin: *Schoenberg Remembered*. New York 1980.
- ¹⁶ Information von Ernst Korngold, 6. August 1981.
- ¹⁷ Zitiert in Tony Thomas: *Music for the Movies*. New York 1973.
- ¹⁸ Carl Zuckmayer: *Als wär's ein Stück von mir*. Frankfurt 1966.
- ¹⁹ S.N. Behrman: *Tribulations and Laughter*. London 1972.
- in Peter Heyworth: *Conversations with Klemperer, Vol 2*. London 1996.
- ⁴ Interview Guido Engelmann, Los Angeles, 5 August 1980; Engelmann, a close friend of Korngold's, was an amateur musician, music lover, patron of the arts and the son of Vienna's leading osteopath and later himself an osteopath in Hollywood.
- ⁵ Interview Los Angeles, 26 August 1981.
- ⁶ Among the composers featured in these concerts was Eric Zeisl, whose *Children's Songs* were performed on 6 December 1948. The *LA Times* reported it thus: "... a set of six short 'Children's Songs' by Eric Zeisl, sung in German by Brunetta Mazzolini and accompanied at the piano by the composer. (Printed translations were furnished, though of course they were of no earthly use as the lights were turned off). Mr. Zeisl is that curiosity among modern composers, one who writes as he feels without regard to formulas or fashions. His brief songs were all quick and definite impressions of childhood – 'Maybells', 'Triumph', 'Cradle Song', 'Sun Song', 'On the Tombstone of a Little Child' and 'Song of the Hussars'. Their main interest lay more in the accompaniments that Mr. Zeisl played so expertly and feelingly, than in the vocal line, though this may have been because of the soloist's rather brittle or lively handling of them. In any case they are varied and attractive songs which should win a place in the repertoire." *LA Times*. 8 December 1948.
- ⁷ Bertolt Brecht, Five Elegies, Elegy No. 3.
- ⁸ Incidentally, Eric Zeisl composed the music for a similar film that year, on the same subject, for the German emigre director Douglas Sirk (Detlef Sierck) entitled *Hitler's Madman*, collaborating with Castelnovo-Tedesco, conductor Nathaniel Shilkret and the Hungarian Karl Hajos, who is most remembered now for scoring the Buster Crabbe-Flash Gordon serials in the 1930s. The music for *Hangmen Also Die* was composed by none other than Hanns Eisler.
- ⁹ Interview Los Angeles, 30 August 1981.
- ¹⁰ Julius Kornold: *Die Korngolds in Wien*. Zurich 1991.
- ¹¹ Arnold Schoenberg to Erich Wolfgang Korngold, 29 September 1945.
- ¹² From information supplied by actor Paul Henreid, who was present; interview Los Angeles, 16 September 1975.
- ¹³ Quoted in Salka Viertel: *The Kindness of Strangers*. New York 1969.
- ¹⁴ Interview David Raksin, Los Angeles 1980.
- ¹⁵ Quoted in Dika Newlin: *Schoenberg Remembered*. New York 1980.
- ¹⁶ From information supplied by Ernst Korngold, 6 August 1981.
- ¹⁷ Quoted in Tony Thomas: *Music for the Movies*. New York 1973.
- ¹⁸ Carl Zuckmayer: *A Part of Myself*. New York 1970.
- ¹⁹ S.N. Behrman: *Tribulations and Laughter*. London 1972.



Karin Wagner

„ich bekomme für mein Leben gerne Post“ Zu Eric Zeisls Korrespondenz im Exil

Eric Zeisl vermochte im Schreiben von Briefen sein Innerstes nach außen zu kehren. Als ungeahnt reicher Fundus für die Exilmusikforschung zeigt sich daher seine umfangreich geführte Korrespondenz mit Persönlichkeiten des Kunst- und Kulturlebens sowohl der Alten als auch der Neuen Welt. Diese Dokumente lassen Zeisls Biographie greifbarer werden – der Schmerz und das Leid des Exilantenschicksals spiegeln sich in ihnen ungeschminkt wieder. Wiewohl für die Forschung Fakten, Statistiken und Zahlen das Fundament bilden, so geben allein persönliche Aufzeichnungen unverzichtbare Antworten auf sonst unbeantwortet bleibende Fragen und lassen das Einzelschicksal sprechen, indem tatsächliche Ereignisse in den Briefen eine subjektive Beurteilung erfahren.

Wie ein roter Faden zieht sich der Briefwechsel mit der österreichischen Schriftstellerin Hilde Spiel durch Zeisls Leben. Beide waren einander seit den frühen dreißiger Jahren freundschaftlich verbunden und blieben bis zu Zeisls Tod im Jahr 1959 in stetigem Briefkontakt. Das erste erhaltene Dokument dieser Korrespondenz ist eine Postkarte Erichs aus 1933 – eine von der Wiener Heinestraße an die Wiener Stanislausgasse adressierte „lose hingeschmissene“ Erinnerung an eines der vielen Treffen mit Hilde in dieser Zeit:

„Liebe Hilde!

Da Du telephonisch nicht erreichbar bist, teile ich Dir mit, dass Du mir versprochen hast Mittwochnachmittag zu Spatz Braungasse 23 (43 Schottentor) zu kommen. Bitte lasse mich nicht sitzen. Komme um 4h hin. – Bitte rufe mich an 9h. Herzlichst Erich.“¹

Im Oktober 1936 exilierte Hilde Spiel mit ihrem Ehemann Peter de Mendelssohn nach London. Nun wurde das „Erzählen“ in den Briefen kompakter und betraf in erster Linie das aktuelle tagespolitische Geschehen. Mit dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche

Karin Wagner

“I adore getting mail” Eric Zeisl’s Correspondence in Exile

In his letters, Eric Zeisl was able to express his innermost feelings. His extensive correspondence with prominent figures from the world of art and culture in both the Old and the New World therefore offers an unexpectedly rich source of information for researchers into musicians in exile. These letters give more tangible form to Zeisl’s life, providing an unvarnished reflection of the pain and suffering of an émigré. While facts, statistics and figures form the foundation for research, personal records alone give the necessary responses to questions that would otherwise remain unanswered and allow the individual’s fate to speak for itself by offering subjective views of the events taking place.

The correspondence with Austrian writer Hilde Spiel runs like a leitmotif through Zeisl’s life. They had met and become close friends in the early 1930s and remained in contact until Zeisl’s death in 1959. The first surviving item in this correspondence is a 1933 postcard sent by Erich from Heinestraße to Stanislausgasse in Vienna, a “quickly jotted down” recollection of one of several meetings with Hilde at this time:

“Dear Hilde!

As I can’t reach you by phone, I would like to remind you that you promised to come to Spatz at Braungasse 23 (43 Schottentor) on Wednesday afternoon. Please don’t let me down. I’ll be there at around 4 o’clock. – Please call me at 9. Best regards, Erich.”¹

In October 1936 Hilde Spiel went into exile in London with her husband Peter de Mendelssohn. From then on, the ‘narrations’ in the letters became more compact and referred primarily to the political situation. With the annexation of Austria to the Third Reich and the persecution of the Jewish population, Zeisl’s fears became reality. The shock had a depressing effect on his mood, which can be felt in the letters of the time. In May 1938 he wrote to London:

Hilde Spiel, um 1930.

Hilde Spiel, c. 1930.

Beginn einer Brieffreundschaft:
Postkarte Erich Zeisl (Heine-
straße 42) an Hilde Spiel
(Stanislausgasse 2), 27. Juni
1933: „dass Du mir versprochen
hast Mittwochnachmittag
zu Spatz Braungasse 23
(43 Schottentor) zu kommen.“

Start of a lifelong correspon-
dence: postcard from Erich Zeisl
(Heinestraße 42) to Hilde Spiel
(Stanislausgasse 2), 27 June
1933: “that you promised to
come to Spatz at Braungasse 23
(43 Schottentor) on Wednesday
afternoon”.



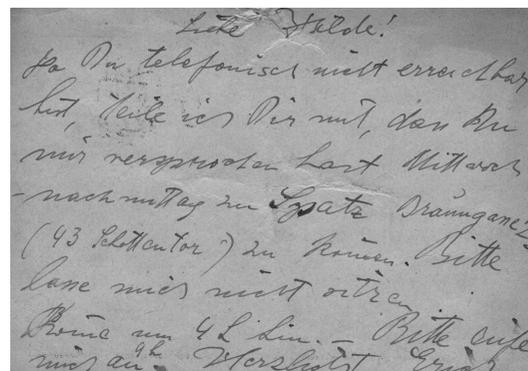
Reich und den antisemitischen Tötlichkeiten gegen die jüdische Bevölkerung wurden für die Zeisls Befürchtungen zur Realität. Der damit verbundene Schock schlug sich in Erichs depressivem Seelenzustand nieder – fassbar auch in den Briefen jener Zeit. Im Mai 1938 schrieb Zeisl nach London:

„Liebe Hilde!

Habe mit vieler Freude Deinen I. Brief gelesen. Dein Roman ist angenommen. Das ist doch grossartig. Ich hab mich darüber schrecklich gefreut. Wenigstens ein Mensch der etwas wird. 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. – Vielleicht werde ich nicht mehr komponieren können. Es wäre entsetzlich und mein Leben verwirkt. [...] Heute regnet es in Strömen und mir ist so trostlos zu Mute. Ich vertraue auf Gott! Er wird mich nicht verlassen. – Bitte schreibe bald ich bekomme für mein Leben gerne Post.

Mit vielen Grüßen auch an den I. Peter bleibe ich Dein alter Zeisl!²

Über den Sommer 1938 wichen die Zeisls dem Naziterror von Wien nach Baden bei Wien aus – „Ich möchte Euch so gerne sehen, Du kannst Dir gar nicht vorstellen wie, Du hast so viel Lebenskraft und würdest mir ein bisschen Mut einhauchen, den ich ganz verloren habe. – Ich bin jetzt auf einige Zeit in Baden (Marchetstr 82.) wohin Du mir auch schreiben kannst.“³ Von dort liefen jedoch bereits Vorbereitungen zur Flucht aus Österreich. Die Schwierigkeiten im schikanösen Spießrutenlauf um die Beschaffung der zur erzwunge-



“Dear Hilde!

Read your kind letter with great pleasure. Your novel was taken on. That’s just great. I was so terribly pleased about it. At least one person is becoming something. I’m writing absolutely nothing at the moment. Not in the mood. Only occasionally do I feel that I’ve got great things left inside me. Unfortunately, nothing’s coming out. – Maybe I’ll never be able to compose again. That would be dreadful and my life wasted. [...] It’s pouring today, and I’m fed up. I trust in God! He will not abandon me. – Please write soon; I adore getting mail.

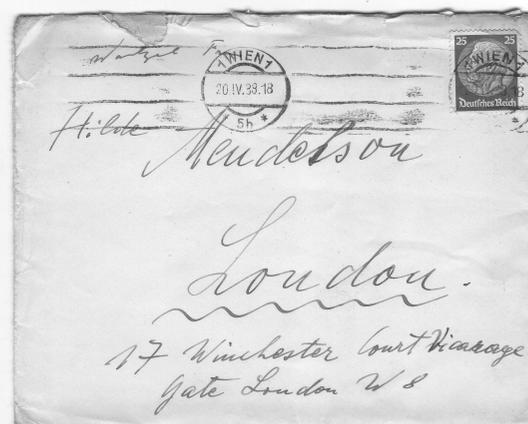
With kind wishes to Peter as well I remain your old friend Zeisl!²

In summer 1938, the Zeisls left Vienna for Baden to avoid the Nazi harassment.

“I would really like to see you, you can’t imagine how much, you have so much energy and would breathe a

Brief an Hilde Spiel nach London,
Briefkuvert aus Wien vom 20.
April 1938.

Letter to Hilde Spiel in London,
envelope from Vienna postmarked
20 April 1938.



nen „Auswanderung“ verlangten Dokumente machten auch Erich und Gertrud Zeisl zu schaffen. In Sorge um das notwendige Affidavit schrieb Zeisl noch im September 1938 an die Freundin – „Ich habe noch gar keine Aussicht auf ein Af. Ich vertraue auf den I. Gott. Der wird seine ZeiserIn nicht verlassen.“⁴ Neue Perspektiven aber taten sich einen Monat später auf: „Liebe gute brave Hilde!

Vielen Dank für Deinen lieben Brief. Ich freue mich ja so wenn ich von euch etwas höre. Ich kann es Dir gar nicht sagen. Ein fühlendes Herz in dieser Zeit! Also höre! Wir haben vorgestern von einem gänzlich fremden Telefonbuchzeisl ein Affidavit nach New York bekommen. Was sagst Du dazu? Es wird natürlich sehr lange dauern bis da etwas herauschaut. Aber es ist doch ein Hoffnungsstrahl. [...] Wir hoffen in 2 Wochen in France zu sein und werden Dir sofort von dort, falls ich noch lebe, schreiben. [...] Alles schon verpackt. Beide Wohnungen bereits im Lift. Eine gigantische Leistung meiner braven Trude. [...] Servus und baldiges Wiedersehen! Erich.”⁵

„ich habe genug von Onkel Adolf“

„Meine liebe gute Hilde!

Also wir sind gerettet! Alle 4 Buben, Trude und Schwiegermutter. Was wir mitgemacht haben in diesen Tagen, darüber könnte man Bücher schreiben. Leider habe ich meine I. Eltern zurücklassen müssen. Was hätte ich tun sollen? Also denke Dir der alte dumme Erich in Paris. In der Stadt aller Städte. Dies ist ein Leben hier, von dem man sich gar keine Vorstellung machen kann. Absolutes Schlaraffenland! [...] Wir haben noch keine Wohnung und leben vorderhand wie die Zigeuner. Aber wir leben! Und das ist das Wichtigste“⁶

„Liebe Hilde!

Wir sind schon 14 Tage in Paris, die uns viel zu rasch verflogen sind. Jetzt habe ich Verlängerung für 3. Jänner erhalten. Wie dem auch sei, unser Ziel geht nach Amerika, was für mich als einziges Land in Betracht kommt. Leider ist mir ein grosses Malheur passiert. Meine Kompositionen sind statt hierher nach Hamburg gegangen und plagen wir uns die Kisten hier her zu bekommen. Stelle Dir meine Nervosität vor! Meine ganzen Kompositionen! Nicht auszudenken!“⁷

little courage into me that I've completely lost. – I am staying in Baden (Marchetstr. 82) for a while. You can write to me there.”³

From there, however, the Zeisls were already preparing to leave Austria. The difficulties they experienced and the gauntlet that had to be run to acquire the documents needed for the forced ‘emigration’ caused enormous problems for Erich and Gertrud Zeisl. In an attempt to obtain the necessary affidavit, Zeisl wrote to his friend in 1938:

“I don't have any chance of getting an affidavit. I can only trust in God. He won't abandon little old Zeisl.”⁴ New prospects appeared, however, a month later: “Dear Hilde!

Many thanks for your kind letter. It gives me so much pleasure to hear from you. I can't even tell you. A sensitive soul in times like these! So listen! The day before yesterday we received an affidavit from a complete stranger in New York – a Zeisl from the telephone book. What do you say to that? It will, of course, be a long time before anything comes out of it. But it's still a ray of hope. [...] We hope to be in France in two weeks and from there will write to you immediately – if I'm still alive. [...] Everything already packed. Both apartments already in the lift. A gigantic achievement on my Trude's part. [...] So long and see you soon! Erich.”⁵

“I've had enough of Uncle Adolf”

“Dear Hilde!

Well, we're saved! All four boys, Trude, and mother-in-law. I could write a book about what we've gone through in these days. Sadly, I had to leave my dear parents behind. What was I supposed to do? Can you imagine dumb old Erich in Paris? In the city of all cities. You can't even imagine what life's like here. Absolutely the land of milk and honey! [...] We still don't have an apartment and are living like gypsies for the time being. But we're alive! And that's the main thing!”⁶

“Dear Hilde!

We've been in Paris now for 14 days that have passed much too quickly for us. I have received an extension until 3 January. Be that as it may, our aim is to get to America, the only possible place for me. Unfortunately I've had a stroke of bad luck. My compositions have

Letztes Foto vor der Flucht. Von links nach rechts: Schwiegermutter Ilona Jellinek, Gertrud Zeisl, Hilde Hirschenhauser, Erich Zeisl. November 1938.

Last photo before leaving Vienna. From left to right: mother-in-law Ilona Jellinek, Gertrud Zeisl, Hilde Hirschenhauser, Erich Zeisl, November 1938.



Nach den Ausschreitungen der Reichspogromnacht konnten Erich und Gertrud Zeisl, Erichs Bruder Wilhelm und Gertruds Mutter Ilona Jellinek am 10. November 1938 unter lebensbedrohlichen Umständen Wien verlassen und über Köln nach Paris flüchten. Das Affidavit des New Yorker „Telefonbuchzeisl“ Morris Zeisel ließ die französischen Behörden keinen längerfristigen Aufenthalt der Österreicher in Paris annehmen und ermöglichte so die Einreise in das Exilland Frankreich. Dort verbrachten die Flüchtlinge, nun vereint auch mit den früher in Paris angekommenen Brüdern Egon und Walter Zeisl, die erste Zeit in dem von Exilanten überfüllten *Hotel Perey*, Cité du Retiro, Paris 8. Vielen durch den Nationalsozialismus Vertriebenen war Paris Durchgangsstation auf dem langen Weg ins Exil, von wo aus Planungen für die weitere Flucht und das künftige Leben vorstatten zu gehen hatten. Mit Blick über den Atlantik und in der Hoffnung auf Unterstützung in der Neuen Welt kontaktierte Zeisl von Paris aus unter anderen Karl Alwin. Dieser war von 1920 bis 1938 Diri-

been sent to Hamburg instead of here and we're having a terrible time trying to get the boxes back. You can imagine how agitated I am! All of my compositions! It doesn't bear thinking about!"⁷

After the November pogrom, Erich and Gertrud Zeisl, Erich's brother Wilhelm and Getrud's mother Ilona Jellinek managed to leave Vienna under life-threatening circumstances on 10 November 1938 and get to Paris via Cologne. The French authorities assumed that with the affidavit from the New York 'telephone book Zeisl' Morris Zeisel the Zeisls would not be staying for a lengthy period in Paris and so they allowed them to enter the country as refugees. Reunited with brothers Egon and Walter Zeisl, who had arrived earlier, they stayed initially at *Hotel Perey*, cite du Retiro, Paris 8, which was already overcrowded with émigrés. For many people who had been driven out by the Nazis, Paris was a transit station on the long road into exile and a place to make further plans for the future. While still in Paris but already looking across the Atlantic, Zeisl contacted Karl Alwin in

gent an der Wiener Staatsoper gewesen und exilierte 1938 in die Vereinigten Staaten. Im Jänner 1939 schrieb Alwin von New York nach Paris:

„Lieber Zeisl!

Freue mich, dass Sie heraus sind! – Leider kann ich hier im Augenblick gar nichts tun. Ich ringe derartig schwer, trotz meines Namens, trotz meiner Beziehungen. – Alles hat Interesse, aber Alles hat feste Kontrakte. Ich war auf einer Wagner-Tournée ..., ein Kapellmeister war krank und ich übernahm die Tournee, – darum lebe ich noch. Inzwischen kommt hoffentlich was Anderes. – Keine tolle Zeit! Die ‚first papers‘ habe ich seit 6 Wochen. – Zum Sterben ist’s zu viel, zum Leben zu wenig. Aber man darf nicht klagen. [...] Ja, mein Lieber, Sie wissen doch, wie gerne ich Ihnen u. anderen helfe. Aber jetzt ists mit mir zu ernst. Beten wir. – Wenn sie herüberkommen, dann werden wir vielleicht zaubern können. – Bis dahin wollen wir hoffen. Grüßen Sie Ihre liebe Frau. – Wenn ich was höre, denk ich an Sie. Aber im Moment – unmöglich. [...] Allerherzlichst Ihr Carl Alwin⁸.

Nach London schrieb Zeisl im April 1939:

„Liebe Hilde!

[...] Habe viel zu tun. Leider komme ich zum Komponieren gar nicht. Muss lauter G’schuas machen. Der Lebenskampf ist eben kein Spass. Dein Buch hat uns grossartig gefallen! – Hoffentlich klappt die amerik. Sache und wir können bald fahren und Europa kann mich ... ich habe genug von Onkel Adolf.⁹

In Paris wurde Erich Zeisl zum „Lebenskünstler“. Mit kleineren Arbeiten als Arrangeur und einer „Gefälligkeit“ dem wohlhabenden Albert Carasso gegenüber, welchen Zeisl durch den ihm aus Wien bekannten Kunsthändler Hugo Engel in Paris kennen gelernt hatte, war den Flüchtlingen erst einmal finanzielles Auskommen gesichert: Carassos Hobby war das Komponieren, seine „Kompositionen“ wurden jedoch gegen Bezahlung von Erich fertiggestellt und von Wilhelm und Gertrud kopiert – „Uns geht es sehr gut, wir haben viel zu tun, ich habe einen Kompositionsgrossbetrieb. Die I. Trude, mein Bruder Willi alle sind in den Betrieb eingeordnet. In 14 Tagen ist alles vorüber und ich bin wieder ein Mensch. Für mich zum Komponieren komme ich leider nicht. Vielleicht kommt dies auch

the hope of finding support in the New World. Alwin had been a conductor at the Vienna State Opera from 1920 to 1938 before leaving for the United States. In January 1939 he wrote from New York to Paris:

“Dear Zeisl!

Glad you’re out! – Unfortunately there’s nothing I can do here at the moment. I’m struggling so profoundly, despite my name, despite my connections. – They all say they’re interested, but they all have fixed contracts. I was on a Wagner tour ..., a bandmaster was sick and I took over the tour – that’s what’s keeping me alive. Hopefully something else will come up in the meantime. – Not a great time! I’ve had the ‘first papers’ for six weeks. – There’s too much to die for, too little to live for. But I shouldn’t complain. [...] Yes, my dear fellow, you know how much I’d like to help you and others. But right I’ve too many problems of my own. We’ll pray. When you come over here, then maybe we’ll be able to conjure something up. – Until then we’ll be hoping. Give my regards to your dear wife. – If I hear something, I’ll think of you. But at the moment – not possible. [...] Sincere regards, Carl Alwin⁸.

Zeisl wrote to London in April 1939:

“Dear Hilde!

[...] Have a lot to do. Sadly I haven’t gotten around to composing. Lot of rubbish to take care of. Struggling to live isn’t any fun. We enjoyed your book a lot! – Hopefully the America thing will work out and we can go soon and Europe can kiss my ... I’ve had enough of Uncle Adolf.⁹

In Paris Erich Zeisl had to use his ingenuity to survive. With odd jobs as an arranger and by doing a ‘favor’ for the wealthy Albert Carasso, whom he had met through the art dealer Hugo Engel, an old acquaintance from Vienna, the refugees were able to earn enough to live on: Carasso was an amateur composer, but his ‘compositions’ were completed for a fee by Erich and copied by Wilhelm and Gertrud:

“We’re fine, we’ve plenty to do and have a composing business. Dear Trude and my brother Will are all involved in the business. In 14 days it will all be over and I’ll feel human again. I’m unfortunately unable to get round to composing myself. Perhaps I’ll be able to again soon. Living is a full-time occupation in itself.”¹⁰

noch. Leben ist heute ein vollständiger Beruf für sich.“¹⁰ Mit vielen Zurück- und Ausweisungen, die sich 1933, dem Jahr des größten Flüchtlingsandrangs, monatlich auf etwa 600 Personen beliefen, zeigte sich Frankreichs Asylpolitik zunehmend restriktiv. Im allgemeinen ging es zunächst für jeden Exilanten darum, eine *carte d'identité* oder eine Aufenthaltserlaubnis zu erhalten, die in vielen Fällen verweigert wurde. Unterschieden wurde dabei zwischen dem *refoulement* als einer vorläufigen Ausweisung, die eine Wiedereinreise mit einem gültigen Visum erlaubte, und einer *expulsion*, einer endgültigen Ausweisung ohne Möglichkeit auf Rückkehr. Sehr schwierig waren die Verhältnisse für jene, die erst infolge des „Anschlusses“ im Jahr 1938 nach Frankreich kamen. Auch die Zeisls hatten sich um

gültige Papiere zu bemühen und Genehmigungen für den Aufenthalt einzuholen. Weitere Unterlagen in die Vereinigten Staaten waren noch ausständig. Da von Morris Zeisel keine Nachrichten mehr kamen, meldeten sich erneut drückende Affidavitsorgen – „Liebe Hilde! Habe schon lange keine Nachricht von Euch. Wie geht es Euch? Wir sind sehr glücklich hier in Paris doch werden wir nicht hier bleiben können.

Leider ist unser Affidavit sehr schwach und der Spender rührt sich trotz Telegramm nicht. Wir hängen daher sehr in der Luft.“¹¹ Arnold Zeissl, ein weit entfernter Verwandter Erichs in Milwaukee, stellte schließlich unter Mithilfe des Bruders Egon, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits in den Vereinigten Staaten aufhielt, das zweite Affidavit aus. Dieses ermöglichte später die Überfahrt in die USA. Den Aufenthalt in Paris wieder-

France's asylum policy was increasingly restrictive and with around 600 refugees arriving every month in 1933, when the biggest influx was recorded, many people were turned back or deported. Every émigré initially needed a *carte d'identité* or residence permit, which was refused in a lot of cases. The authorities distinguished between 'refoulement', a temporary deportation that allowed for re-entry with a valid visa, and 'expulsion' with no possibility of re-entry. It was very difficult for those who did not arrive until after the annexation in 1938. Like others, the Zeisls also had to acquire valid papers and obtain permission to stay. Other documents besides the affidavit were required to enter the United States. As no more news came from Morris Zeisel, concerns about the affidavit began to arise again:

Liebe Hilde Spiel!
 Vielen Dank für Deine Karte. Ich habe bei der an's ein Bäckchen
 jedoch ohne Kind. Eine viel an gut und an viel. Wir wohnen
 hier paradiesisch, ganz wie ein Paradies! Ein grosser Garten ein
 herrliches Haus Musik zum Klavier alles, aber keine Aufträge.
 Bin schon mit verschiedenen Filmlenten in Verbindung getreten.
 Da aber bei mir alles langsam geht habe ich mich mit der
 geringsten Erfolg getraut. - Ich will hier ein Ballet für die
 Todtruppe machen und aus der Hilde als Oper. Hans
 Kafka wird in mir machen. - Momenten wie ich weiss,
 als Eren und Thinks und fett werden und auf den
 Krieg warten, der leider eines Tages ausbrechen muss!
 Wir haben alle bereits das Visum nach U. S. A. könnten
 im August fahren und wären in Los Angeles wo unsere
 Wohnungen bereits sind. Da wir aber bis 30 Sept gemietet
 haben werden wir wohl hier bleiben und uns von Krieg
 überraschen lassen. (mit Betacht.) Das schwanke frohlich weiter
 viele Gruss an Peter. Gibt es ein Ballet?
 Hilde

“Dear Hilde!

Haven't heard from you for a while. How are you doing? We're very happy here in Paris, though we won't be able to stay here. Unfortunately our affidavit is very weak and despite a telegram, no sign of life from the donor. So we're all up in the air for now.”¹¹

Arnold Zeissl, a distant relative of Erich's in Milwaukee, finally provided a second affidavit with the aid of Erich's

Karte an Hilde Spiel aus Paris nach London: „Ich will ein Ballet ... machen und den *Hiob* als Oper“, 1939.

Card to Hilde Spiel from Paris to London: “I want to write a ballet ... and *Job* as an opera”, 1939.

rum wussten die Zeisls durch ein von Darius Milhaud forciertes, offizielles Schreiben des französischen Innenministers Albert Sarraut gesichert.

Der Kompositionsauftrag zur *Hiob*-Bühnenmusik war bestimmend für den Sommer 1939 und auch zukunftsweisend für Zeisl. Joseph Roths Romanstoff wurde im Rahmen einer Gedenkveranstaltung für den im Mai 1939 in Paris verstorbenen Autor im *Théâtre Pigalle* in einer von Paul Gordon inszenierten Bühnenversion gebracht. Als Schauspieler fungierten deutsche Emigranten und Mitglieder des Reinhardt-Ensembles. In der Vermittlung der zur Aufführung herangezogenen Musiker – allen voran der damals in Paris bekannte Organist Jean Manuel und die begabte junge Geigerin Janine d'Andrade – zeigte sich abermals der den Zeisls freundschaftlich zugeneigte Komponistenkollege Milhaud hilfreich. Über die unter improvisiert wirkenden Umständen gezeigte *Hiob*-Aufführung vom 3. Juli 1939 konnte Erich Zeisl berichten:

„Liebe Hilde!

[...] Vorgestern Premiere. Grosser Erfolg bei Publikum und Presse, trotzdem die unmusikalischen Schauspieler alles machten um mir die Musik zu verpatzen. Z. Bp. spielte ein berühmter franz Organist eine grosse Orgelfuge von mir. Ununterbrochen kam ein Schauspieler und sagte er müsse aufhören, sonst werde die Elektrizität abgeschaltet. – Oder: Die Geigerin ein herziges franz. Wunderkind mit märchenhaftem Spiel begann: Mitten im Violinsolo, ich am Klavier, geht der Vorhang in die Höhe. Wir müssen aufhören und abtreten. Oder: Beim Kosakentanz ruft mich der Regisseur mit dem Harmonikaspieler auf die Bühne da letzterer allein nicht eintraf. Währenddessen geht der Vorhang in die Höhe, ich komme zu spät. Die Musik ist geschmissen und dergleichen Scherze mehr! [...] Trotzdem war es ein grosser Erfolg. Rätselhaft bei dem Skandal!“¹²

Aus dem Bühnenstück *Hiob* entwickelte Zeisl ein Opernprojekt – das Libretto dazu schrieb Hans Kafka, auf den Zeisl in Paris gestoßen war. Bereits als Gymnasiast in Wien hatte Kafka erste Gedichte und Prosaskizzen veröffentlicht, später war er neben Wien in Berlin, Chicago, London und eben Paris tätig. Gemeinsam mit seiner Frau Trude Burr – sie verkörperte im Pariser *Hiob* Mendel Singers Tochter Mirjam – bewohnte Kafka mit

brother Egon, who by this time was already in the United States. This enabled the family to cross the Atlantic. The Zeisls were able to stay in Paris thanks to an official letter that Darius Milhaud had persuaded the French Minister of the Interior Albert Sarraut to write.

The commission to compose the music for the play *Job* was of vital importance in summer 1939 and also helped to shape Zeisl's future. A stage version of Joseph Roth's novel directed by Paul Gordon was performed at *Théâtre Pigalle* in commemoration of the author, who had died in Paris in May 1939. The cast was made up of German émigrés and members of the Reinhardt Ensemble. Zeisl's friend and fellow-composer Milhaud once again provided assistance in finding musicians for the performance, including the renowned organist Jean Manuel and the gifted young violinist Janine d'Andrade. Zeisl had this to say about the highly improvised performance of *Job* on 3 July 1939:

“Dear Hilde!

[...] Premiere the day before yesterday. Huge success with the public and press, although the unmusical actors did everything they could to botch the music for me. E.g. a renowned French organist played an organ fugue of mine. An actor kept on coming and telling him that he had to stop, or else the power would be switched off. – Or, in the middle of the solo by the violinist, a sweet French wunderkind who plays divinely, with me on the piano, up goes the curtain. We had to stop and leave the stage. Or, during the Cossack Dance, the director called me on stage with the harmonica player because he didn't want to go on alone. Meanwhile the curtain was going up and I arrived too late. The music was ruined and there was lots of other stuff besides. [...] Despite all that, it was a great success. A mystery considering the scandal.”¹²

The play developed into an opera project, with the libretto written by Hans Kafka, whom Zeisl had run into in Paris. Kafka had published poems and sketches while still at high school and he later worked not only in Vienna but also in Berlin, Chicago, London and Paris. In June 1939 Kafka moved with his wife Trude Burr – who played Mendel Singer's daughter Mirjam in the Paris version of *Job* – together with Erich and Gertrud Zeisl and Ilona Jellinek to a house outside Paris with the sym-

„Könnt ihr nicht herkommen?
Ich glaube es ist der richtige
Platz für uns alle.“ Postkarte
an Hilde Spiel aus New York,
12. Oktober 1939.

“Can't you come here? I think
it's the right place for us all.”
Postcard to Hilde Spiel from
New York, 12 October 1939.

Erich und Gertrud Zeisl und Ilona Jellinek ab Juni 1939 ein außerhalb von Paris gelegenes Haus. Symbolträchtig erscheint die neue Pariser Wohnadresse: 39, route de l'Asile, Le Vésinet. Vielen Asylanten stand das Haus in Le Vésinet offen: Georg Moenius etwa, den die Zeisls in Paris über Alma Mahler-Werfel und Franz Werfel kennen gelernt hatten, schrieb im Juli 1939 – „...denke ich froh u. dankbar an den schönen Tag bei Eurer Lordschaft zurück u. sende dem ganzen Hause herzliche Grüsse.“¹³

Aus Le Vésinet schrieb Zeisl nach London:

„Liebe Hildemutter!

Vielen Dank für Deine I. Karte. Ich habe leider auch ein Bäuchlein jedoch ohne Kind. Esse viel zu gut und zu viel. Wir wohnen hier paradiesisch, ganz wie Emigranten! Ein grosser Garten, ein herrliches Haus, Musikzimmer, Klavier alles, aber keine Aufträge. Bin schon mit verschiedenen Filmleuten in Verbindung getreten. Da aber bei mir alles langsam geht habe ich noch nicht den geringsten Erfolg gehabt. – Ich will hier ein Ballet ... machen und auch den ‚Hiob‘ als Oper. Hans Kafka wird ihn mir machen. – Momentan tue ich nichts als Essen [sic!] und trinken und fett werden und auf den Krieg warten, der leider eines Tages ausbrechen muss! Wir haben alle bereits das Visum nach U.S.A. könnten im August fahren und ziehen nach Los Angeles wo unsere Wohnungen bereits sind. Da wir aber bis 30 Sept gemietet haben werden wir noch hier bleiben und uns vom Krieg überraschen lassen. (Gott behüte.)“¹⁴

„es ist der richtige Platz für uns alle“

Im September 1939 erreichten die Zeisls als Passagiere der „Volendam“ New York. Das krisengeschüttelte Europa hinter sich gelassen, war die Ankunft in der Neuen Welt für Erich Zeisl gleich einem positiven Neubeginn. Glückliche Fügungen und unerwartete Erfolge bestätigten diesen Eindruck:

„Liebe Hilde!

Was ist mit euch los? Bist Du schon Vater oder Mutter? Wir sind nach endlosen Strapazen hier angekommen und fühlen uns sehr glücklich. Du machst Dir ja 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!

Le bene Attende!
Was ist mit euch los? Bist Du schon
Vater oder Mutter? – Wir sind nach
endlosen Strapazen hier angekommen
und fühlen uns sehr glücklich. Du
machst Dir ja 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!
Unghelias! Kommt ihr nicht her
kommen? Ich glaube es ist der
richtige Platz für uns alle! Die
Amerikaner sind entzückend. New
York ist ein schwerer Rock, 7-8 Löff
aber kalte feste Feig zu Losen. Die
Lied ist auch hier hat was in der
Kunsten aber keine ist schon
besser als in Europa am freien Posten.
Schreibt bald! Ich bin sehr besorgt!
Euer Erich Zeisl
Dear Hilde! Hope all is alright
with you and you have already your
little baby and are safe and sound.
I have always thought of you in
the last weeks. Would be very glad
to have your news. I think you will
be surely in the country but don't
be sure with regard to my whereabouts.
Many thanks and greetings!
Ihilde

bolic address 39, route de l'Asile, Le Vésinet. Many émigrés visited the house. Georg Moenius, for example, who had met the Zeisls in Paris through Alma Mahler-Werfel and Franz Werfel wrote in July 1939:

“I recall with happiness and gratitude the lovely day spent with your lordship and send my greetings to the entire house.”¹³

Zeisl wrote from Le Vésinet to London:

“Dear Hildemutter!

Many thanks for your kind card. Unfortunately, I also have a gut – but no child! Eat too well and too much. We're living here in a paradise, just like émigrés! A big garden, a lovely house, music room, piano and everything, but no contracts. I've already contacted a number

Unglaublich! Könnt ihr nicht herkommen? Ich glaube es ist der richtige Platz für uns alle!”¹⁵

„Liebe Hilde!

[...] Wir sind aber sehr glücklich, dass wir hier sind! [...] Beruflich grösster Erfolg. Die 2te Radioaufführung *Bitterlichsinfonie & Passacaglia* zugleich eine Sensation. – Wenig Money und langsam auftretender Dollar. [...] Ihr müsst dauernd herkommen! Mit der Zeit wird man hier gross! Es ist nur nicht so rasch wie man sich dies in Europa vorstellt! Schreibst Du etwas? Ich instrumentiere die Ouvertüre zu meiner in Paris begonnenen Oper ‚*Hiob*‘ von Josef Roth. Zum Komponieren komme ich noch nicht Muss zu viel G’schuas machen zum Leben. Schreibt bald und seid umarmt von Eurem Erich.”¹⁶

Hugo F. Königsgarten, der in Wien für Zeisl das Libretto zu *Leonce und Lena* geschrieben hatte, flüchtete im Jahr 1938 nach London. Dort war er für das Emigrantenkabarett *Das Laterndl* tätig und konnte einer Unter-
 tertiätigkeit nachgehen. Auf die vielversprechenden Berichte des Freundes aus Übersee entgegnete er:
 „Lieber Erich!

Heute kam deine Karte, die ich gleich beantworte. Ich sehe nicht ein, warum wir es immer nur bei Karten belassen wollen – es gibt genug zu schreiben! Jedesmal wenn ich Post von drüben bekomme, wird mir das Herz schwer und ich bin für einige Stunden melancholisch. Vor allem deine Karte hat alles in mir aufgewühlt. Drüben gibt es Arbeit, Erfolg, Zukunft – hier ist alles vom Krieg überschattet, man hat keinen andern Gedanken, sieht keine Zukunft. Die Aussicht, hinüberzukommen, ist gering. Ich hatte alles beieinander. Ich war in der glücklichen Lage, kein Affidavit zu brauchen, da ich einiges Geld drüben hatte. Dieses musste ich aber hierher zurückholen, und es ist wenig Aussicht, daß ich die Erlaubnis bekomme, es hinüberzunehmen. Ich bin zwar beim hiesigen amerikanischen Konsulat seit über einem Jahr angemeldet, aber es gibt überhaupt keine Auskunft, ob ich irgendeine Aussicht habe, in absehbarer Zeit dranzukommen. Auch wird die Ueberfahrt immer gefährlicher. Ich darf mich derzeit über meine Lage nicht beklagen. Ich bin Lehrer an einer Schule, und darf nach den neuesten Bestimmungen sogar arbeiten. Ich wohne umsonst in einer schönen Gegend,

of film people. As everything I do goes so slowly, I haven’t yet had the slightest bit of success. – I want to do a ballet here ... and also ‚*Job*‘ as an opera. Hans Kafka is going to do it for me. – At the moment I’m doing nothing but eating and drinking and getting fat and waiting for the war, which unfortunately is bound to break out one of these days. We already have our visas for the USA and can go in August and move to Los Angeles, where our belongings are already. Since we’ve rented until the end of September, however, we’re going to stay on here and get caught up in the war. (God forbid!)”¹⁴

“It’s the right place for us all”

In September 1939 the Zeisls arrived in New York as passengers on the “Volendam”. Leaving Europe and its crises behind them, the arrival in the New World marked a new beginning for Erich Zeisl. Strokes of luck and unexpected successes confirmed this impression:

“Dear Hilde!

What’s happening with you? Are you already father or mother? After endless troubles, we have finally arrived here and feel very happy. You can’t even imagine the size of New York. It’s like a Martian city. Like another planet. Everything’s soaring skywards! Unbelievable! Can’t you come here? I think it’s the right place for us all.”¹⁵

“Dear Hilde!

We’re so happy to be here! [...] Professionally utmost success. The second radio broadcast of the *Bitterlich symphony & Passacaglia* a sensation at the same time! Little money and the dollars slow in coming. [...] You must come here for good! You can make it big – but not as quickly as we imagine in Europe! Are you writing anything? I’m orchestrating the overture for Josef [sic] Roth’s ‚*Job*‘, which I started in Paris.”¹⁶

Hugo F. Königsgarten, who had written the libretto to Zeisl’s *Leonce und Lena* in Vienna, escaped in 1938 to London, where he worked for the émigré cabaret *Das Laterndl* and also taught. He replied to the glowing reports from his friend overseas:

“Dear Erich!

Received your card today and am answering right away. I can’t see why we always have to write on cards – we have plenty to say! Every time I get mail from over there,



Die Zeisls mit der kleinen Tochter Barbara am Balkon in New York, 1940.

The Zeisls with their small daughter Barbara on a balcony in New York, 1940.

und die Arbeit mit den Jungens ist nicht die unangenehmste.“¹⁷

„Lieber Erich, danke herzlich für deinen Brief. Das klingt ja alles fabelhaft. Ich wußte, diese Verpflanzung würde für dich die große Chance bedeuten! Wien war ein totes Pflaster, für Menschen wie Dich! Deine Begeisterung über Amerika und dein Erfolg macht es mir noch schwerer, hier zu bleiben. Aber es ist vorläufig gar keine Aussicht. [...] Ich höre hier immer, daß es allen Intellektuellen, die hinüberkommen, so schlecht gehen soll! Aber deine Erfahrungen sind doch anscheinend besser. Meine Mutter, der ich deine Erfolge und deinen Rat, hinüberzukommen, mitteilte, sagte nur: ‚Der Erich ist eben ein Genie!‘ (womit sie andeuten wollte, daß sie mich für keins hält!)

Schreib – und denk an mich!

Grüß die Trude, sei selbst herzlich begrüßt

Dein Hugo“¹⁸

Die erste Zeit in New York hatte hoffnungsvoll begonnen. Auf Grund von Gelegenheitsarbeiten Erichs und der Unterstützung von Hilfsorganisationen bezogen die Zeisls über den Winter 1939/40 ein unmöbliertes one-room apartment in 315 West, 91st street. Später konnte Zeisl, mittlerweile Eric genannt und Vater von Tochter Barbara, zu günstigen Konditionen ein Haus in Mamaroneck außerhalb New Yorks mieten. Wie für so viele aus Europa geflüchtete Kunstschaffende übte jedoch

my heart gets heavy and I feel melancholic for a while. Your card in particular churned me up. Over there is work, success, prospects – everything here is overshadowed by the war; that’s all people have on their mind, no thoughts for the future. There’s little chance of getting over there. I had everything together. I was in the fortunate position of not needing an affidavit, as I had some money over there. I had to transfer it back here, though, and there’s little chance that I’ll get permission to take it back. I actually registered at the local American consulate over a year ago, but there’s no word on whether I have any hope of being dealt with in the foreseeable future. The trip over is also getting more and more dangerous. I shouldn’t complain about my circumstances. I’m teaching at a school and under the latest regulations I can even work. I’m living for free in a nice area, and work with the boys isn’t the most unpleasant.”¹⁷

“Dear Erich, Sincere thanks for your letter. Everything sounds fabulous. I knew that this transplant would be a big opportunity for you. Vienna was played out for people like you. Your enthusiasm for America and your success make it even harder for me to stay here. But for the time being, there’s no hope. [...] I keep hearing that the intellectuals who go over there don’t have a good time of it. But your experience seems better. My mother, whom I told about your successes and your suggestion that I come over, only said, ‘But Erich’s just a genius!’ (implying that I’m not!)

Write – and think of me!

My regards to Trude, and my sincere regards to you Hugo“¹⁸.

The time in New York started promisingly. By doing occasional jobs and relying on the support of aid organizations the Zeisls were able to move into an unfurnished one-room apartment on 315 West 91st Street for the winter of 1939/40. Subsequently Zeisl, who now had a daughter Barbara and had changed his name to Eric, was able to move to a reasonably priced house in Mamaroneck outside New York. Like so many artists who had escaped from Europe, however, Eric Zeisl was inexorably drawn to Hollywood. Spurred on by his success in New York, he considered moving to the West Coast. He was encouraged in this idea by Hanns Eisler

die Filmmetropole Hollywood auch auf Eric Zeisl eine magnetische Anziehungskraft aus. Ermutigt durch die Erfolge in New York zog Zeisl eine Übersiedlung von der Ostküste an die Westküste in Erwägung. Bestärkt wurde er in diesem Gedanken von Hanns Eisler und Hans Kafka – beide Freunde waren bereits in Hollywood tätig:

„Lieber Herr Zeisl!

Ich habe eben mit Brunswick gesprochen. Die Sache schaut gut aus. Er hält es für durchaus möglich Sie plus Familie nach Hollywood zu verpflanzen. [...] Gehen Sie sofort daran mit Ihm zu sprechen. [...] Ich habe vorläufig einen sehr guten Eindruck von der Angelegenheit. Also viel Glück! Bestens Ihr Hanns Eisler

P.S. Verständigen Sie mich wenn Schwierigkeiten auftreten sollten. Meine Empfehlungen an Ihre Frau.”¹⁹

Hans Kafka wiederum führte in Los Angeles vor Ort Vertragsverhandlungen für den noch in New York lebenden Zeisl. Im Briefwechsel sprachen sich beide über die finanziellen Rahmenbedingungen und Gegebenheiten im Filmmusikbetrieb ab, auch sollte das Profil, dem Eric als *movie composer* zu entsprechen hätte, andiskutiert werden. Diese Briefe schrieb der Drehbuchautor Kafka im symptomatischen Zustand von „schrecklicher time pressure“:

„Liebste Zeiserln, ich schreibe Euch in aller Eile. Bitte seid nicht böse, dass ich Euren I. Brief so lange unbeantwortet liess, aber ich arbeite seit 3 Wochen wieder bei Metro – hoffe diesmal ganz drin zu sein – und hatte so rasend zu tun, dass ich nicht zum Schreiben kam. Andererseits will ich Euch aber schon seit ein paar Tagen sehr wichtig schreiben, denn ich glaube es ist jetzt eine wirklich sehr grosse Chance für Euch. [...] Ich glaube Ihr solltet es wagen. Allerdings braucht Ihr meiner Schätzung nach ein Kapital von ca. 300 \$ dazu, nämlich die Fahrt für Euch beide mit Gepäck u. etwas Geld um hier ca 4-6 Wochen zu überdauern, denn obwohl Erich unbedingt in der ersten Augustwoche da sein müsste ist es nicht gesagt, dass auch tatsächlich seine Arbeit bzw. Kontrakt sofort starten würde, so was braucht schon Zeit und manchmal ziehen sich die Verhandlungen einige Wochen lang hin, das muss ich Euch nur gleich sagen.”²⁰

„Liebste Wallis, war eben wieder eine halbe Stunde bei

and Hans Kafka – both of whom were already working in Hollywood:

“Dear Mr. Zeisl!

I’ve just spoken with Brunswick. Things look good. He thinks it’s quite possible to transplant you plus your family to Hollywood. [...] Go talk to him right away. [...] I’ve got a very good feeling about the matter. So good luck! All the best, Hanns Eisler

P.S. Let me know if you run into any difficulties. My respects to your wife.”¹⁹

Hans Kafka conducted contract negotiations in Los Angeles while Zeisl was still living in New York. In their correspondence they both spoke of the financial terms and the situation in the film music industry and Eric’s profile as a movie composer was also discussed. Kafka, who was working as a screenwriter, wrote these letters under “terrible time pressure”:

“Dearest Zeisl,

I am writing to you in a hurry. Please don’t be angry that I left your kind letter so long unanswered, but I’ve been back working at Metro for three weeks – hope to have got in properly this time – and was so busy that I didn’t get around to writing. Then again, I’ve been wanting to write to you for a couple of days now because I think now there’s a really big opportunity for you. [...] I think you should take a chance. But I reckon you’ll need about \$300 in funds for the trip for the two of you with luggage – and some money to get along here for 4-6 weeks, because although Erich would definitely have to be here the first week of August, I should tell you that there’s no guarantee that his work and the contract would start right away, as such things take time and sometimes negotiations can drag on for a few weeks.”²⁰

“Dearest Wallis,

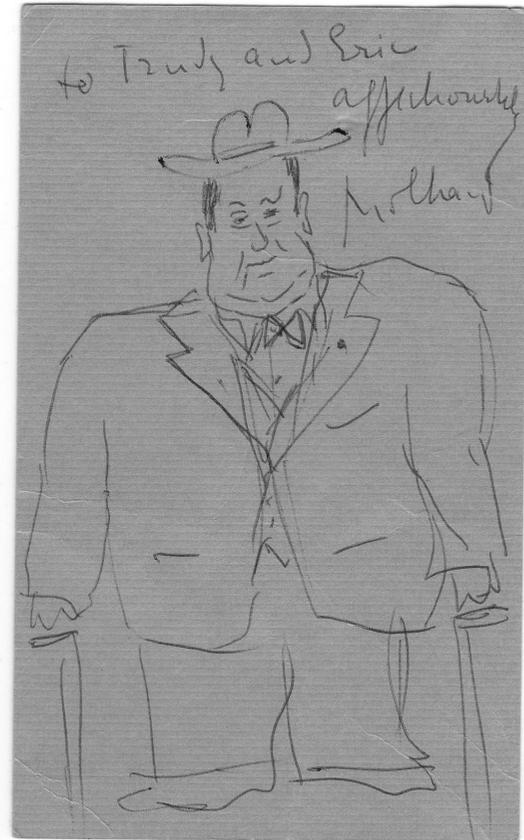
I was just with Finston again for an hour and a half and, among other things, assured him that Erich has no ties whatsoever to a music publisher and can dissolve his agreement with Associated Music Publishers at any time. Age I stated as 34, as there is a bias against ‘old’ people, also ‘two years in the country’ and first papers. As a safeguard against insufficient English proficiency I cited Trudel’s perfect mastery of the language and mentioned the possibility of her acting as an interpreter if necessary. Anyway, Erich needs to learn like hell and

Karikatur Darius Milhaud.
Gewidmet: „to Trudy and Eric
affectionately – Milhaud“,
1940er Jahre.

Darius Milhaud caricature.
Dedication: "to Trudy and Eric
affectionately – Milhaud",
1940s.

Finston und habe unter anderm die Erklärung abgegeben, dass Erich keinerlei Bindungen an einen Musik-Publisher hat und sein Abkommen mit Associated Music Publishers jederzeit lösen kann. Alter habe ich mit 34 angegeben, da eine Tendenz gegen zu ‚alte‘ Leute besteht, ferner ‚zwei Jahre im Land‘ und first papers. Als Sicherheits-Ventil gegen doch nicht zureichende Englisch-Kenntnisse habe ich Trudels perfekte Beherrschung der Sprache angeführt und die Möglichkeit erwähnt, dass Trudel in kritischen Situationen als interpreter mit aufs lot kommt. Jedenfalls muss Erich like hell lernen, vor allem alle nur erdenkbaren technischen Ausdrücke. Sie haben mit andern, die nicht gut Englisch konnten, furchtbare Krachs gehabt und sind jetzt darauf sehr heikel. [...] Nun, ich freue mich wahnsinnig, und bei aller Vorsicht und Gewitzheit [sic!] mit mündlichen Abmachungen kann ich nur sagen, dass kein Fall bekannt ist, dass eine Sache nicht perfekt war, wenn ein Department Head sie als perfekt bezeichnet hat. Ich würde euch raten, jetzt alles theoretisch vorzubereiten, dass ihr auf shortest notice herunterkommen könnt. Das Beste wäre natürlich einen Wagen zu kaufen und loszufahren, da ihr ohnehin einen haben m ü s s t – (M.G.M. ist bekanntlich in einer andern Stadt, in Culver City – ich wohne noch relativ nahe und habe jeden Morgen fast eine halbe Stunde zu fahren, wobei ich meist auf neunzig Kilometer bin) – Wagen ferner in New York billiger sind und ihr an der Fahrt gleichfalls beträchtlich spart.”²¹

„Liebste Zeiserln, ich kann mir euren Seelenzustand sehr gut vorstellen, ich habe ihn seinerzeit zwischen dem ersten ‚der Vertrag ist in Ordnung‘ und der Vertrags-Unterschrift auch mitgemacht – aber ich kann euch nicht helfen, ihr müsst noch etwa 8 bis 10 Tage warten. [...] Vertrag geht wahrscheinlich an mich, da ich als personal Zeisl representative abgestempelt bin – und wird natürlich fünf Minuten, nachdem ich ihn habe, vom Postamt Culver City abgesandt. Erich hat also noch etwas Zeit, Englisch zu lernen. [...] Leider werde ich Erich auf dem Lot kaum mehr erleben können, weil mein Vertrag – zwei Monate – demnächst wieder einmal abläuft. Soviel für heute – ich bin wieder einmal in schrecklicher time pressure mit einer Story – seid alle herzlichst gegrüsst von eurem Hans”²²



first off all conceivable technical terms. They've had horrible tiffs with other people who couldn't speak English well and are now really fussy about it. [...] Well, I'm terribly pleased, and as cautious and shrewd as I am, I can only say that with oral agreements there has never been a case that a matter wasn't finalized after the department head had said that it was settled. I would advise you now to prepare everything in theory so that you could come down here at the shortest notice. The best thing to do would of course be to buy a car and head out, as you have to have one anyway – (M.G.M. is, as you know, in another city, Culver City – I live relatively close and still have to drive almost a half an hour every morning, and most of the time at 90 kilometers per hour) – furthermore, cars are cheaper in New York and you will likewise save considerably on the trip.”²¹

“Dearest Zeisls,

„how we don't fit in into Hollywood“

Konnte Zeisl die Arbeit in Hollywood mit einer vielversprechenden Einladung von Metro-Goldwyn-Mayer im Jahr 1941 voller Erwartungen antreten, so stellten sich bald Unstimmigkeiten ein, die das „Traumbild“ Hollywood zum von Zeisl ironisch doppelbödig bezeichneten Trugbild „Schein-Heiligenstadt“ werden ließen. Konkurrenzdruck unter den Komponisten, Gerangel und Intrigen trübten das Arbeitsverhältnis mit MGM ebenso wie unbefriedigende Arbeiten und ein schlechter als zu den ursprünglich vereinbarten Bedingungen erstellter Vertrag. Im Austausch mit dem am nahe San Francisco gelegenen Mills College unterrichtenden Freund Milhaud konnte sich Zeisl in seinen Hollywood-Angelegenheiten besprechen. Im September 1942 antwortete Darius Milhaud, wiederum seine Situation in San Francisco beschreibend:

„My dear Eric,

I often was wondering what was happening to you and I am glad to have a letter from you. Yes! everything is terribly difficult. but, you see, you finally get a contract. In these cruel times, it is such a luck to be here and to have almost your living. I am sure that your talent will force better contracts. and I wish it heartly. I have a charming job. I teach composition to young girls. Why not? Everything is possible in this country with its youth so gifted. I have astonishing results with my students. I have the time to write. I made my 11th-quartet, a 2nd Concerto for piano, a Concerto for two pianos and orchestra, a Concerto for Clarinet and orchestra, Songs with orchestra ..., piano pieces. I am going to write an opera on Bolivar. But the news from my poor country are terrible. I lost my father, my mother is alone and sick. friends are in concentration camps. others have been shot. The music in Paris seems to continue. hopefully for the poor composers. I have not been in Hollywood since one year. What for? Any possibility for writing for a movie until now. It is a pity San Francisco is so far. but it is a wonderful city. I love the Bay and the hills. My little boy is now 12 years old. He is very gifted for painting. My wife works. cleans the house. drives the little car ... She had the opportunity to teach in the French House of this College during the Summer Sessions. and to make few lectures on French Poetry. Re-

I can very well imagine your state of mind – I felt the same between the first ‘contract’s in order’ and the signing of the contract – but I can’t help you; you’ll have to wait some 8 to 10 days more. [...] Contract will probably come to me, as I’ve been labeled Zeisl’s personal representative – and it will, needless to say, be sent from the post office in Culver City five minutes after I receive it. So Erich still has some time to learn English. [...] Sadly I’ll barely be able to see Erich on the lot because my contract – two months – is about to expire once again. So much for today – I’m once again under terrible time pressure with a story – warm regards to you all from Hans.”²²

“How we don't fit in into Hollywood”

Although Zeisl came to work expectantly in Hollywood with a promising invitation from Metro-Goldwyn-Mayer in 1941, there was soon discord and the ‘dream’ of Hollywood became for Zeisl an illusion, which he ironically dubbed “Schein-Heiligenstadt” [Note: ‘scheinheilig’ means ‘hypocritical’ in German, and Heiligenstadt is a district of Vienna]. Competition among composers, disputes and intrigues clouded the employment with MGM, as did the unsatisfactory nature of the work itself and a contract that was concluded under terms that were much less favorable than had been originally agreed. Zeisl discussed his Hollywood concerns in correspondence with his friend Darius Milhaud, who was working in Mills College near San Francisco. Milhaud replied in September 1942, describing his situation in San Francisco:

“My dear Eric, [original in English]

I often was wondering what was happening to you and I am glad to have a letter from you. Yes! everything is terribly difficult. but, you see, you finally get a contract. In these cruel times, it is such a luck to be here and to have almost your living. I am sure that your talent will force better contracts. and I wish it heartly. I have a charming job. I teach composition to young girls. Why not? Everything is possible in this country with its youth so gifted. I have astonishing results with my students. I have the time to write. I made my 11th-quartet, a 2nd Concerto for piano, a Concerto for two pianos and orchestra, a Concerto for Clarinet and orchestra, Songs

member me to your charming wife. The baby must be wonderful. Very affectionately Milhaud¹⁴²³.

Erst ab 1946 konnte Eric Zeisl in der Vermittlung von musiktheoretischem Wissen seinen Lebensunterhalt gesichert sehen, zuvor war er finanziell auf die Film-
musikkomposition angewiesen. Diese Arbeit jedoch stand in krassem Gegensatz zu seinen eigenen künstlerischen Ansprüchen, mit der strikten Trennung von „business and art“ kam er schwer zurecht. Trotz der Dankbarkeit, in den Vereinigten Staaten ein Gastland gefunden zu haben und hier ohne Verfolgung leben zu können, war das Gefühl von Einsamkeit und Heimatlosigkeit groß. Kulturelle Isoliertheit, Entwurzeltsein und Unverständnis dem „american way of life“ gegenüber wurden im „paradiesischen Exil“ in Kalifornien noch drückender empfunden als in New York. Der Mythos vom „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ zeigte seine Grenzen:

„My Dear Hilde!
[...] We are very lonesome here. Peoples are very nice but strange to us and we have no friends at all. – I compose picture music and very little for myself. It is a shame but I need all my strenght for my profession. You can't say, that's business and that's art. I have to write until business brings so much money that I can start again to make 'art'. You would be surprised how different the life here is from overthere, much stronger. For instance I have to compose 3 Shortpictures = 30 minutes music and 150 pages scores in 4 day's. Can you imagine? In Vienna I would need 6 month. But I am accustomed to that kind of life.“²⁴

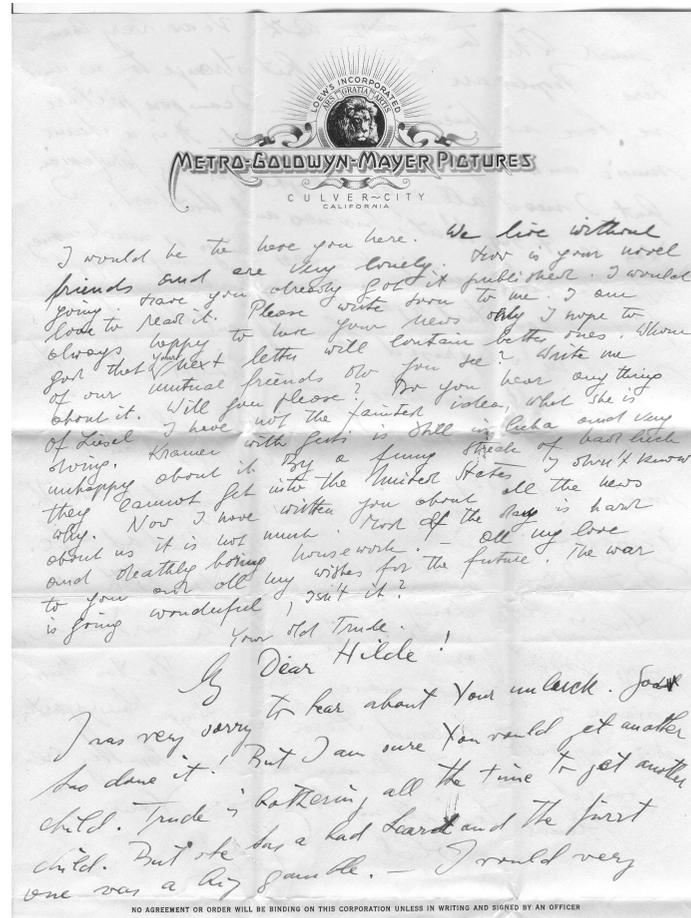
„My dear dear Hilde!

Your letter just arrived in time. I am composing a ballet with Maurice Dekobra so I spend a little time in writing you. – Since the war is over we have quite a busy life but I still envy you to be in England and so near the

with orchestra ..., piano pieces. I am going to write an opera on Bolivar. But the news from my poor country are terrible. I lost my father, my mother is alone and sick. friends are in concentration camps. others have been shot. The music in Paris seems to continue. hopefully for the poor composers. I have not been in Hollywood since one year. What for? Any possibility for writing for a movie until now. It is a pity San Francisco is so far. but it is a wonderful city. I love the Bay and the hills. My little boy is now 12 years old. He is very gifted for painting. My wife works. cleans the house. drives the little car ... She had the opportunity to teach in the French House of this College during the Summer Sessions. and to make few lectures on French Poetry. Remember me to your

„We live without friends and are very lonely“. Brief von Trude und Eric Zeisl an Hilde Spiel auf dem Briefpapier der Metro Goldwyn Mayer Pictures, ca. 1942.

„We live without friends and are very lonely“. Letter from Trude and Eric Zeisl to Hilde Spiel on the stationery of Metro Goldwyn Mayer Pictures, c. 1942.



place we loved once. I would have to tell you so much that I don't know where to start. I would very much like to give you a picture from our daily life which is very monotonous, but goes on your nerves. It is true we have plenty to eat and we are happy to be citizens of this great and interesting country, but still we are lacking some understanding. Austria is a country of Johann Strauss and 'Wiener Liedern' that is all what the people here know about our great musical tradition. I have a great fight even for my poor living. You don't believe it but it is absolutely true. This country recognizes only composers which are world known and take them for granted and even Milhaud, Stravinsky, Tansman are struggling. [...] It is absolutely not possible to have an high classique and modern music the people aren't so far advanced. I am sure it will come in 30-50 years but not earlier. Then the kind of working is so hard, that a lot of people prefer to relax in a movie and even we ourselves find us 2-3 times a week in a movie theater. There is one or two first-performances in the Los Angeles Philharmonic-Orch. that's about all. Under these uninspiring conditions it is hard for me to keep my creative gift alive. Months and months go without even being near a piano. Last year I wrote the 92 Psalm which is going to be printed in N.Y. I am going to send you a copy. – In all these years I wrote 3 or 4 little works that's all. – That's about the artistic life. – The other page is the daily fight for your living. – In order to get the 'job' you have to give parties for 25-30 persons which cost a lot of money but it is the only way to get 'around' with publicity. You have to know all those producers and talk to them etc. – then comes the 2nd part. You have to break in in [sic!] existing raquets. Composers and arrangers are forming a raquett to avoid somebody to get a 'job' and take some of the jobs away. Even with the greatest knowledge it is not possible to break a raquett. – You don't believe it, but neither Schönberg or Stravinsky ever composed a picture. Under the circumstances you can understand how difficult it is to live and how we don't fit in into Hollywood. – So all that I did in those 6 years was I lived. Now the war is over and in my soul started a new Zeisl to come out and says 'Your Erdenpensum'!! So I start to compose for myself in knowing there would be no need for

charming wife. The baby must be wonderful. Very affectionately Milhaud"²³.

It was not until 1946 that Eric Zeisl was able to earn a living teaching music theory rather than being financially dependent on film music composition. This work was in stark contrast to his own artistic demands, however, and he had difficulty coming to terms with the strict separation of "business" and "art". In spite of his gratitude for being able to live in the United States away from the persecution in Europe, he felt extremely lonely and uprooted. Cultural isolation, alienation and lack of understanding for the American way of life weighed more heavily on his mind in the 'paradise' of exile in California than it had in New York. The myth of the 'land of unlimited opportunity' was beginning to wear thin:

"My Dear Hilde! [original in English]

[...] We are very lonesom here. Peoples are very nice but strange to us and we have no friends at all. – I compose picture music and very little for myself. It is a shame but I need all my strenght for my profession. You can't say, that's business and that's art. I have to write until business brings so much money that I can start again to make 'art'. You would be surprised how different the life here is from overthere, much stronger. For instance I have to compose 3 Shortpictures = 30 minutes music and 150 pages scores in 4 day's. Can you imagine? In Vienna I would need 6 month. But I am accustomed to that kind of life."²⁴

"My dear dear Hilde! [original in English]

Your letter just arrived in time. I am composing a ballet with Maurice Dekobra so I spend a little time in writing you. – Since the war is over we have quite a busy life but I still envy you to be in England and so near the place we loved once. I would have to tell you so much that I don't know where to start. I would very much like to give you a picture from our daily life which is very monotonous, but goes on your nerves. It is true we have plenty to eat and we are happy to be citizens of this great and interesting country, but still we are lacking some understanding. Austria is a country of Johann Strauss and 'Wiener Liedern' that is all what the people here know about our great musical tradition. I have a great fight even for my poor living. You don't believe it but it is absolutely true. This country recognizes only composers

my music as long as I live. – It is a funny feeling in me and when not Trude and my little Barbara wouldn't be with me I would have given up the struggle long time ago. But when I see the dear little face of Barby and the noisy voice sounds through all the rooms then I feel very happy in spite of all those difficulties. – I am now 41 year and I still hope. I don't know what I hope but I hope. In all those years of war I hoped and finally those criminals are now on trial. I can imagine how you feel to read all the names in the newspaper. – I have not been out of Hollywood in all those years and my frustration is even bigger than yours. To get my motor on I have to have a lot of energy. – Last year I orchestrated a Tschaikowsky operetta which provided living for 8 months but why does Tschaikowsky need to be put in in [sic!] an operetta? That's the difference. No composer is important here. Only what can be done with his work is interesting. May be after my death some publisher would find some melody's and make a hit out of it. Even this I doubt very much for my music is 'still not commercial' – I am terrible sorry about your dear Father. But he died naturally and not in a gaschamber as my dear ones. – Please give all my love to Peter and many Pussis to your 2 children as your old Servus! Eric (Please pictures from your childrens)²⁵

Eine interessante Frage ist jene nach der im Exilland verwendeten Sprache. Für den Komponisten ist das Wort im Kontext seiner Arbeit von anderer Bedeutung als für den Schriftsteller – gleichwohl auch Eric Zeisl auf den „Verlust der Sprache“ im Exil mit dem Abbruch der Liedkomposition reagierte. Zeisl, der bereits in Paris lakonisch meinte „Hoffentlich verlerne ich bald die deutsche Sprache“²⁶, schrieb in den Briefen an die Freundin Hilde ab 1941 sowohl in deutscher als auch in englischer Sprache. Auch mit anderen Vertrauten aus Österreich wie Alma Mahler-Werfel, Ernst Toch oder Julius Chajes war der Briefwechsel im amerikanischen Exil zum Teil in Englisch gehalten. Im Jänner 1946 schrieb Hilde Spiel:

„Meine lieben Zeiserln,
Mir ist es jetzt zu dumm geworden, immer auf englisch zu schreiben. Ich bin zwar eine englische Schriftstellerin geworden, das heisst, ich denke auf englisch und bin ungeschickt im Deutschen, sowie ich mich zur Ma-

which are world known and take them for granted and even Milhaud, Stravinsky, Tansman are struggling. [...] It is absolutely not possible to have an high classique and modern music the people aren't so far advanced. I am sure it will come in 30-50 years but not earlier. Then the kind of working is so hard, that a lot of people prefer to relax in a movie and even we ourselves find us 2-3 times a week in a movie theater. There is one or two first-performances in the Los Angeles Philharmonic-Orch. that's about all. Under these uninspiring conditions it is hard for me to keep my creative gift alive. Months and months go without even being near a piano. Last year I wrote the 92 Psalm which is going to be printed in N.Y. I am going to send you a copy. – In all these years I wrote 3 or 4 little works that's all. – That's about the artistique life. – The other page is the daily fight for your living. – In order to get the 'job' you have to give parties for 25-30 persons which cost a lot of money but it is the only way to get 'around' with publicity. You have to know all those producers and talk to them etc. – then comes the 2nd part. You have to break in in [sic!] existing raquettts. Composers and arrangers are forming a raquett to avoid somebody to get a 'job' and take some of the jobs away. Yven with the greatest knowledge it is not possible to break a raquett. – You don't believe it, but neither Schönberg or Stravinsky ever composed a picture. Under the circumstances you can understand how difficult it is to live and how we don't fit in into Hollywood. – So all that I dit in those 6 years was I lived. Now the war is over and in my soul started a new Zeisl to come out and says 'Your Erdenpensum'!! So I start to compose for myself in knowing there would be no need for my music as long as I live. – It is a funny feeling in me and when not Trude and my little Barbara wouldn't be with me I would have given up the struggle long time ago. But when I see the dear little face of Barby and the noisy voice sounds through all the rooms then I feel very happy in spite of all those difficulties. – I am now 41 year and I still hope. I don't know what I hope but I hope. In all those years of war I hoped and finally those criminals are now on trial. I can imagine how you feel to read all the names in the newspaper. – I have not been out of Hollywood in all those years and my frustration is even bigger than yours. To get my motor on I have to have a

schine setz, aber es kommt ja doch nicht die richtige Herzlichkeit dabei heraus. Und ihr habt mir einen so lieben langen Brief geschrieben, dass ich mir absichtlich Zeit genommen hab, um ihn zu beantworten. [...] Was ihr mir ueber euer Leben und Hollywood im Allgemeinen schreibt, hat mir die letzten Illusionen ueber Amerika genommen. Ihr duerft mich nicht missverstehen – so habt ihr es gar nicht einmal gemeint, und sicher habt ihr vieles an eurem Leben so lieb gewonnen, dass ihr es nie mehr entbehren koenntet – das weiss man ja alles erst, wenn man wieder einmal alle Bruecken abbricht. Aber dazu habt ihr ja auch keine Lust. Wir haben waehrend des Krieges und auch nachher noch hie und da mit dem Gedanken gespielt, zumindest fuer eine Zeit nach Amerika zu gehen, nie fuer ganz, weil wir doch hier zu sehr verwurzelt sind. Und es ist kein Zweifel, dass der Verzicht auf diesen Versuch, zumindest eine kleine Weile lang ein komfortables und sicher interessantes Leben zu fuehren, kein sehr leichter ist. Wer von England hinueberkommt, sagt euch sicher, dass er ein graues, kaltes, unbequemes Land hinter sich gelassen hat, in dem man sich nie zu Hause fuehlen kann, in dem das Klima, die Gegend, die Wohngelegenheiten, die ‚amenities of life‘ im Allgemeinen so unersprieslich sind, dass er froh ist, das alles hinter sich zu haben. Und wenn Kalifornien oder gerade Hollywood, auch zu abgeschlossen ist, eine eigene Welt mit anscheinend nicht sehr erfreulichen Einrichtungen, so ist doch sicher viel fuer die Sonne, die modernen Haeuser, die Autos, und die Geselligkeit zu sagen. [...] Aber jetzt kommen alle kleinen und scheinbar so laecherlichen Gruende, aus denen man hier nie wieder wegmoechte, und die das Leben hier in so direktem Gegensatz zu dem in Amerika stellen: die unbeschreibliche Anstaendigkeit der Englaender, beinahe die entschiedenste ihrer Eigenschaften, als erstes. Das ist hier, und davon bin ich nach neun Jahren felsenfest ueberzeugt, das moralischste Volk der Welt. [...] Was ich aber wirklich meine, ist dass ihr versuchen sollt, euch damit zu befreunden, nicht fuer immer und ewig in Hollywood zu bleiben. Ich will euch zu Europa gar nicht zureden – hier ist es sehr sehr ungemuetlich fuer jeden, der den Krieg nicht hier mitgemacht hat und also schon die Abwesenheit der Bomben angenehm

lot of energy. – Last year I orchestrated a Tschaikowsky operetta which provided living for 8 months but why does Tschaikowsky need to be put in in [sic!] an operetta? That's the difference. No composer is important here. Only what can be done with his work is interesting. May be after my death some publisher would find some melody's and make a hit out of it. Even this I doubt very much for my music is 'still not commercial' – I am terrible sorry about your dear Father. But he died naturally and not in a gaschamber as my dear ones. – Please give all my love to Peter and many Pussis to your 2 children as your old Servus! Eric (Please pictures from your childrens)²⁵.

It is interesting to note the language used in exile. In a work context, words have a different signification for a composer than they do for a writer – although Eric Zeisl reacted to the 'loss of language' in exile by ceasing to compose songs. From 1941 onwards Zeisl, who had already laconically commented back in Paris "I hope I soon forget the German language"²⁶, wrote letters to his friend Hilde in both German and English. Some of his letters to other old friends from Austria such as Alma Mahler-Werfel, Ernst Toch or Julius Chajes were also written in English. In January 1946 Hilde Spiel wrote: "My dear Zeisls, [original in German again]

I feel too stupid always writing in English. I've become an English writer – as soon as I sit down at the typewriter I think in English and am clumsy in German, but the proper warmth just doesn't come out. And you wrote me such a long letter that I deliberately took time to answer. [...] What you write to me about your life and Hollywood in general has taken away my last illusions about America. You mustn't misunderstand me – you didn't mean it that way, and you've surely grown so fond of many of the things in your lives that you couldn't ever again do without them – that's something you don't realize until you breaks off all ties again. But you don't want to do that. During the war – and afterwards as well – we toyed occasionally with the idea of coming to America for a time, not for forever, because we are just too deeply rooted here. And there's no doubt that the decision not to have a go at leading a comfortable and certainly interesting life for a while is not an easy one. Those who come over from England probably tell you that it's a gray, cold

Foto Hilde Spiel im Grinzing Bad, Juli 1946. Hilde Spiel war im April 1946 nach zehn Jahren im Exil als britische Kriegskorrespondentin nach Wien zurückgekehrt.

Photo of Hilde Spiel at Grinzing swimming pool, July 1946. Hilde Spiel returned to Vienna in April 1946 as a British war correspondent after ten years of exile.

empfindet, und immer darüber entzückt ist, keine rockets fallen zu hoeren, waehrend er sich um Fisch anstellt. Aber mit der Zeit, wenn es irgend geht, versucht doch wenigstens nach New York zu gehen, wo man ernste Musik treiben kann. Ich weiss nicht, wie ihr das machen sollt, und woher ihr die Bewegungsfreiheit nehmen sollt. Aber mir ist es doch ganz klar, dass Erichs Genie in Holly-



wood ganz erwuergt wird. [...] Ich bin hier Mitglied einer Austro-Anglian Music Society, und hab neulich Werke von Wellesz gehoert, die mich beinahe zu Traenen geruehrt haben. Dieser reizende und geniale Mann lebt in Oxford als Lehrer fuer Musikgeschichte. Warum zum Beispiel kann der Erich nicht an einer der zahlreichen Universitaeten in Amerika lehren und an seinem eigenen Œuvre arbeiten? Ich will euch nicht entmutigen, aber der Ruhm, den man sich mit Filmmusik erwirbt, ist ja doch temporaer und bis zu einem gewissen Grad regional. [...] Euer Kind find ich entzueckend, und die Susi²⁷ hat sich ueberhaupt gar nicht veraendert. Nur der Erich sieht aus – wie der Peter sagt – als hatte man ihm seine Wurst weggenommen. Und das, scheint mir, ist auch genau, was passiert ist.

Also viele Busserln,
von eurer Hilde²⁸

„ich würde vor seelischer Erschütterung tot umfallen“

„Meine lieben Zeiserln,
Euer Brief kam an, waehrend ich in Wien war, und seither war zu viel los. Ich kann euch nicht schildern, wie mir zumute war. Die Liebe zu den Doppelfenstern, den Lambrequins, den grauen Steinbauten, den Heiligen im Himmel, den komisch graugelben Winterstraeuchern,

and uncomfortable country where the climate, surroundings, accommodations and amenities of life in general are so forlorn that they're happy to have it all behind them. And if California or Hollywood is too closed off – a world of its own with seemingly not very satisfactory facilities – there's definitely still a lot to be said for the sun, the modern houses, the cars and the sociability. [...] But now come all of the little and seemingly laughable reasons for not ever wanting to leave here, and which make life here so different to life in America: first, the indescribable propriety of the English, pretty much the most decisive of their characteristics. That's here, and from that I'm unshakably convinced that they're the most moral people in the world. [...] What I really mean is that you should try to come to terms with the idea of not staying in Hollywood forever. I'm not trying to persuade you to come to Europe – it's very, very uncomfortable here for anyone who didn't take part in the war here and is already happy that there are no bombs and delighted not hear any rockets falling while he's queuing for fish. But at least try to go to New York, where there's serious music. I don't know how you should go about doing that and where you'll find the freedom to do so. But it's quite clear to me that Erich's genius is being strangled in Hollywood. [...] I'm a member of an Austro-Anglican Music Society here, and the other day I heard works from



Eric Zeisl mit Tochter Barbara
am Will Rogers Beach, ca. 1947.

Eric Zeisl with daughter Barbara
at Will Rogers Beach, c. 1947.

dem armseligen Besslerpark von einem Stadtpark hat den Abscheu vor den groben und lebensueberdruessigen Wienern ueberwogen. Ausserdem gibt's dort soviel Kulturleben dass einem schwindlig wird. Hofmannsthal und Thornton Wilder in der Josefstadt, die schoenste Othelloauffuehrung in der Oper seit Jahren – ich lernte den Bariton Paul Schoeffler kennen und bekam daher ununterbrochen Sitze, auch vom Hauptregisseur, einem Mann namens Schuh. Konzerte, Ausstellungen (gerade eine grosse vom Dobrowsky, der euch innig gruessen laesst). Sonst natuerlich Hunger, Elend, Schleichhandel, Zerstoerung, ewige Streitereien auf der Elektrischen, eine Denunziererei und Weisswaescherei sondergleichen. Aber wenn man dann nach Doebbling faehrt, oder zum Heurigen geht – verstoehlen, weil keine offen sind, nur wenn man ‚Beziehungen‘ hat – und wenn man so auf die Moelkerbastei schaut, greifts einem schrecklich ans Herz. Ich hab dort die wirklich wahnsinnigste Zeit meines Lebens verbracht. In englischer Uniform, furchtbar verhaetschelt von den speichelleckerischen Wienern, zu Empfaengen im Richard Strauss-Palais eingeladen, in dem ein englischer General wohnt, im Palais Kinsky taeglich gegessen – und dahinter das unsaegliche Elend der Wiener, die einem aber bis auf einen gewissen Teil nicht sympathisch sind. Vor allem weil es zum grossen Teil Dorf-

Only Erich – as Peter says – looks like someone took his sausage away from him. And that, it seems to me, is also exactly what has happened.

Many kisses,
From your Hilde."²⁸

“I would have dropped dead at the mental shock”

“My dear Zeisls,

Your letter arrived while I was in Vienna, and since then so much has been going on. I can't describe to you how I felt. The double-windows, the lambrequins, the grey stone buildings, the saints in heaven, the funny gray-yellow winter shrubs, the pitiful shrubs in the Stadtpark outweigh the repulsion at the coarse and world-weary Viennese. Other than that, there is so much cultural life it's dizzying. Hofmannsthal and Thornton Wilder in Josefstadt, the most beautiful performance of *Othello* at the Opera in years – I met the baritone Paul Schoeffler and thus got seats all the time, from the head director too, a man by the name of Schuh. Concerts, exhibitions (a big one about Dombrowsky recently, who sends his regards). Otherwise – naturally – hunger, squalor, black marketeering, destruction, endless quarrelling on the streetcars, denunciation and whitewashing in the extreme. But then if you go to Döbling or to a Heurige – on

bewohner sind, die irgendwie in die Stadt verschlagen wurden. Die feinen und meistens diffamierten Wiener sind in Salzburg und Linz. Ich traf die Hedda mehrmals, leider nicht oft genug, weil ich so abgehetzt von einer Sensation in die andere rannte. Ich musste ja schliesslich mein Material zusammenkriegen. Ausserdem war ich in Kaernten, am Woerther und Ossiachersee, sogar auf der Kanzel beim Skifahren. Dort hat es mich gepackt, und nach drei Tagen fuhr ich heulend nach Wien zurueck. Diese Schoenheit war zu viel fuer mich. Es ist unertraeglich herrlich dort, und der einzige Ort der Welt, wo man weiss, dass man lebt. Ich kann heut nicht mehr schreiben. Ich bin immer noch ganz wurlert. Schreibt mir bald. Wenn der Erich was zum Auffuehren

Eric und Trude Zeisl,
Los Angeles 1950er Jahre.

Eric and Trude Zeisl,
Los Angeles, 1950s.

in Wien hat, schickt es sofort. Ich leite es sofort an hoechste Kreise weiter. Das ist absolut tief ernst. Immer eure Hilde²⁹

Nach Kriegsende rückte Europa für die Exilanten wieder näher. Hilde Spiel kehrte als britische Kriegskorrespondentin nach zehn Jahren des Exils im Jahr 1946 erstmals nach Wien zurück. Die Eindrücke von der Stadt ihrer Jugend, die immer noch im Chaos lag, vermittelte sie in bewegenden Zeilen den im Zustand von „homesickness“ in Kalifornien lebenden „Zeiserln“. Wie aufwühlend dieser Bericht für Eric Zeisl war, lässt sein Antwortbrief erahnen, in welchem er einerseits die Frage nach Remigration aufwarf, in welchem andererseits aber auch seine Ambivalenz gegenüber der einstigen Heimatstadt fassbar wird:

„Liebste Hilde!

Trudl und ich waren so aufgeregt über Deinen Brief ich kann Dir es gar nicht sagen. In Wien zu sein in englischer Uniform. Ich kann mir überhaupt nicht vorstellen, wie man dies aushalten kann. Ich glaube ich würde vor seelischer Erschütterung tot umfallen. Es wird noch lange dauern bis wir dies überstanden haben. Wenn

the sly, because they're not open – only if you have 'connections' – and when you look at the Mülkerbastei – it touches your heart. I really spent the best days of my life there. In English uniform, horribly pampered by the 'bootlicking Viennese', invited to a reception in the Richard Strauss Palais, in which an English general lives, ate in the Palais Kinsky every day – and behind that the unspeakable squalor of the Viennese, who aren't – except for a few – very friendly. Above all, because most of them are country people who have somehow ended up in the city. The refined and for the most part slandered Viennese are in Salzburg and Linz. I met Hedda several times, regrettably not often enough because I was so exhausted running around from one sensation to the



next. After all, I had to get my material together somehow. Other than that, I was in Carinthia, on the Wörthersee and Ossiachersee, even on the Kanzel skiing. That's when it got to me, and three days later I went wailing back to Vienna. This beauty was too much for me. It is unbearably magnificent there, and the only place in the world where you know that you're alive. I can't write any more today. I'm still fired up about it. Write to me soon. If Erich has something to stage in Vienna, send it right away. I'll forward it to the highest circles. I mean it absolutely and sincerely. Always your Hilde.²⁹

Du so schreibst – ‚der einzige Platz, wo man wirklich lebt‘ Du, die Du doch in Europa bist, was sollen denn wir sagen! Wir leben nicht wir vegetieren, allerdings mit vollem Magen! Das einzige was Du hier wirklich hast! Alles andere ist ‚Job‘, ‚Work‘ etc. – Die Tage laufen ab ganz inhaltslos. Das einzige was einem freut sind die paar ‚Grossen‘ mit denen man verkehrt. Strawinsky welcher mir sein neues Ballet widmete. Apropos Ballet ich habe ein unerhörtes Ballet geschrieben! Hoffe es in N. Y. heraus zubringen – Korngold, Toch, Tansman, Milhaud, allen, allen ist gleich langweilig. Ich arbeit‘ und mir ist fad ist der hiesige Slogan. – Ich gebe den Gedanken nicht auf an Europa und sei es auch nur am Ende meines Lebens. London, oder Paris. Nach Wien würde ich lange Zeit nicht gehen. Beide Eltern verlorren! Diese Wiener ‚Schleimhäute‘. Pfui Teufel! – Ihr solltet versuchen nach Hollywood zu kommen. Kinder da ist Geld! Wenn Du halbwegs Glück hast und eine Story verkauft, kannst Du den Rest Deines Lebens in Döbling verbringen mit 4 Dienstboten und 2 Autos. Yes. That’s U.S.A. – Ich habe zwar ein schönes Auto, Villa, etc. bin aber weit vom ‚Jack Pott‘. Während ich euch das schreibe kann sich alles verändern das ist Amerika! Liebste Hilde und Peter schreibt so oft es geht! Von Peter habe ich grossartiges im *Aufbau* gelesen. Ihr seid 2 tüchtige Menschen. Alles Liebe von Eurem Erich.”³⁰ Die Rückkehr nach Europa wurde im Umkreis Zeisls immer wieder thematisiert, vor allem nach 1945 wurden die Fragen danach konkreter. Einer der ersten Remigranten unter Eric Zeisls Hollywooder Freunden war der in Polen geborene und vor seiner Flucht aus Europa in Paris schaffende Alexandre Tansman. Über New York verließ Tansman im Frühjahr 1946 die Vereinigten Staaten, kurz vor der Überfahrt schrieb er von der Ostküste Amerikas an die Westküste – „... the boat had 3 weeks delay, and we are quite exhausted by New York. [...] We also miss deeply your so rare and faithful friendship and I want you to feel ... that we consider you as among our dearest friends, with whom we want to remain in contact and whom we want to see very soon. [...] Well, this is the real goodbye this time. With all our very affectionate thoughts and love ...”³¹ Mit Blick nach Hollywood schrieb Tansman im September 1946 aus Paris:

When the war ended, Europe became a possibility again for the émigrés. In 1946 Hilde Spiel returned to Vienna for the first time in ten years as a British correspondent. She described the impressions of the city of her youth, which was still in chaos, in a moving letter to the “Zeiserln”, who were still living in a state of homesickness in California. The impact that this report had on Eric Zeisl can be guessed from his reply, in which he discusses the question of re-emigration but also talks about his ambivalence regarding his former home:

“Dearest Hilde,

Trudl and I were so excited about your letter I can’t even tell you. To be in Vienna in an English uniform. I can’t imagine at all how you could stand it. I think I would have dropped dead at the mental shock. It will be a long time before we get over this. When you write – ‘the only place where you’re really alive’ – you, you who are in Europe, what are we supposed to say to that! We aren’t living, we’re vegetating – though on a full stomach. That’s all there is. Otherwise it’s just ‘job’, ‘work’, etc. The days are completely empty. The only thing that gives pleasure is the company of a couple of big names. Stravinsky, who dedicated his new ballet to me. And speaking of ballet, I have written an outrageous ballet! Hope to bring it out in New York – Korngold, Toch, Tansman, Milhaud are all bored. I work and I’m bored is the local catchphrase. I’ve not given up thinking about Europe, even if only at the end of my life. London, or Paris. I wouldn’t go to Vienna for a long time. Both parents lost! The slimy Vienna! Yuck! – You should try to come to Hollywood. Man, that’s where the money is. If you’re half-way lucky and sell a story, you can spend the rest of your life in Döbling with four maids and two cars. Yes. That’s U.S.A. – I have a nice car, villa, etc, but I’m far from the ‘Jack Pott’. While I’m writing to you everything could change – that’s America! Dearest Hilde and Peter, write as much as possible! I’ve read great things about Peter in *Aufbau*. You are two able people. Much love from your Erich.”³⁰

The return to Europe was discussed increasingly among Zeisl’s friends and acquaintances, and particularly after 1945 the idea began to take on more concrete form. One of the first of Zeisl’s friends to return to Europe was Alexandre Tansman, who was born in Poland and had

„Dear Eric and Trude,
 [...] We speak so often about you and miss you very deeply. It is strange that all our realliest friends remained in this hell Hollywood! I had a very sweet letter from Milhaud. He did'nt mention his return to Paris, but wrote that there were chances to make a picture in Hollywood – he still was'nt sure at this moment. I hope, he gets it ... thought I don't envy him. [...] As for you, if you make a living without pictures, you should feel happy, as you don't have to prostitute yourself. But you should find time for composition. This is the most important. [...] Write again, soon and much. With all our love and affection Your Sascha"³².

Auch der in Wien geborene und vor dem englischen und amerikanischen Exil in Berlin tätige Freund Ernst Toch hielt sich nach Kriegsende von 1949 bis 1952 in Europa auf. Im Jahr 1952 kehrte er wieder in die Vereinigten Staaten zurück. Aus Bad Aussee schrieb er im Mai 1950 an die Zeisls nach Hollywood:

„Ihr lieben Zeiserln, – Briefe schreiben sich nicht von selbst, aber Symphonien noch weniger, und wenn man daher eingeklemmt ist wie ich momentan, ist es klar, zu wessen Gunsten leider Gott sei Dank die Wahl ausfallen muss. Nur eins wollt ich ich [sic!] immerhin schon seit Wochen schreiben. Einmal in Wien, vor etwa 4-5 Wochen, schlenderte ich durch die Leopoldstadt, ungezählte Erinnerungen sammelnd. Durch die Czerninpassage, die immer noch dasteht (dieser Bezirk ist erstaunlicherweise in dem sonst schwer getroffenen Wien kaum beschädigt) ging ich den vor genau 50 Jahren täglich gegangenen Weg ins Sophiengymnasium, bis an die Tür meines eigenen weiland Klassenzimmers, wie gern hätte ich sie aufgemacht und mich auf meinen Platz gesetzt. Aber es war Unterricht – römische Geschichte, so hörte ich nur von aussen zu. 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 Tegethoff [sic!] gibt es nicht mehr. Café Praterstern, Schreyvogel, Dogenhof, alles da – aber kein Tegethoff! Ich fragte viele Leute, und niemand konnte mir Auskunft geben, natürlich auch nicht das

worked in Paris before fleeing from Europe. Tansman left the United States from New York in spring 1946 and just before leaving he wrote from the East Coast to the West Coast:

“... – the boat had 3 weeks' delay, and we are quite exhausted by New York. [...] We also miss deeply your so rare and faithful friendship and I want you to feel ... that we regard you as one of our dearest friends, with whom we want to remain in contact and whom we want to see very soon. [...] Well, this is the real goodbye this time. With all our very affectionate thoughts and love.”³¹

Looking back to Hollywood, Tansman wrote from Paris in September 1946:

“Dear Eric and Trude, [original in English]

[...] We speak so often about you and miss you very deeply. It is strange that all our realliest friends remained in this hell Hollywood! I had a very sweet letter from Milhaud. He did'nt mention his return to Paris, but wrote that there were chances to make a picture in Hollywood – he still was'nt sure at this moment. I hope, he gets it ... thought I don't envy him. [...] As for you, if you make a living without pictures, you should feel happy, as you don't have to prostitute yourself. But you should find time for composition. This is the most important. [...] Write again, soon and much. With all our love and affection Your Sascha”³²

Zeisl's friend Ernst Toch, who had been born in Vienna and worked in Berlin before escaping to England and America, returned to Europe from 1949 to 1952, before returning to the United States. He wrote to the Zeisls in Hollywood from Bad Aussee in May 1950:

“You dear Zeisls,

Letters don't write themselves, and symphonies even less so. When you're trapped like I am right now, unfortunately – or, thank god – it's clear in whose favor I must choose. There's one thing I've been meaning to tell you, however. One time in Vienna, some 4 to 5 weeks ago, I was wandering through Leopoldstadt, recalling countless memories. Through Czerninpassage, which is still there (astonishingly, this district is hardly damaged while the rest of Vienna has been hard hit), I took the route I used to go to the Sophiengymnasium every day exactly fifty years ago, up do the door of my old classroom – how I wanted to open it and sit in my seat. But class was

Telephonbuch. Alle wussten, dass es es [sic!] einmal irgendwo dort war! Und ich hätte mich doch so gern hineingesetzt, ..., die Zeislsche Jugend in Stellvertretung durchlebend! Ich war wirklich traurig und bin, um mich zu trösten zum Hauswirt gegangen u. habe einen Paprikakarpfen gegessen. (Er war aber auch schlecht, ganz gegen den sonst in dieser Beziehung so hohen standard.) Grüßen Sie alle Freunde, ich wollte vor allem auch den lieben Gimpels schon so oft schreiben, ... Ihr aller Ernst Toch"³³

Erich Wolfgang Korngolds Rückkehr in die ihn ehemals als Wunderkind feiernde Heimatstadt verlief enttäuschend: Er war 1949 für die Aufführung seiner *Symphonic Serenade* unter Furtwängler nach Wien gekommen, wo er letztendlich auf unbefriedigende Orchesterarbeiten und Desinteresse der österreichischen Musikwelt traf. Die zweite Europareise 1954/55 stand im Zeichen der Premiere seiner *Symphony op. 40* – und verlief ebenfalls ernüchternd. Für ihn war die Heimkehr nach Wien gescheitert, er verstarb 1957 in Hollywood. Der Freund Zeisl – von Korngold 1946 in Hollywood ironisch titulierte als „der neue Freund in der ganz ,toten Stadt!“³⁴ – schrieb anlässlich einer europäischen Aufführung von Korngolds Oper *Die tote Stadt* im Jahr 1955:

„Meine lieben Korngolds!

Vielen Dank für die I. Karte. Ich habe mich umso mehr gefreut, als ich daraus die Aufführung meiner geliebten *toten Stadt* ersehe. Warum bin ich nie dabei! Muss hier einsam verdorren in dieser geistigen Wüste! Jedenfalls freue ich mich mit euch und bin im Herzen am 12ten May bei euch! – Es muss ja doch einzigartig in Europa sein. Ich werde es bestimmt nie wiedersehen. – Am 22ten May ist hier ein Konzert ausschliesslich aus meinen Werken. (Orchestra – chamber & Lieder) anlässlich meines 50ten Geburtstages. Wie schade, dass ihr nicht hier seid. [...] Trudl unterrichtet täglich – ich bin faul und tue statt komponieren Markenpicken! – Wozu und für wen komponieren??! Also meine geliebten Korngolds – bleibt gesund – genießt dieses Europa – ... und seid vielmals umarmt von eurem alten treuen Erich.“³⁵

An Hugo Strelitzer, der aus Deutschland über New York an Amerikas Westküste exiliert war und in seiner Tätigkeit als Dirigent und Lehrender am Opera Work-



Mit Hugo Strelitzer vor Palmen, 1950er Jahre.

With Hugo Strelitzer and palm trees, 1950s.

going on – Roman history, so I only listened in from outside. The Renz Circus building next to the school (this of all buildings) has been destroyed by bombs. Other than that, there was only the temple in Tempelgasse, razed to the ground except for a few remnants of the outer walls – in this case not by the bombs, of course. But Café Tegethoff is no longer there. Café Praterstern, Schreyvogel, Dogenhof, all still there – but no Tegethoff! I asked many people, but no one could tell me anything, and of course the telephone book couldn't either. They all knew that it had been there somewhere! And I would so like to have sat in the café, ... and relive something of the Zeisl youth! I was truly sad and went home to the landlord to find comfort and ate paprika carp (it was, though, also bad, fully against the, in this respect, otherwise high standard.) Give my regards to all friends; I've wanted so often to write to the dear Gimpels in particular, ... Yours, Ernst Toch."³³

Erich Wolfgang Korngold's return to his home town where he had been celebrated as a wunderkind was a disappointment: he had come to Vienna in 1949 for a

shop des Los Angeles City College maßgeblich am Aufbau einer Opernszene in Los Angeles beteiligt war, schrieb Eric Zeisl 1955 nach Wien:

„Mein lieber Hugo, meine liebe Marylin!

Da seid ihr nun beide in meinem geliebten Wien, meiner Heimatstadt! Wie jammerschade, dass ich nicht mit euch sein kann!! Ich könnte euch alle Gassen, Denkmäler, Restaurants etc – zeigen und mit euch sein. – So muss ich im Geiste mit euch sein! [...] Also meine liebsten Freunde auf dieser Welt – schaut das Pflaster dieser meiner Heimatstadt an – ihr werdet viele meiner Wesenszüge verstehen, wenn ihr Wien ... versteht – vergesst nicht Mölkerbastei 3 – Wohnort, Heinestrasse 42 – Geburtsort – und berichtet mir darüber – wie ihr alles vorgefunden habt. – Und Du lieber Hugo über das Essen – bitte genauen Bericht – Gulasch mit Knödeln – die Wiener Schnitzln und die Torten – und Du wirst ja sehen! – habe aus der ganzen Welt Briefe und Telegramme bekommen – schade, dass ich noch 10 Jahre für ein solches Ereignis warten muss. – Also meine lieben, lieben Freunde seid umarmt – und schreibt bald über Wien eurem stets treuen Erich.“³⁶

Im Wien der dreißiger Jahre waren Eric Zeisl und Alfred Farau – damals noch unter dem Namen Fred Hernfeld – tragende Figuren der Gruppierung „Junge Kunst“ gewesen. Dichter, Komponisten und Instrumentalisten hatten sich regelmäßig getroffen, um „Musikalisch-Literarischem“ nachzugehen. Farau war am 10. November 1938 in Wien verhaftet und in das Konzentrationslager Dachau transportiert worden, nach der Freilassung flüchtete er 1940 in die Vereinigten Staaten, wo er sich erfolgreich als Psychotherapeut etablieren konnte. Der bei Alfred Adler ausgebildete Farau verfolgte jedoch auch im Exil konsequent seine literarische Laufbahn. Im Juli 1955 schrieb er nach langen Jahren des Exils von New York nach Los Angeles „in Erinnerung junger Kunst versunken“:

„Mein lieber, alter Erich:

dank Dir schoen fuer Deine lieben drei Zeilen und einmal, mitten im Sommer kannst und darfst Du Dich sogar hinsetzen und mir ausfuehrlicher ueber Dein Leben und das Deiner Lieben berichten. Obwohl ich nur zur Genuege weiss, dass man einfach diese Briefwechsel ueber Jahrtausende und Kontinente hinweg

performance of his *Symphonic Serenade* conducted by Furtwängler, but he found the orchestral work unsatisfactory and the Austrian music world uninterested. His second trip to Europe in 1954/55 for the premiere of his *Symphony op. 40* was also a sobering experience. His return to Vienna was a failure and he died in 1957 in Hollywood. His friend Zeisl – whom Korngold in 1946 ironically dubbed “my new friend in a completely ‘dead’ city!”³⁴ – wrote of a European performance of Korngold’s opera *Die tote Stadt* in 1955:

“My dear Korngolds!

Many thanks for the kind card. I was all the more pleased when I learned that my beloved *Tote Stadt* is to be performed. Why am I never there! Have to wither away here all alone in this spiritual desert! At any rate, I’m pleased for you and will be with you in spirit on 12 May! It must be peculiar to be in Europe. I’m definitely never going to see it again. – On 22 May there’s going to be a concert here exclusively of my works (orchestra – chamber and songs) on the occasion of my 50th birthday. What a pity that you’ll not be here.”³⁵

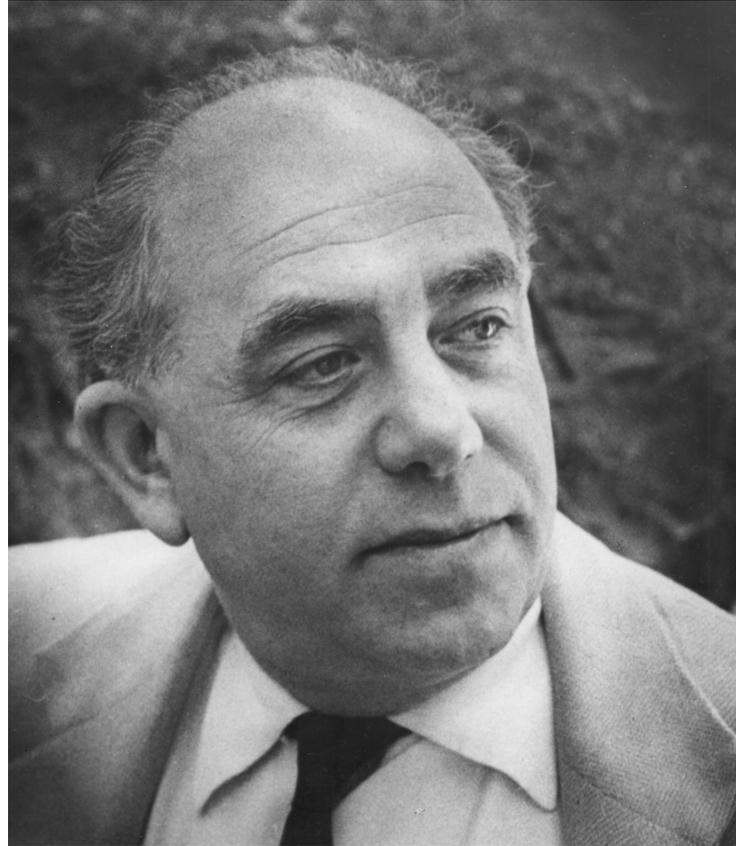
In 1955 Zeisl sent a letter to Vienna to Hugo Strelitzer, who had left Germany via New York for America’s West Coast and as conductor and teacher at the Opera Workshop at Los Angeles City College was instrumental in the development of the opera scene in LA:

“My dear Hugo, my dear Marilyn!

So you are both in my beloved Vienna, my hometown! It’s such a shame that I can’t be with you! I could show you all the streets, monuments, restaurants, etc. and be with you. I’ll just have to be with you in spirit! [...] So, my dearest friends in the world – see what you make of my hometown – you will understand many of my character traits if you understand Vienna ... – don’t forget Mölkerbastei 3 – residence, Heinestrasse 42 – birthplace – and give me an account of them – what they’re like. – And you dear Hugo, about the food – please, precise reports – goulash with dumplings – Wiener Schnitzel and cakes – you’ll see! – have received letters and telegrams from all over the world – too bad I’ll have to wait another ten years for such an occurrence. Hugs to you, my dear, dear friends – and write soon about Vienna, Your ever true Erich.”³⁶

In Vienna in the 1930s, Eric Zeisl and Alfred Farau – at

nicht durchfuehren kann, so gerne man Briefe empfaengt und so sehr man einander trotz allem innerlich verbunden geblieben ist. Wovon allerdings der andere nichts hat. Wie sehr das stimmt, was ich eben sagte, – dass man naemlich einander verbunden geblieben ist – sieht man immer wieder an Geschehnissen. So z.B. wie sehr ich mich freute, dass eine Schallplatte Deiner ‚Kinderlieder‘ existiert, die ich jetzt besitze und mir gerne vorspiele in Erinnerungen junger Kunst versunken ... Oder mein Onkel in Wien, der juengere Bruder meines Vaters, der es durch eine christliche Frau ueberdauert hat, schickte mir einen Ausschnitt aus der ‚Neuen Oesterreichischen Zeitung‘ vom Mai 55, den Du ja sicher kennst. Trotzdem habe ich ihn photokopieren lassen und schick ihn Dir ein, damit Du siehst, dass ich wirklich und nicht nur ‚abstrakt‘ an Dich denke. Hie und da trifft man gemeinsame alte Bekannte. Z.B. Fritz Kramer (schon lange nicht uebrigens) oder Fritz Spielmann (vor kurzem). – Am staerksten hab ich Dich ‚innerlich erlebt‘ als ich vor mehr als einem Jahr nach fuenfzehnjaehriger 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. ... – aber wie kann man zufrieden sein in einer Welt wie unserer und nach allem was geschehen ist und nach allem, was nachher denen nicht geschehen ist, die es auf dem Gewissen haben. Auch fehlt ja persoendlich die tiefste Befriedigung, die Zeit zu haben, die wesentlichsten Dinge zu tun, zu sagen oder zu schreiben und sich dort zu erfuehlen, wozu man eigentlich das Zeug in sich hatte. Das ist heutzutage keinem mehr gestattet, ich meine keinem unserer Generation. Vielleicht bin ich da



Eric Zeisl, 1950er Jahre.

Eric Zeisl, 1950s.

the time called Fred Hernfeld – were leading figures in the *Junge Kunst* group. Poets, composers and musicians met regularly to discuss musical and literary topics. Farau was arrested in Vienna on 10 November 1938 and sent to Dachau concentration camp. After his release he escaped in 1940 to the United States where he established himself as a psychotherapist. He had been trained by Adler and continued to pursue a literary career in exile. In July 1955 after long years of exile he wrote from New York to Los Angeles “lost in recollections of *Junge Kunst*”:

“My dear old friend Erich,
Thank you very much for your kind short note. In summer you should really sit down and write to me in detail about you and your beloved ones – although I know only too well that it’s impossible to continue these exchanges over millennia and continents, however much I

aber doch zu eng in meiner Beurteilung und es handelt sich um ein spezielles Problem der um die Jahrhundertwende in Wien geborenen kuenstlerisch taetigen Juden.“³⁷

„es ist urjüdische und tief religiöse Musik“

Die ersehnte Rückkehr nach Europa blieb Eric Zeisl und seiner Familie verwehrt. Völlig unerwartet verstarb der Komponist am 18. Februar 1959 im amerikanischen Exil – vierzehn Jahre nachdem ihm die amerikanische Staatsbürgerschaft zuteil wurde – an den Folgen eines Herzinfarkts, den er nach einer Vorlesung am Los Angeles City College erlitten hatte. Die letzten Jahre vor seinem Tod waren erfüllt von der Unterrichtstätigkeit am City College, in privater Atmosphäre hingegen fanden sich in seinem Häuschen in 8578 West Knoll Drive, Hollywood 46 regelmäßig exilierte Komponistenkollegen und Instrumentalisten zum inspirativen Meinungsaustausch ein; man vermochte so das Gefühl von der „alten Heimat Europa“ zu vermitteln. Als letzte vollendete Komposition hinterließ Zeisl das 1956 entstandene *Arrowhead-Trio* für Flöte, Viola und Harfe. Die oftmals am Lake Arrowhead in stimulierender Atmosphäre verbrachte Sommerzeit inspirierte ihn zu diesem Werk, welches vom Typus her der in Wien entstandenen frühen *Klaviertrio-Suite op. 8* vergleichbar ist – mit dem *Arrowhead-Trio* schließt sich der in Wien angeregtene Weg des Komponisten. Die beiden letzten Sommer vor Zeisls Tod wurden über ein Stipendium der Huntington Hartford Foundation in Rustic Canyon verbracht. Nachdem Hans Kafka nach einer Unterbrechung die Arbeit am Libretto zu *Hiob* fortgesetzt hatte, konnte sich Eric Zeisl von Juni bis September 1957 uneingeschränkt und nun unter besten Bedingungen seiner Oper widmen. Das Werk und vor allem die Intention zur Komposition desselben vermögen Zeisls Besinnen auf seine jüdische Identität und sein positives Anknüpfen an die religiös-jüdische Tradition im Exil besonders zu unterstreichen – *Hiob* blieb jedoch schicksalsträchtig unvollendet. Im Februar 1959 schrieb Hans Kafka an Gertrud Zeisl:

„Truderl –

nach verstörten Tagen und schlaflosen Nächten versuche ich mich so weit zu sammeln, um dir etwas wegen

enjoy receiving letters and however close we remain in spite of everything. [...] The truth of this remark – that we have remained close – is confirmed repeatedly by events. For example, how pleased I was to learn that there was a record of your *'Kinderlieder'*, which I now own and love to play lost in recollections of *Junge Kunst* ... Or my uncle in Vienna, my father's younger brother, who survived by being married to a Christian, and sent me an extract from the *'Neue Oesterreichische Zeitung'* of May 55. You probably know of it, but I've had it photocopied and am sending it to you so that you can see that I think of you really and not just in the 'abstract'. I occasionally meet up with old acquaintances, e.g. Fritz Kramer (a long time ago) or Fritz Spielmann (recently). – I felt the strongest 'connection' to you when I was in Vienna more than a year ago after a 15-year absence and was wandering alone at night around the Praterstern, Heinestrasse and former the old Café Zeisl ... It's difficult to describe, at least in a few lines. [...] – but how can you be happy in a world like ours and above all after everything that has happened and after everything that didn't happen afterwards to those who have it on their conscience. I don't have the satisfaction of being able to take the time to do, say or write the things that are most important and to complete the things that I am actually capable of. No one – at least from our generation – has the chance to do that these days. Perhaps I'm a little narrow in my judgment and the problem concerns only Jewish artists born in Vienna around the turn of the century.“³⁷

“Very Jewish and deeply religious music”

Eric Zeisl and his family were unable to return to Europe as they wished. The composer died suddenly on 18 February 1959 in American exile – fourteen years after he had become an American citizen – of a heart attack suffered after giving a lecture at Los Angeles City College. In the last years before his death he lectured at City College. In private, however, exiled composer colleagues and musicians met regularly at his house on 8578 West Knoll Drive, Hollywood 46 to discuss and to recreate the feeling of 'old Europe'. Zeisl's last complete work was the *Arrowhead Trio* for flute, viola and harp, written in 1956. The stimulation he found during the summers

des *Hiob* zu schreiben. Erst wollte ich damit warten, bis du aufnahmefähig bist. Aber möglicherweise ist es desto besser für dich, je früher du dich in diese Sache ‚hineinkniest‘. Ich schätze, dass der Zeit nach gemessen, genug Musik da ist, um für eine full length Oper zu reichen. Über die Grösse und Schönheit dessen, was da ist, brauche ich nichts weiter zu sagen. Was den bis heute vertonten Text betrifft, so geben diese zwei Akte, die eigentlich nicht mehr als die Hälfte und immer noch die Basis für die unvertonte Climax-Kette des dritten Aktes sind, keine aufführbare Oper her. Ich möchte zu der vorhandenen Musik ein neues Buch schreiben, drei Akte, mit einer geschlossenen Handlung. Die ‚grossen Lichter‘, Wiegenlied, Liebesduett, die vielen andern, müssen natürlich unverändert bleiben. Das Milieu bleibt, es ist urjüdische und tief religiöse Musik. Alles übrige muss der neuen Handlung angepasst werden. Sollte die Musik doch nicht ausreichen, musst du entweder zusätzliches Material finden, aus andern Werken, aus Fragmenten und Entwürfen, oder haben wir das Vorhandene zu ‚strecken‘, indem wir Sprechszenen dazwischen verwenden. Bezüglich der Story will ich zunächst versuchen, ob sich die Rothsche *Hiob*-Story mit der vorhandenen Musik erzählen lässt. Die Schwierigkeiten sind klar: die ‚scenes a faire‘ dieser Handlung, Bibelverbrennung, Mirjams Wahnsinn, Menuhims Auferstehung, existieren musikalisch nicht. Wie denn auch überhaupt ein Handicap darin erscheint, dass Mendels ungeheurer Aufschwung vom Jüdchen zum Propheten erst in dem unkomponierten zweiten Teil sich zu ereignen hatte. Aber man muss es dennoch versuchen. Geht es nicht, so muss man dem Material wenigstens eine ähnliche, unverwandte Handlung unterlegen. Bitte, schreibe mir sachlich, wie du zu diesem Vorschlag stehst. Ich brauchte jedes Stück Text, das vertont ist, um die Worte mit Worten von gleichem Rhythmus, gleicher Stimmung, Gefühlstendenz, aber wenn nötig verschiedenen Sinnes zu ersetzen. Ich brauchte Angaben über die vorhandene textlose Musik des *Hiob* und eventuell andere, die verwendet werden könnte, um entweder neue Worte zu unterlegen, oder sie in die neue Handlung hineinzuredigieren. Es wäre einfacher, wenn ich dort, bei dem Material wäre, oder du hier mit

spent at Lake Arrowhead gave him the inspiration for this work, which bears similarities to the *Piano Trio Suite op. 8* written in Vienna. The *Arrowhead Trio* thus marks the end of a composing career started in Vienna. Zeisl spent the last two summers before his death in Rustic Canyon on a scholarship from the Huntington Hartford Foundation. From June to September 1957, after Hans Kafka had taken up work on the libretto for *Job* again, Zeisl was able to devote himself to his opera unrestrictedly and under the best possible conditions. The work and above all the intention behind it highlight Zeisl's focus on his Jewish identity and his positive links with the Jewish religious tradition in exile. Fatefully, however, *Job* remained unfinished. In February 1959 Hans Kafka wrote to Gertrud Zeisl:

“After agitated days and sleepless nights, I'm trying to pull myself together enough to write to you something concerning ‘*Job*’. I wanted to hold off until you were receptive. But maybe the earlier you get into this, the better it'll be for you. I'm guessing that in terms of quantity there is enough music for a full-length opera. I don't need to say anything further about the quality and beauty of it. As for the music, these two acts, which are actually no more than half of it and still provide the basis for the climax of the third act, for which the music has not yet been written, are not enough for the opera to be performed. I'd like to write a new libretto, three acts, with a cohesive plot. The highlights – the lullaby, lovers' duet, the many others – must of course remain unchanged. The ambience will stay – it is very Jewish and deeply religious music. Everything else must be adjusted to fit the new plot. If there's not enough music, you must either find additional material from other works, fragments and sketches, or we'll have to stretch what we have, using spoken scenes in between. Regarding the story, I want first to have a go at it and see if Roth's version of ‘*Job*’ can be told with the existing music. The difficulties are clear: the ‘scenes a faire’ of this plot – bible-burning, Mirjam's madness, Menuhim's resurrection – do not exist in musical form. In addition, the fact that Mendel's amazing progress from an insignificant little Jew to a prophet in the not yet composed second part is a bit of a problem. But we'll have to try nevertheless. If it

ihm. Aber es muss auch so gehen. Es ist eine Aufgabe für mich, der zuliebe ich einiges hintansetzen und keine Zeit und Mühe scheuen will. Es wird für dich noch viel mehr Arbeit sein, aber vielleicht ein Weg, der Verzweigung zu parieren und dieser Schicksalsniedertracht, die es so böseartig auf den *Hiob* abgesehen hatte, am Ende doch einen Streich zu spielen. Das Werk, das Erich mit dem *Hiob* geschaffen hat, wird doch in Bühnenform die Welt erreichen. Dein Hans³⁸.

doesn't work, then we'll have to use a similar unrelated storyline for the material. Please tell me objectively what you think of this suggestion. I need every bit of text that has been put to music so as to replace the words by others with the same rhythm, mood, sentiment – but if necessary – different meanings. I would need details of the available textless music of *'Job'* and any other music that could be used either to set new words to or to include it in the new storyline. It would be easier if I were there with the material or if you were here with it. But we'll have to manage this way. It'll be a challenge for me for which I will gladly postpone other things and devote the necessary time or effort. It'll be still more work for you, but maybe an antidote to your despair and a way of getting back at the trick that fate has played so unkindly on *'Job'*. The work that Erich has created with *'Job'* will reach the world in stage form yet. Your Hans.³⁸

¹ Erich Zeisl an Hilde Spiel, 27. Juni 1933. Falls die zitierten Briefe mit Datum versehen sind, ist dieses angegeben; ansonsten gilt das Datum des Poststempels. Sprachliche Fehler in den englischen Briefen wurden unkorrigiert übernommen.

² Erich Zeisl an Hilde Spiel, 3. Mai 1938.

³ Erich Zeisl an Hilde Spiel, 25. Juli 1938.

⁴ Erich Zeisl an Hilde Spiel, 12. September 1938.

⁵ Erich Zeisl an Hilde Spiel, 19. Oktober 1938.

⁶ Erich Zeisl an Hilde Spiel, November 1938.

⁷ Erich Zeisl an Hilde Spiel, 30. November 1938.

⁸ Karl Alwin an Erich und Gertrud Zeisl, 28. Jänner 1939.

⁹ Erich Zeisl an Hilde Spiel, 7. April 1939.

¹⁰ Erich Zeisl an Hilde Spiel, 28. April 1939.

¹¹ Erich Zeisl an Hilde Spiel, Frühjahr 1939.

¹² Erich Zeisl an Hilde Spiel, 6. Juli 1939.

¹³ Georg Moenius an Erich und Gertrud Zeisl, 23. Juli 1939.

¹⁴ Erich Zeisl an Hilde Spiel, undatiert.

¹⁵ Erich Zeisl an Hilde Spiel, 12. Oktober 1939.

¹⁶ Erich Zeisl an Hilde Spiel, 13. Februar 1940.

¹⁷ Hugo F. Königsgarten an Erich Zeisl, 8. Dezember 1939.

¹⁸ Hugo F. Königsgarten an Erich Zeisl, 15. März 1940.

¹⁹ Hanns Eisler an Erich Zeisl, vermutlich 1940.

²⁰ Hans Kafka an Eric und Gertrud Zeisl, 9. Juli 1941.

²¹ Hans Kafka an Eric und Gertrud Zeisl, Juli 1941.

²² Hans Kafka an Eric und Gertrud Zeisl, August 1941.

²³ Darius Milhaud an Eric Zeisl, 14. September 1942.

²⁴ Erich Zeisl an Hilde Spiel, undatiert.

²⁵ Erich Zeisl an Hilde Spiel, 1. Dezember 1945.

²⁶ Erich Zeisl an Hilde Spiel, 7. Dezember 1938.

²⁷ Hilde Spiel nannte Gertrud Susanne Zeisl gerne Susi!

²⁸ Hilde Spiel an Eric und Gertrud Zeisl, 14. Jänner 1946.

¹ Erich Zeisl to Hilde Spiel, 27 June 1933. Where the letters are dated, this is indicated; otherwise the date is taken from the postmark. All letters are in German unless otherwise indicated. Linguistic errors in the English letters have not been corrected.

² Erich Zeisl to Hilde Spiel, 3 May 1938.

³ Erich Zeisl to Hilde Spiel, 25 July 1938.

⁴ Erich Zeisl to Hilde Spiel, 12 September 1938.

⁵ Erich Zeisl to Hilde Spiel, 19 October 1938.

⁶ Erich Zeisl to Hilde Spiel, November 1938.

⁷ Erich Zeisl to Hilde Spiel, 30 November 1938.

⁸ Karl Alwin to Erich and Gertrud Zeisl, 28 January 1939.

⁹ Erich Zeisl to Hilde Spiel, 7 April 1939.

¹⁰ Erich Zeisl to Hilde Spiel, 28 April 1939.

¹¹ Erich Zeisl to Hilde Spiel, spring 1939.

¹² Erich Zeisl to Hilde Spiel, 6 July 1939.

¹³ Georg Moenius to Erich and Gertrud Zeisl, 23 July 1939.

¹⁴ Erich Zeisl to Hilde Spiel, undated.

¹⁵ Erich Zeisl to Hilde Spiel, 12 October 1939.

¹⁶ Erich Zeisl to Hilde Spiel, 13 February 1940.

¹⁷ Hugo F. Königsgarten to Erich Zeisl, 8 December 1939.

¹⁸ Hugo F. Königsgarten to Erich Zeisl, 15 March 1940.

¹⁹ Hanns Eisler to Erich Zeisl, probably 1940.

²⁰ Hans Kafka to Eric and Gertrud Zeisl, 9 July 1941.

²¹ Hans Kafka to Eric and Gertrud Zeisl, July 1941.

²² Hans Kafka to Eric and Gertrud Zeisl, August 1941.

²³ Darius Milhaud to Eric Zeisl, 14 September 1942.

²⁴ Erich Zeisl to Hilde Spiel, undated.

²⁵ Erich Zeisl to Hilde Spiel, 1 December 1945.

²⁶ Erich Zeisl to Hilde Spiel, 7 December 1938.

²⁷ Hilde Spiel loved to call Gertrud Susanne Zeisl Susi.

²⁸ Hilde Spiel to Eric and Gertrud Zeisl, 14 January 1946.

²⁹ Hilde Spiel to Eric and Gertrud Zeisl, 18 April 1946.

- ²⁹ Hilde Spiel an Eric und Gertrud Zeisl, 18. April 1946.
³⁰ Eric Zeisl an Hilde Spiel, 17. Mai 1946.
³¹ Alexandre Tansman an Eric und Gertrud Zeisl, 10. Mai 1946.
³² Alexandre Tansman an Eric und Gertrud Zeisl, 18. September 1946.
³³ Ernst Toch an Eric Zeisl, 5. Mai 1950.
³⁴ Widmung Korngolds auf dem Klavierauszug *Die tote Stadt* an den Freund Zeisl, Weihnachten 1946.
³⁵ Eric Zeisl an Familie Korngold, 1955.
³⁶ Eric Zeisl an Hugo Strelitzer, 1955.
³⁷ Alfred Farau an Eric Zeisl, 11. Juli 1955.
³⁸ Hans Kafka an Gertrud Zeisl, 28. Februar 1959.

- ³⁰ Eric Zeisl to Hilde Spiel, 17 May 1946.
³¹ Alexandre Tansman to Eric and Gertrud Zeisl, 10 May 1946.
³² Alexandre Tansman to Eric and Gertrud Zeisl, 18 September 1946.
³³ Ernst Toch to Eric Zeisl, 5 May 1950.
³⁴ Dedication by Korngold to the piano arrangement of *Die tote Stadt* to his friend Zeisl, Christmas 1946.
³⁵ Eric Zeisl to the Korngold family, 1955.
³⁶ Eric Zeisl to Hugo Strelitzer, 1955.
³⁷ Alfred Farau to Eric Zeisl, 11 July 1955.
³⁸ Hans Kafka to Gertrud Zeisl, 28 February 1959.

Chronologisches Werkverzeichnis

erstellt von Karin Wagner

- 1919 Suite für Violine und Klavier op. 2**
 I. Zigeunerweise
 II. Scherzino
 III. Neapolitanische Serenade
 IV. Türkischer Marsch
- Vor 1922 Armseelchen** (Bariton/Klavier, Emil Alfred Herrmann)
- 1922 Rokoko** (Sopran/Klavier, Friedl Schreyvogel)
 Neck und Nympe (Bariton/Klavier, F. Mäding)
Vale (Bariton/Klavier oder Orchester, Karl Stieler)
- ca. 1920-24 Suite für Klavier, Violine und Violoncello op. 8**
 UA¹ 17. April 1928: „Kerschbaumer-Trio“, Schubertsaal, Konzerthaus Wien
 I. Präludium: Lebhaftes Tempo
 II. Adagio sostenuto
 III. Allegretto scherzando, zart bewegt
 IV. Thema mit Variationen: Maestoso (langsam)
- ca. 1924 Heintzelmännchen Suite für Pianoforte**
 UA 21. Jänner 1924: „Klavierabend Nelly Friedländer-Reichlin“, Mozartsaal, Konzerthaus Wien
 I. Die Heintzelmännchen Suite für Pianoforte
 II. Prinz und Prinzesschen
 III. Aufmarsch der Heintzelmännchen
 IV. Kirchengang
 V. Hochzeit
- 1924 Berückung** (Sopran/Klavier, Richard Dehmel)
- 1925 Die Nichtgewesenen**
 (Sopran/Klavier, Isolde Kurz)
Jannette (Sopran/Klavier, Julius Bierbaum)
Gigerlette (Sopran/Klavier, Julius Bierbaum)
- 1926 Der Fiedler** (Sopran/Klavier, Richard Schaukal)
 UA 11. Dezember 1930: „Liederabend Sophie Braun, Hans Kirchner“, Schubertsaal, Konzerthaus Wien
Kommst Du nicht herein
 (Sopran/Klavier, Karl Kobald)
Warum weint am Uferand
 (Sopran/Klavier, Karl Kobald)
Du (Sopran/Klavier, Rudolf Paulsen)
Es spinnt sich ein
 (Bariton/Klavier, Rudolf Paulsen)
- 1927 Wenn der Abend leise kommt**
 (Sopran/Klavier, Karl Kobald)
Komm heil'ge Nacht
 (Bariton/Klavier, Fritz Böhm)
Meine Seele fliegt zu Dir
 (Sopran/Klavier, Karl Kobald)
Waldfrieden der Einsiedel
 (Sopran/Klavier, Karl Kobald)
Immer leiser wird mein Schlummer
 (Sopran/Klavier, Hermann Lingg)
So regnet es sich langsam ein
 (Bariton/Klavier, Cäsar Flaischlen)
- 1927/28 Der Tod wird uns** (Bariton/Klavier oder Orchester, Calé)
Die Sünde (Oper in einem Aufzug, Text: Gretl Buxbaum)
- 1928 Der schwere Abend** (Bariton/Klavier, Nikolaus Lenau)
Mondbilder (Bariton/Klavier oder Orchester, Christian Morgenstern)
 UA Orchesterfassung 18. Dezember 1932: Konzert der RAVAG, Wiener Sinfonieorchester unter Rudolf Nilius, Solist: Hans Duhan
 I. Der Mond steht da
 II. Eine goldene Sichel
 III. Gross über schweigenden Wäldern
 IV. Durch die Abendwolken
- Du** (Sopran/Klavier, Ricarda Huch)
Sehnsucht (Bariton/Klavier, Johannes Schlaf)
Wiegenlied (Sopran/Klavier)
- 1929 Vöglein Schwermut**
 (Alt/Klavier, Christian Morgenstern)
Kein Seufzer spricht von meinen stummen Schmerzen (Sopran/Klavier)
- Pierrot in der Flasche** (T-Solo und Orchester, Ballett in einem Aufzug von Zdenko Kestranek, nach einer Erzählung Gustav Meyrink)
Pierrot in der Flasche. Ballettsuite
 UA der Ballettsuite 4. März 1935: Konzert der RAVAG, Wiener Symphoniker unter Karl Alwin
 I. Vorspiel
 II. Zwischenspiel und Festmusik
 III. Orientalische Liebeszene
 IV. Tanz der fliegenden Teufel
 V. Trauermarsch. Todestanz. Finale

1930/31 Afrika singt

UA vollständig 22. April 1936: „Chorkonzert Wiener Kaufmännischer Gesangverein“ unter Julius Katay, Mozartsaal, Konzerthaus Wien

Arabeske (S-Solo/gemischter Chor oder T-Solo/Männerchor/Orchester oder Klavier, Text: Frank Horne, deutsche Übersetzung: Anna Siemsen)

UA 10. Juni 1930: „Konzert des Wiener Kaufmännischen Gesang-Vereines und seines Frauenchores im Rahmen der Musikfestwochen“, Burggarten Wien

Harlemer Nachtlid (S-Solo und T-Solo/Männerchor oder gemischter Chor/Orchester oder Klavier, Text: Langston Hughes, deutsche Übersetzung: Josef Luitpold)

UA 24. April 1934: „Chorkonzert des Wiener Kaufmännischen Gesangvereines und seines Frauenchores“, Festsaal des Industriehauses am Schwarzenbergplatz, Wien

Kyulila (Tante Sues Geschichten) (Gemischter Chor/Orchester oder Klavier, Text: Langston Hughes, deutsche Übersetzung: Anna Siemsen, Änderung in Kyulila: Zdenko Kestranek)

Im Frühling, wenn die Maiglöckchen läuten

(Sopran/Klavier oder Orchester, Des Knaben Wunderhorn)

UA Klavierfassung 14. März 1933: „Liederabend Marianne Mislap-Kapper“, Mozartsaal, Konzerthaus Wien

Triumphgeschrei

(Sopran/Klavier oder Orchester, Richard Dehmel)

UA Klavierfassung 14. März 1933: „Liederabend Marianne Mislap-Kapper“, Mozartsaal, Konzerthaus Wien

Wiegenlied (Sopran/Klavier oder Orchester, Des Knaben Wunderhorn)

Auf dem Grabstein eines Kindes in einem Kirchgang im Odenwald

(Sopran/Klavier oder Orchester, Des Knaben Wunderhorn)

Sonnenlied (Sopran/Klavier oder Orchester, Des Knaben Wunderhorn)

Kriegslied (Sopran/Klavier oder Orchester, Des Knaben Wunderhorn)

Zusammengefasst als Kinderlieder: Im Frühling, wenn die Maiglöckchen läuten, Triumphgeschrei, Wiegenlied, Sonnenlied, Auf dem Grabstein eines Kindes, Kriegslied

UA Orchesterfassung 22. Juni 1934: Konzert der RAVAG, Wiener Symphoniker unter Rudolf Nilius

ca. 1930-33 Erstes Streichquartett, d-moll

UA 18. Mai 1933:

„Musikalisch-literarischer Abend“ der „Jungen Kunst - Jugendvereinigung der Radiowelt, Wien“, Galimir Quartett, Streichersaal Wien

I. Allegro

II. Intermezzo

III. Scherzo

IV. Variationen über ein slowakisches Volkslied

V. Finale: Fuge

1931**Arm Kräutchen**

(Sopran/Klavier, Joachim Ringelnatz)

Ein ganzes Leben

(Sopran/Klavier, Joachim Ringelnatz)

Stilleben

(Bariton/Klavier, Gotthold Ephraim Lessing)

UA 23. November 1931: „Liederabend Oskar Jölli“, Mozartsaal, Konzerthaus Wien

Der Weise

(Bariton/Klavier oder Orchester, Wilhelm Busch)

UA 23. November 1931: „Liederabend Oskar Jölli“, Mozartsaal, Konzerthaus Wien

Nachts (Bariton/Klavier/Orchester,

Joseph Freiherr von Eichendorff)

UA 23. November 1931: „Liederabend Oskar Jölli“, Mozartsaal, Konzerthaus Wien

Der Briefmark

(Sopran/Klavier, Joachim Ringelnatz)

Ja, ich weiss woher ich stamme

(Bariton/Klavier, Friedrich Nietzsche)

Die Sonne sinkt

(Bariton/Klavier, Friedrich Nietzsche)

Lass mich in Deinen stillen Augen ruh'n

(Sopran/Klavier, Max Dauthendey)

Grabschrift

(Bariton/Klavier, Gotthold Ephraim Lessing)

Der Tag erwacht (Sopran/Klavier, Trude Jellinek)

Die Du so fern bist

(Bariton/Klavier, Otto Erich Hartleben)

Seufzer der Sehnsucht

(Sopran/Klavier, Martin Graf)

Wanderers Nachtlid

(Bariton/Klavier, Johann Wolfgang Goethe)

Der Fromme (Bariton/Klavier, Wilhelm Busch)

Der Unvorsichtige

(Sopran/Bariton/Klavier, Wilhelm Busch)

Komm und reich mir Deine Hand

(Sopran/Klavier)

Letzter Tanz (Bariton/Klavier, Emil Prinz von Schönaich-Carolath)

Der Schäfer

(Sopran/Klavier, Johann Wolfgang Goethe)

Ich kann es nicht vergessen

(Sopran/Klavier, A. Strodtmann)

Kater (Sopran/Klavier, Alfred Walter Heymel)**Die Nacht** (Bariton/Klavier, Hermann von Gilg)UA 23. November 1931: „Liederabend Oskar Jölli“,
Mozartsaal, Konzerthaus Wien**Die Nacht bricht an**

(Bariton/Klavier oder Orchester, Hermann Lingg)

UA 23. November 1931: „Liederabend Oskar Jölli“,
Mozartsaal, Konzerthaus Wien**Morgenlied**

(Bariton/Klavier, Joseph Freiherr von Eichendorff)

Das trunkene Lied

(Bariton/Klavier, Friedrich Nietzsche)

In der Nacht (Sopran/Klavier,

Joseph Freiherr von Eichendorff)

Vor der rechten Schmiede

(Bariton/Klavier, Des Knaben Wunderhorn)

Abendstimmung

(Sopran/Klavier, Max Eugen Kühnel)

Vergissmeinnicht

(Sopran/Klavier, Richard Schaukal)

UA 14. März 1933: „Liederabend Marianne Mislap-
Kapper“, Mozartsaal, Konzerthaus Wien**Regen** (Sopran/Klavier, Johannes Schlaf)**Stille Nacht** (Bariton/Klavier, Richard Dehmel)**Banger Abend**

(A-cappella-Chor SATTBB mit Sopran Solo)

1932**Drei Chöre nach Texten von Wilhelm Busch**

(A-cappella-Chor)

I. Es sitzt ein Vogel auf dem Leim (SSAATTBB)

II. Mich wurmt es sehr, wenn ich dran denke
(SSAATTBB)III. Sie war ein Blümlein hübsch und fein
(SSATTBB)**Kleine Messe** (S-A-T-B-Solo/gemischter

Chor/Orgel/Streichquintett)

Der Fremdling

(Bariton/Klavier, Charles Beaudelaire)

Die fünf Hühnerchen

(Sopran/Klavier, Viktor Blüthgen)

Die Arbeiter (Bariton/Klavier, Alfons Petzold)**Der tote Arbeiter**

(Bariton/Klavier, Alfons Petzold)

UA 16. Jänner 1936: „Steffi Klein-Meckler – Max
Klein, Balladen, Lieder und Duette“,

Schubertsaal, Konzerthaus Wien

Ein buckeliger Waisenknabe singt

(Sopran/Klavier, Alfons Petzold)

Wanderlied (Sopran/Klavier, Alfons Petzold)**Seit Du fort bist**

(Sopran/Klavier, Text aus dem Chinesischen)

1933**Kein Ton mehr klingt**

(Sopran/Klavier, Rudolf Paulsen)

Altes Reiterliedchen (Bariton/Klavier, Klabung)**Lied im Herbst** (Bariton/Klavier, Klabung)**Polnisches Freiheitslied**

(Bariton/Klavier, Adam Mickiewicz)

1933/34 Requiem Concertante

(S-A-T-B-Solo/gemischter Chor/Orchester)

Passacaglia für großes Orchester²

UA 11. April 1937: Konzert der RAVAG, Wiener

Symphoniker unter Karl Alwin

1934**Die Fahrt ins Wunderland**

(Orchester/Klavier/Gesang)

UA Dezember 1934: Volksopernorchester unter

Kurt Herbert Adler, Volksoper Wien

1935**Ein Stündlein wohl vor Tag**

(Bariton/Klavier, Eduard Mörike)

Schrei (Bariton/Klavier/Orchester, Walter Eidlitz)

UA 16. Jänner 1936: „Steffi Klein-Meckler – Max

Klein, Balladen, Lieder und Duette“,

Schubertsaal, Konzerthaus Wien

Fuge (Sopran/Klavier, Des Knaben Wunderhorn)**Liebeslied**

(Sopran/Klavier, Des Knaben Wunderhorn)

Drei Frauenchöre

(A-cappella-Chor, Des Knaben Wunderhorn)

I. Ohne Liebe was ist Menschen Leben (Mim-
nermus)II. Die Schönste aller Gaben, wär nicht geboren
sein (Theognis)III. Was trägt die Gans auf ihrem Schnabel (Des
Knaben Wunderhorn)**Spruchkantate** (Fünf Sprüche für gemischten

Chor und Orchester)

UA 22. April 1936: „Chorkonzert Wiener Kaufmän-
nischer Gesangverein“ unter Julius Katay, Mozart-
saal, Konzerthaus Wien

I. Silesius: Mensch, was Du liebst

II. Salomon: Ein jegliches hat seine Zeit

III. Silesius: Geh' hin, wo Du nicht kannst

IV. Salomon: Im Schweiß Deines Angesichts
sollst Du Dein Brot verdienen

V. Goethe: Alles geben die Götter

Märchensuite

UA 27. Februar 1936: Konzert der RAVAG, Wiener Symphoniker unter Josef Holzer

Auszüge aus Die Fahrt ins Wunderland

- I. Introduction und Hampelmannlied
- II. Röschens Tanz
- III. Tanz der Zwerge
- IV. Elfenreigen
- V. Gebet und Tanz der Irrlichter

1935/36 Kleine Symphonie

UA 30. Mai 1937: Konzert des Brünner Rundfunks unter Kurt Herbert Adler

- I. Der Wahnsinnige
- II. Arme Seelen
- III. Der Leichenschmaus
- IV. Vertreibung der Heiligen

Greek Melody (3 Klarinetten in B, arrangiert nach Ohne Liebe was ist Menschen Leben aus den Drei Frauenchören)

Liebeslied

(Die Augen fielen meinem Liebsten zu)
(Sopran/Klavier, Lily Rona)

Der 29. Psalm -

„Herrlichkeit Gottes im Gewitter“
(Chor/Bläser/Perkussion/Harfe/Streichquintett/Orgel)

1936/37 Scherzo und Fuge für Streichorchester

(III. und V. Satz des Ersten Streichquartetts)
UA 10. März 1938: „Orchesterkonzert“, Wiener Konzertorchester unter Rudolf Fellner, Großer Ehrbarsaal Wien

Variationen über ein slowakisches Volkslied für Streichorchester

(IV. Satz des Ersten Streichquartetts)

1937 Leonce und Lena

(nach Georg Büchner, adaptiert von Hugo F. Königsgarten und Hans Kafka)
UA 16. Mai 1952: Los Angeles City College Opera Workshop unter Hugo Strelitzer und Adolph Heller

November. Drei Klavierstücke

- I. Langsam
- II. Lento
- III. Mässig

Souvenir

(Fagott/Klavier, arrangiert nach II. Souvenir)

1937/38 Weitere Klavierstücke zu November

- IV. Lento misterioso. Resignation
- V. Zart. Abschied
- VI. Stürmend. Herbsttanz
- VII. Heroisch. Sieg des Winters
- VIII. Frei im Vortrag. Hirtenmelodie

November. Sechs Orchesterskizzen für kleines Orchester

- I. Langsam, religioso. 3 Novemberstimmungen
- II. Langsam fließend. Moderato
- III. Mässig. Ein Regentag
- IV. Herbsttanz. Stürmend
- V. Frei im Vortrag. Hirtenmelodie
- VI. Heroisch. Sterben des Sommers

1938**Komm süßes Tod** (Sopran/Klavier)

UA 22. Februar 1938: „Zeitgenössischer Liederabend Marianne Mislav-Kapper“, Ehrbarsaal Wien

Zwei Chöre (SATB)

- I. In tiefem Schlummer (Altman)
- II. Am Abend (Johann Christian Herder)

Adagio aus der Sinfonietta**Bis 1938 komponierte Lieder, undatiert****Dieselbe**

(Sopran/Klavier, Johann Wolfgang Goethe)

Ein Tänzchen (Sopran/Klavier, M. Brelitz)

Mir ist so weh (Sopran/Klavier, Rainer M. Rilke)

Reiterliedchen (Sopran/Klavier)

UA 11. Dezember 1930: „Liederabend Sophie

Braun, Hans Kirchner“, Schubertsaal,

Konzerthaus Wien

Sie hat mich verstossen (Sopran/Klavier)

Stachelige Ballade

(Sopran/Instrumentalbegleitung)

Stille (Sopran/Klavier, Marie Weiss)

Ständchen (Sopran/Klavier)

Untrue (Sopran/Klavier,

Joseph Freiherr von Eichendorff)

Vor meinem Fenster (Sopran/Klavier, Arno Holz)

1939

Organ Prelude No. 1 (Orgelzwischenstück, Orgelfuge zu Hiob)

UA 3. Juli 1939: „Hiob“, Joseph Roth-Gedenkveranstaltung, Jean Manuel, Théâtre Pigalle Paris

Menuhim's Song (Violine/Klavier)

UA 3. Juli 1939: „Hiob“, Joseph Roth-Gedenkveranstaltung, Janine d'Andrade, Théâtre Pigalle Paris

Cossack Song and Dance (Klavierfassung für die Hiob-Aufführung in Paris 1939, ursprünglich für Sänger und Tänzer)

UA 3. Juli 1939: „Hiob“, Joseph Roth-Gedenkveranstaltung, Théâtre Pigalle Paris

Job. Excerpts

- I. Prelude
- II. Menuhim's Song
- III. Cossack Dance

Job (Oper in 4 Akten, 1939 begonnen – unvollendet, nach Joseph Roth's Roman Hiob, Libretto Hans Kafka) I. Akt 1939/40, II. Akt 1957/58

1938 o. 1940 Shepard's Melody (Klarinette oder Violine/Klavier, arrangiert nach Hirtenmelodie aus November)

1939/40 Romantic Comedy Suite (aus Leonce und Lena)

- I. Prelude
- II. Harlequine
- III. Riding South through the Woods
- IV. Love Music
- V. Festival Music and Wedding Dance

1940 Schulmusik

- I. Slavic Song (Klarinette in B/Klavier)
- II. The Good Old Time (Fagott/Klavier)
- III. Spanish Dance (Flöte/Oboe/Klarinette/Fagott/Horn)
- IV. The Hunt (Vier Hörner in F)
- V. The Alamo – a movement of Ancient History (Vier Posaunen)
- VI. On the Grave of Napoleon (Vier Trompeten in B)
- VII. Chinese Princess (Vier Flöten)
- VIII. Two hedge-hogs (Oboe/Fagott/Klavier)
- IX. The Clarinet Players Penny Song (Vier Klarinetten in B)
- X. Prelude and Fugue in F (Drei Posaunen)

1943 The Return of Ulysses (Incidental music: Flöte/Trompete/Violine/Klavier/Celesta/Harfe)
UA 27. Jänner 1943: „The Return of Ulysses“, Judith Posca, James Patrone, Esaak Nadel, Gerhard Albersheim, Hugo Strelitzer, Pasadena Community Playhouse

Suite Antique (Suite for Chamber Orchestra arranged from incidental music to The Return of Ulysses)

- I. Introduction
- II. Dinner Music and Miniature March
- III. Antique Love Music
- IV. Ballet Music

1944 Pieces for Barbara (Klavier)

UA Spring Day, Old Tale, Summersaults 1. Juni 1947: „Frederick Marvin“,

Wilshire Ebell Theatre Los Angeles

- I. Spaziergang mit dem Vater
- II. Mutter ist krank
- III. Auf dem Dreirad
- IV. Der Lehrer
- V. Fanfare
- VI. Nach der Schlacht
- VII. Der einsame Hirte
- VIII. In der Fabrik
- IX. Die alte Nurse
- X. Jack & Jill
- XI. Alte Sage
- XII. Ein Frühlingstag
- XIII. Wiegenlied

Organ Prelude No. 2

Four Pieces for Good Players (Klavier)

1944/45 The 92nd Psalm – Requiem Ebraico

(4 Stimmen/Orgel oder S-A-T-B-Solo/gemischter Chor/Orgel oder Klavier oder Orchester)

UA Orgelfassung 8. April 1945: „The Message of Music in Religion“, Fairfax Temple Choir unter Hugo Strelitzer, William Zeisl, Lillian Fawcett, Rece Saxon, Norman Söreng Wright, Hollywood First Methodist Church

Orchesterfassung in Canada 25. März 1947:

Toronto Symphony Orchestra unter Emil Gartner,

Toronto Jewish Folk Choir, Massey Hall Toronto

Orchesterfassung in den USA 23. Jänner 1948:

Santa Monica Symphony Orchestra unter Jacques

Rachmilovich, Chorus of the First Methodist

Church of Hollywood unter Norman Söreng Wright,

Barnum Hall Los Angeles/Santa Monica

1945 Prayer

(Sopran/Klavier oder Orgel oder Orchester)

UA 25. Mai 1945: „Festival of Modern Music“, Fern Sayre, First Congregational Church Los Angeles

- Fanfare for Stokowski** (Brass-Chor/Perkussion)
- 1945/46 Uranium 235** (Ballett nach Maurice Dekobra)
I. Prelude
II. Prelude to Scene 2
- 1948 Four Songs for Wordless Chorus (Songs for the Daughter of Jephtha)** (Frauenchor/Streichorchester/Trompete/Timpani/Klavier oder Harfe)
UA 27. November 1949: „Los Angeles Chamber Symphony“, Los Angeles Chamber Symphony unter Harold Byrns, UCLA A-cappella-Chor, Wilshire Ebell Theatre Los Angeles
I. Lament
II. Dance
III. Evening Song
IV. Halleluja
- ca. 1948 To the Promised Land** (Suite für Orchester, aus der Oper Job)
UA 18. Mai 1948: „Palestine Night“, Carnegie „Pop“ Orchestra unter Siegfried Landau, Carnegie Hall New York
I. Folk Dance
II. Menuhim's Song
III. Lullaby
IV. Kuma Echa (Hora)
- 1948/49 Sonata Barocca** (Klavier)
UA 22. November 1949: „Compositions by Eric Zeisl“, Eda Schlatter, Los Angeles City College
I. Maestoso
II. Andante religioso
III. Allegretto
IV. Grave
V. Fugue
- 1949/50 Sonata for Violin and Piano** (Brandeis Sonata)
„Voraufführung“ 13. August 1950: „Brandeis Camp Institute – Concert“, Israel Baker, Yaltah Menuhin, Brandeis Camp Santa Susana
UA 24. September 1950: „Sonata Recital – Israel Baker, Yaltah Menuhin“, Barnum Hall Los Angeles/Santa Monica
I. Grave
II. Andante religioso
III. Rondo
- 1950 Sonata for Viola and Piano**
UA 25. November 1951: „Chamber Music Concert“, Sven Reher, Eda Schlatter, First Methodist Church of Hollywood
I. Pesante
- II. Andante
III. Passacaglia und Fuge
- Music for Christmas** (Orchester)
UA 16. Dezember 1950: „Young People's Concerts“, San Francisco Symphony Orchestra unter Kurt Herbert Adler, War Memorial Opera House San Francisco
- 1951 Sonata for Cello and Piano**
„Voraufführung“ 26. August 1951: „Brandeis Camp Institute of the West – Concert“, Cesare Pascarella, Aube Tzerko, Brandeis Camp Santa Susana
UA 27. März 1952: „Los Angeles Alumnae of Mu Phi Epsilon“, Gilbert Reese, Eda Schlatter, Woman's Club of Hollywood Los Angeles
I. Pesante marcato
II. Andante
III. Rondo
- 1951/52 Piano Concerto in C Major**
I. Moderato Maestoso
II. Andante con moto
III. Pesante
- 1952 From the Book of Psalms**
(Ausgewählte Verse aus den Psalmen 54 (55) und 56 (57), T-Solo/Männerchor/Orchester/ Harfe oder Klavier) Klavierauszug Dezember 1952, Orchesterpartitur Jänner 1953
- 1953 Second String Quartet in D Minor**
UA 20. Juni 1954: „The Musart Quartet“, First Methodist Church of Hollywood
I. Pesante
II. Andante
III. Scherzo-Allegretto
IV. Finale-Vivace
- The Vineyard** (Naboth's Vineyard)
(Biblisches Ballett nach Benjamin Zemach)
- 1954 Jacob and Rachel** (Biblisches Ballett nach Benjamin Zemach)
- 1955/56 Concerto Grosso for Cello and Orchestra**
UA 23. November 1959: Gedenkkonzert für Eric Zeisl, Solist: George Neikrug, Wilshire Ebell Theatre Los Angeles
I. Pesante Moderato
II. Scherzo-Not too fast
III. Theme and Variations

1956 Triosuite for Flute, Viola and Harp – „Arrowhead“ Trio

UA 25. Jänner 1957: „National Association of Composers and Conductors First Public Concert“, Archie Wade, Harry Blumberg, Dorothy Remsen, Marymount College Los Angeles

Undatiert From Issiah (Sprecher/Sopran/Klavier, Bibel)

Duckie's Dance (3 Klarinetten in B, arrangiert nach Was trägt die Gans auf ihrem Schnabel)

Filmmusik³

Journey for Margaret (1942)
 Reunion in France (1942)
 Slightly Dangerous (1943)
 Bataan (1943)
 Hitler's Madman (1943)
 Above Suspicion (1943)
 The Cross of Lorraine (1943)
 Song of Russia (1943)
 The Invisible Man's Revenge (1944)
 Without Love (1945)
 They Were Expendable (1945)
 The Postman Always Rings Twice (1946)
 The Cat Creeps (1946)
 Abbott and Costello Meet the Invisible Man (1951)
 Abboot and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1953)
 The Purple Mask (1955)
 The Looters (1955)
 At Gunpoint (1955)
 The Rawhide Years (1956)
 Money, Women and Guns (1959)

Government film („war effort“)

Plan for Destruction

Fitzpatrick Traveltalks⁴

Around the world in California
 Calling on Costa Rica 1
 Calling on Costa Rica 2
 Colorful Colorado 1
 Colorful Colorado 2
 Colorful N. Carolina 1
 Colorful N. Carolina 2
 Colorful N. Carolina 3

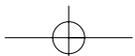
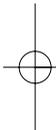
Death Valley
 Glacierpark and Waterton Lakes
 Glimpses of California
 Glimpses of Scotland
 Glimpses of Ontario
 Grand Canyon
 Historic Maryland
 Lake Atitlan
 Land of Orizaba
 Land of the Mayas 1
 Land of the Mayas 2
 Mackinac Island 1
 Mackinac Island 2
 Mackinac Island 3
 Merida and Campeche
 Mexico City 1
 Mexico City 2
 Mighty Niagara
 Minnesota
 Morning in Minnesota
 Oaxaca
 On the Road to Monterey
 On the shores of Nova Scotia
 Over the Andes
 People of Russia
 Picturesque Massachussets
 Picturesque Pazcuaro
 The Quintuplets
 Roaming through Arizona
 Romantic Nevada
 Scenic Oregon
 Seeing El Salvador
 Shrine of Yucatan
 The Colorado Rockies 1
 Through the Colorado Rockies 2
 Through the Colorado Rockies 3
 Visting St. Louis 1
 Visiting St. Louis 2
 Visiting Vera Cruz
 Westpoint on the Hudson

¹ Falls Daten zur Uraufführung vorhanden sind, sind diese an entsprechender Stelle vermerkt.

² Zeisl gab für die Passacaglia sowohl 1933 als auch 1934 als Jahr der Fertigstellung an.

³ <http://us.imdb.com/name/nm0006345/> 11.10.2003.

⁴ Auflistung der Filmtitel (Zeisl-Nachlass).



Brendan G. Carroll ist Schriftsteller, Journalist, Rundfunkmitarbeiter, Musikologe und Marketing-Berater für Kunst. Er hat viele Artikel über Hollywood in den dreißiger Jahren, seine klassische Filmmusik und die Emigrantenszene geschrieben, lehrt und gestaltet internationale Sendungen zu diesem Thema und ist Präsident der International Korngold Society. Sein viel beachtetes Buch *The Last Prodigy* ist die definitive Korngold-Biographie, erschienen bei Amadeus Press, Portland, Oregon, 1997. Er lebt in Liverpool, England.

Michael Haas, geb. 1954 in Charlotte, North Carolina, Studium an der Hochschule für Musik und am Konservatorium in Wien (Klavier, Konzertfach), ab 1978 bei der Schallplattenfirma Decca in London, als Produzent von Einspielungen mit George Solti erhielt er vier Grammys und leitete ab 1955 die Aufnahmen zur CD-Reihe „Entartete Musik“. Für Sony arbeitete er mit den Berliner Philharmonikern und Claudio Abbado zusammen. Seit 2000 Direktor der Produktionsfirma Coralfox Ltd. und Research Director des Jewish Music Institut an der Universität London, seit 2003 Musikkurator am Jüdischen Museum Wien.

Christopher Hailey, geb. 1949, ist Direktor der 1986 von Haidy Schreker-Bures gegründeten Franz Schreker Foundation. Er studierte Musikwissenschaft an der Yale University und ist Autor von *Franz Schreker (1878-1978); A Cultural Biography* und Herausgeber des Briefwechsels zwischen Schreker und Paul Bekker sowie zwischen Alban Berg und Arnold Schönberg. Zu seinen Notenausgaben zählen zwei Bände von Jugendliedern Alban Bergs sowie Schrekers *Nachtstück*, *Der Wind*, *Der Geburtstag der Infantin*, *Jugendlieder* und *Chorwerke*. Dr. Hailey war 1999-2003 Gastprofessor am Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Brendan G. Carroll is a writer, journalist, broadcaster, musicologist and marketing consultant for the arts. He has written numerous articles about Hollywood in the 1930s, its classic film music and the Hollywood émigré community, lectures and broadcasts on the subject internationally and is president of the International Korngold Society. His critically acclaimed book *The Last Prodigy*, published in 1997 by Amadeus Press, Portland, Oregon, is the definitive biography of Korngold. He lives in Liverpool, England.

Michael Haas, born 1954 in Charlotte, North Carolina, studied at the University of Music and the Conservatory in Vienna (concert piano). In 1978 he started working for the Decca record company in London, won four Grammys as producer of recordings with George Solti and was in charge of the CD series “Degenerate Music” from 1995. He recorded for Sony with the Berlin Philharmonic Orchestra and Claudio Abbado. He has been director of the production company Coralfox Ltd. and research director of the Jewish Music Institute at the University of London since the year 2000 and music curator at the Jewish Museum Vienna since 2003.

Christopher Hailey, born 1949, is director of the Franz Schreker Foundation founded by Haidy Schreker-Bures in 1986. He studied music at Yale University and is the author of *Franz Schreker (1878-1978) – A Cultural Biography* and editor of the correspondence between Schreker and Paul Bekker and between Alban Berg and Arnold Schönberg. Scores published by him include two volumes of early songs by Alban Berg, and Schreker’s *Nachtstück*, *Der Wind*, *Der Geburtstag der Infantin*, early songs and choral works. From 1999 to 2003 Hailey was visiting professor at the Arnold Schönberg Research Center at the University of Music and Performing Arts in Vienna.

Manuela Schwarz, geb. 1964, Prof. Dr., promovierte 1995 über Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de Siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal (erschienen als Berliner Musik Studien 18, Sinzig: studio, 1999). Sie arbeitete als wissenschaftliche Assistentin am Staatlichen Institut für Musikforschung, als wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt „Musik in der Emigration 1933-1950: Pilotprojekt Kalifornien“ an der Folkwang Hochschule Essen (Leitung Prof. Dr. Horst Weber), bevor sie 1998 zunächst die Vertretungsprofessur, schließlich seit 2000 die feste Anstellung als Professorin für Historische Musikwissenschaft im Studiengang Musiktherapie an der Hochschule Magdeburg/Stendal (FH) erhielt. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich französische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, Kulturpolitik und Kulturtransfer, Schauspielmusik, Emigration/Exil, wie auch bei der Geschichte der Musiktherapie, insbesondere des 20. Jahrhunderts. Neuere Publikationen: Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, Band 1 Kalifornien. Hg. mit Horst Weber. München: Saur, 2002; Vincent d'Indy et son temps. Hg. von Manuela Schwarz. Sprimont: Mardaga, 2006 (im Druck).

Karin Wagner, geb. 1969, Mag. art., Dr. phil., studierte Klavier am Bruckner Konservatorium Linz und an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien; Diplomprüfung mit Würdigungspreis des Bundesministeriums für Wissenschaft; Konzerttätigkeit als Kammermusikerin. Seit 2001 lehrt sie an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien am Institut Ludwig van Beethoven (Tasteninstrumente in der Musikpädagogik) Klavier und klavierdidaktische Fächer. Dissertation über Eric Zeisl im Fach Musikwissenschaft an der Universität für Musik und darstellende Kunst mit dem Zweifach Zeitgeschichte an der Universität Wien; Forschungsaufenthalt in Los Angeles; Publikationen zum Thema folgten; Karin Wagner ist Autorin der Zeisl-Biographie Fremd bin ich ausgezogen (Czernin Verlag, Wien 2005).

Manuela Schwarz, born 1964, wrote her doctoral thesis in 1995 on Wagner and French fin-de-siècle opera and has conducted research on Vincent d'Indys Fervaal (published as Berliner Musik Studien 18, Sinzig: studio, 1999). She worked as a research assistant at the State Institute for Music Research and in the DFG project "Musik in der Emigration 1933-1950: Pilotprojekt Kalifornien" at the Folkwang University of Essen (directed by Prof. Horst Weber), before taking up a position initially as assistant professor in 1998 and since 2000 as full-time professor of historical musicology in the music therapy department of Magdeburg/Stendal University. Her research focuses on nineteenth and twentieth century French music, cultural policy and transfer, theater music, emigration/exile and the history of music therapy, particularly in the twentieth century. Recent publications: Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933-1950, volume 1, California, co-edited with Horst Weber, Munich: saur, 2002; Vincent d'Indy et son temps, edited by Manuela Schwarz, Sprimont: Mardaga, 2006 (in preparation).

Karin Wagner, born 1969, studied piano at the Bruckner Conservatory in Linz and the University of Music and Performing Arts in Vienna; her first degree examination won the merit prize of the Federal Ministry of Science. She is a concert chamber music performer and has lectured since 2001 in piano and piano teaching at the Ludwig van Beethoven Institute (keyboard instruments in music teaching) of the University of Music and Performing Arts in Vienna. Doctoral thesis on Eric Zeisl in the musicology faculty of the University of Music and Performing Arts with subsidiary modern history at the University of Vienna; research work in Los Angeles with subsequent publication of findings; author of the Zeisl biography Fremd bin ich ausgezogen (Czernin Verlag, Vienna 2005).

Namenregister

(für den deutschen Text)

*Kursiv gesetzte Seitenzahlen verweisen auf Abbildungen und Erwähnungen in Bildbeschriftungen,
in Klammer gestellte Seitenzahlen auf Anmerkungen*

- Abramowitsch, Bernhard (72)
 Achron, Joseph 101
 Adler, Alfred 142
 Adler, Kurt Herbert 32, 34, 51
 Adler, Lola 88, (89), (90)
 Adorno, Theodor (71)
 Altmann, Fritz 8, 49, (54)
 Alwin, Carl 31, 122f.,
 Amfitheat(h)rof, Daniele 45, 64
 Andrade, Janine d' 125
 Askin, Leon 39
 Auer, Leopold 95
 Baker, Israel 48, 49
 Balanchine, George 97
 Baller, Adolph 61
 Bamberger, Carl 96
 Barlow, Howard 44
 Barnett, John 44
 Bartók, Béla 101
 Bass, Ernst (70)
 Bass, Johanna (70)
 Bassermann, Albert 100
 Bassermann, Else 100
 Baum, Vicki 104
 Beethoven, Ludwig van 24
 Behrman, Samuel Nathaniel 116
 Benes, Gizella 104
 Ben-Haim, Paul 18
 Bergmann, Ingrid 95
 Bing, Hermann 112
 Bitterlich, Roswitha 43
 Bloch, Ernest 101
 Bloch, Friedrich 30
 Bloch, Rosalia (53)
 Blumenthal, Felix 113
 Bois, Curt 112
 Brecht, Bertolt 45, 99, 104, 113,
 115
 Bruckner, Anton 24
 Bucharoff, Simon 114
 Büchner, Georg 34
 Buck, Pearl S. 110
 Buhlig, Richard 101
 Burr, Trude 42, 125
 Busoni, Ferruccio 113
 Cadman, Charles Wakefield (90)
 Cage, John 86, 87
 Campbell, Nancy (71)
 Carasso, Albert 123
 Castelnuovo-Tedesco, Mario 43,
 45, 47, 51, 113, 114
 Castiglioni, Iphigenia 112
 Chajes, Julius 33, 33, 47, 49, 134
 Chaplin, Charlie 109
 Cheney, Frances 59
 Christians, Mady 112
 Cole, Malcolm 7
 Cooper, Gary 111
 Copland, Aaron 86
 Curtiz, Michael 93
 Dahl, Ingolf 101
 Dalio, Marcel 112
 Dekobra, Maurice
 Dessau, Paul 109, 113
 Deutsch, Ernst 64
 Dichler, Josef 25
 Dieterle, William 46, (72), 107, 110
 Dietrich, Marlene 66, 97, 103, 111
 Disney, Walt 107, 109
 Döblin, Alfred 102, 103
 Dobrowsky, Josef 137
 Dollfuß, Engelbert 29
 Durbín, Deanna 96
 Eddy, Nelson 97
 Eggerth, Marta 99, 102
 Ehlers, Alice 101
 Eisler, Hanns 12, 44, 46, 51, 77, 99,
 106, 109, 115, 129
 Eisler, Lou 66
 Engel, Hugo 123
 Engemann, Guido (117)
 Engle, John H. (54)
 Farau, Alfred 33, 33, 142
 Feitler, Kamilla 23, (53)
 Feitler, Michael (53)
 Feld, Fritz 112
 Feuchtwanger, Lion 51, 65, 99,
 103, 104, 115
 Feuchtwanger, Marta 99, 104
 Feuermann, Emanuel 95
 Flesch, Carl 95
 Fox, William 93
 Frank, Bruno 99, 103
 Frank, Liesl 99, 108
 Froschel, Georg 103
 Furtwängler, Wilhelm 141
 Gál, Hans 13
 Galimir, Felix 33
 Garbo, Greta 107
 Garmo, Tilly de 105
 Gavin, John 47
 Geiringer, Karl 77
 Gershwin, George 108
 Gershwin, Ira 109
 Gimpel, Jakob 51
 Guthrie, Lillian 109
 Glazunov, Alexander 113
 Goethe, Johann Wolfgang v. 31
 Goldschmidt, Berthold 12
 Goldwyn, Samuel 93
 Gomperz, Ernst v. 62
 Gordon, Paul 39, 125
 Graf, Max 77
 Grot, Anton 97
 Gruning, Ilka 112
 Guthrie, James 59
 Haas, Hugo 39
 Habe, Hans 102
 Hajos, Karl (117)
 Harris, Roy 86
 Harrison, Lou 86, 87
 Harvey, Lillian 66
 Hecht, Mia (70)
 Heifetz, Jascha 95, 99
 Helfman, Max 49
 Heller, Adolph 79
 Henreid, Paul 108, (117)
 Hernfeld, Fred [siehe: Farau]
 Hernried, Robert 77
 Heydrich, Reinhard 46, 104
 Heym, Stefan 102
 Hindemith, Paul 86
 Hirschenhauser, Steffi (71), 122
 Hitler, Adolf 34, 75
 Hofmannsthal, Hugo v. 137
 Hollaender, Friedrich 66, 108
 Howard, Leslie 95
 Huberman, Bronislaw 99
 Huttenback, Dorothy 66
 Jalowetz, Heinrich 77
 Jalowetz, Heinrich 96
 Jellinek, Ilona 37, 39, 40, 50, 122,
 122, 126
 Jeritza, Maria 111
 Jonas, Oswald 77
 Jurmann, Walter 45
 Kadosa, Paul 102
 Kafka, Hans 38, 39, 41f., 44, 51,
 125, 126, 129, 144
 Kafka, Trude 39
 Kahn, Harry 39
 Kálmán, Emmerich 96
 Kanitz, Ern(e)st 30, 63, 75, 77, 79,
 81, 86, 87, 88, 114
 Kaper, Bronislaw 64, 114
 Kaplan, Sol 114
 Kauder, Hugo 26, 27
 Kaufmann, Louis 108
 Kaun, Bernhard 114
 Kaus, Gina 102
 Kiepora, Jan 99, 102, 111
 Kinskey, Leonid 112
 Klemperer, Otto 59, 64, 79, 93, 94,
 95, 96, 105, 111, 112, (117)
 Kohn, Hans 12
 Kolisch, Rudolf 102
 Königsgarten, Hugo F. 33, 127
 Korjus, Miliza 99
 Kornauth, Egon 30
 Korngold, Erich Wolfgang 12, 18,
 19, 46, 64, 93, 98f., 101, 102,
 109, 109, 111, 112f., 116, 139,
 141
 Korngold, Ernst 112
 Korngold, Julius 99, 105, 107, 108
 Korngold, Lucy 115
 Kortner, Fritz 64
 Kramer, Fritz 143
 Kreisler, Fritz 99
 Kreisler, Georg 64, (70)
 Krenek, Ernst 12, 13, 52, 76, 77,
 79f., 79, 80, 83ff., 109
 Lachmann, Erich 51
 Laemmle, Carl 93
 Lamarr, Hedy 108
 Lang, Fritz 45, 93
 Lehár, Franz 112
 Lehmann, Lotte (70), 99
 Leigh, Vivien 97
 Leinsdorf, Erich 25, 96
 Lengyel, Melchior 103
 Lert, Richard (72)

- Levant, Oscar 109
 London, George (70)
 Loos, Adolf 99
 Lorre, Peter 108, 112
 Losch, Tilly 97
 Lubitsch, Ern(e)st 104, 112
 Ludwig, Emil 51
 Lugosi, Bela 102, 112
 Lukas, Paul 104
 Lustig, Hans 103
 MacDonald, Jeanette 97
 Mahler, Gustav 25, 27
 Mahler-Werfel, Alma 41, 50, 98,
 99, 103, 105, 126, 134
 Mann, Heinrich 102, 103
 Mann, Nelly 104
 Mann, Thomas (71), 103, 107, 115
 Manuel, Jean 125
 Marcuse, Ludwig 103
 Marx, Joseph 13, 26, 28
 Massary, Fritzi 66, 108
 Massey, Ilona 63, 97
 Matray, Ernst 96
 Maxwell, Elsa 109
 Mayer, Louis B. 93
 Mazzolini, Brunetta (117)
 McCarthy, Joseph 115
 Mehring, Walter 102, 103
 Meinrad, Josef 39
 Melchior, Lauritz 99
 Mendelssohn, Peter de 119, 134
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 18
 Menuhin, Yaltah 48, 49
 Meyrink, Gustav 30
 Milhaud, Darius 9, 38, 46, 51, 125,
 130, 131, 133, 139
 Mittler, Franz 30
 Moenius, Georg (53), 126
 Morgenstern, Christian 30, 33
 Morgenstern, Soma 16f.,
 Mullen, Frances 101
 Muni, Paul 108, 110
 Napier, Diana 111
 Neumann, Alfred 102, 103
 Neutra, Dione 99, 101
 Neutra, Richard 99, 115, 116
 Newman, Alfred 94, 103
 Nietzsche, Friedrich 27, 75
 Nijinska, Bronislawa 98
 Nilius, Rudolf 32
 Novotná, Jarmila 99, 112
 Offenbach, Jacques 18
 Orel, Alfred 36
 Ouspenskaya, Maria 112
 Pelletier, Wilfried 44, 63
 Pfitzner, Hans 26
 Piatigorsky, Gregor 51, 99
 Pisk, Paul 17, 27, 28, 30, 77, 82, 84,
 86, 87, 102, 114
 Polgar, Alfred 103
 Poppey, Hanns 96
 Preminger, Otto 112
 Previn, André 96
 Previn, Charles 96
 Pulver, Liselotte 47
 Rachmaninov, Sergei 99
 Raft, George 111
 Rainer, Luise 110
 Raksin, David 94, 110, (117)
 Rapée, Ernő 42f.
 Rathaus, Karol 77
 Rebner, Adolph 101
 Reddick, William J. 62, 63, (71)
 Ree, Max 97
 Reese, Henry (70)
 Reher, Kurt 95
 Reher, Sven 95
 Reichmann, Rosalia (52)
 Reif, Paul 25
 Reinhardt, Max 19, 93, 96, 98f.,
 100, 109, 109, 116
 Reisch, Walter 64
 Reitler, Josef 51, 99, 109
 Remarque, Erich Maria 47
 Réti, Rudolf 30
 Ringelnatz, Joachim 33
 Ringer, Alexander R. 80
 Roder, Milan 114
 Roemheld, Heinz 114
 Roosevelt, Franklin D. 82
 Roth, Joseph 16f., 17, 19, 37, 38,
 39, 125, 127
 Rózsa, Miklós 47, 113
 Rub, Christian 112
 Rubin, Marcel 25, 41
 Rubinstein, Arthur 99
 Rumann, Siegfried 112
 Salomo 31
 Salter, Hans 113
 Salzer, Lisel 32, 32,
 Sarraut, Albert 125
 Sarraut, Albert 39
 Schalk, Franz 97
 Schenker, Heinrich 86
 Schindler, Rudolf 99, 116
 Schmidt, Franz 13, 28
 Schnabel, Artur 99
 Schoenberg, Randol 8
 Schoenberg, Ronald 12, 51
 Schöffler, Paul 137
 Schönberg, Arnold 18, 25, 40, 51,
 64, 69, (71), 77, 81, 82, 84, 86,
 87, 93f., 99, 100, 105, 108f., 110,
 111, 116, 133
 Schreker, Franz 13, 28
 Schubert, Franz 24, 25, 40
 Schuh, Oscar Fritz 137
 Schwarz, Vera 99
 Seidl, Toscha 95
 Shilkret, Nathaniel 45, (117)
 Silesius, Angelus 31
 Sinatra, Frank 97
 Sirk, Douglas 45, (117)
 Sokoloff, Vladimir 112
 Sonderling, Jacob (54)
 Spiel, Hilde 7, 9, 13, 31, 32f., 36,
 118, 119ff., 119ff., 136
 Spielmann, Fritz 143
 Stefan, Paul 25, 28, 41
 Steinberg, William 66, 96
 Steiner, Maria 63, (71), 93, 113
 Steiner, Max 93
 Stern, Emil 24
 Steueremann, Eduard (72)
 Stevens, Risé 97
 Stiassni, Ernst (89)
 Stöhr, Richard 24f., 77
 Stokowski, Leopold 67, 96, 107
 Stössel, Ludwig 112
 Stothart, Herbert 45
 Straus, Oscar 96
 Strauß, Johann 133
 Strauss, Richard 25
 Strawinsky, Igor 51, 99, 103, 133,
 139
 Strelitzer, Hugo 51, 52, 57, 58f., 58,
 60, 64, (70), (71), 88, 96, 141,
 141
 Sulzer, Salomon 17
 Szakáll, Szöke 112
 Zsell, George 66f., 79
 Tansman, Alexandre 43, 47, 113,
 133, 139
 Tauber, Richard 111, 112
 Thalberg, Irving 110
 Thimig, Helene 100
 Tiomkin, Dimitri 113
 Toch, Ernst 23, 43, 59, 60, 66, 68,
 69, 77, 81, 101, 109, 113, 134,
 139f.,
 Toch, Lilly 66
 Tocqueville, Alexis de 83
 Tschaikowsky, Peter I. 134
 Urbantschitsch, Viktor 30
 Vajda, Ernest 104
 Valker, Georg 24
 Veidt, Conrad 112
 Viertel, Berthold 104, 115
 Viertel, Salka 103, 104, 107, 110
 Wagner, Oscar (70)
 Wagner, Richard 24
 Wallner, Friedrich E. 58
 Walter, Bruno 64, 79, 98, 99, 107
 Waxman, Franz 45, 93, 98, 113,
 114
 Webern, Anton 94
 Weigl, Karl 12, 30, 77
 Weigl, Vally 77
 Weill, Kurt 12, 19, 97, 101
 Weisenfreund, Joe 108
 Weisgal, Meyer 19
 Weiskopf, Herbert 59, 68, (70),
 (71)
 Weiskopf, Wanda 59, (70)
 Weismüller, Johnny 107
 Wellesz, Egon 13, 136
 Werfel, Franz 19, 98, 99, 103, 105,
 126
 Wetchy, Othmar 30, 41,
 Wexley, John 45
 White, Gary (70)
 Wilder, Billy 64, 93
 Wilder, Thornton 137
 Wolf, Hugo 24, 26
 Wymetal, Wilhelm v. 97
 Yates, Peter 101
 Zador, Eugene 62, (70f.)
 Zeis(e)l, Morris 58, 60, 61, 61, 122,
 124
 Zeisl, Egon 14, 23, 24, 31, 50, 124
 Zeisl, Ellie 50
 Zeisl, Emanuel (52)
 Zeisl, Gertrud 7, 11, 25, 26, 28, 32f.,
 32, 40, 50, 61, 61, 65, 115, 121,
 122, 122, 123, 126, 128, 138,
 144
 Zeisl, Malvine 20, (53)
 Zeisl, Renee 50
 Zeisl, Sigmund 14, 20, 23, 23, (52)
 Zeisl, Walter 14, 23, 24, 50,
 Zeisl, Wilhelm 23, 24, 37, 39, 122,
 123
 Zeisl-Schoenberg, Barbara 8, 12,
 40, 43, 44, 47, 50, 51, 128, 128,
 134, 137
 Zeissl, Arnold 61, 124
 Zuckmayer, Carl 115
 Zukor, Adolph 93
 Zweig, Fritz 51, 105
 Zweig, Stefan 39

Leihgeber der Ausstellung

Wir danken dem Hauptleihgeber
Eric Zeisl Archive (Music Library, Special Collections, UCLA, und Dr. Barbara Zeisl-Schoenberg)

sowie folgenden weiteren Leihgebern:

Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien
Arnold Schönberg Center, Wien
Literaturhaus Wien
Orpheus Trust, Wien
Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv

Dank

Unser besonderer Dank gilt:

Barbara Zeisl-Schoenberg, Los Angeles
Randol Schoenberg, Los Angeles
UCLA, Music Library, Los Angeles

Für Rat und Tat danken wir:

Geraldine Auerbach, London
Erwin Barta, Wien
BKL Recording Group
Jürgen Bulgrin
Brendan Carroll, Liverpool
Malcolm S. Cole, Los Angeles
cpo Klassiklabel
Czernin Verlag, Wien
Stephen Davison, Los Angeles
Maggie Dillon, Princeton
Doblinger Musikverlag, Wien
Timothy Edwards, Los Angeles
Cord Garben, Hamburg
Stephen Green, London
Primavera Gruber, Wien
Simon Fox Gál, London
Siegwald Ganglmair, Wien
Christopher Hailey, Princeton
Anna Clare Hauf, Wien
Christian Heindl, Wien
Lynne Heller, Wien
Wolfgang Holzmair, Wien
Rudolf Jerabek, Wien
Jewish Music Institute, London
Martin Kienzl, Wien
Wiebke Krohn, Wien
Markus Mickl, Wien
Therese Muxeneder, Wien
Frau Natek, Baden bei Wien
Orpheus Trust, Wien
Johann Rack, Wien
Paul Romauch, Wien
Andrea Rauter, London
Sonja Russ, Wien
Werner Schembera-Teufenbach, Wien
Ronald Schoenberg, Los Angeles
Burkhard Schmilgun, Osnabrück
Erwin Strouhal, Wien
Universal Music

Bildnachweis

Die Bildvorlagen stammen mit Ausnahme der unten genannten aus dem Eric Zeisl Archive (Music Library, Special Collections, UCLA, und Dr. Barbara Zeisl-Schoenberg)

Korngold Society Archive S. 97, 100, 102, 109
Literaturhaus Wien S. 17
Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv S. 6

Veröffentlichte Quellen

- Blume, Friedrich: *Musik und Rasse. Grundfragen einer musikalischen Rassenforschung*. In: *Die Musik*. August 1938, XXX. Jg., S. 736-748.
- Brand, Friedrich: *Vom jüdischen Musikbetrieb zum Musikleben der Nation*. In: *Die Musik*. Jänner 1938, XXX. Jg., S. 245f.
- Kauder, Hugo: *Das moderne Musikschaffen....* In: *Musikblätter des Anbruch*. 1922/9-10, S. 159f.
- Kauder, Hugo: *Gedanken und Betrachtungen zu Pfitzners Streitschrift*. In: *Musikblätter des Anbruch*. 1921/4, S. 69-72.
- Kauder, Hugo: *Vom Wiener Musikbetrieb*. In: *Musikblätter des Anbruch*. 1920/3, S. 113f.
- Kauder, Hugo: *Zum Problem der musikalischen Form*. In: *Musikblätter des Anbruch*. 1919/2, 1. Jg., S. 37-41.
- Marx, Joseph: *Musik der Heimat*. In: *Österreichische Rundschau*. 1934/8, 1. Jg., S. 378-380.
- Orel, Alfred: *Das Wiener Musikleben im Neuaufbau*. In: *Die Musik*. Mai 1938, XXX. Jg., S. 543-545.
- Orel, Alfred: *Österreichisches Wesen in österreichischer Musik*. In: *Österreichische Rundschau*. 1935/1, 2. Jg.
- Pisk, Paul A.: *Das Lied in der modernen Musik*. In: *Musica*. 1934/4, V. Jg., S. 5f.
- Pisk, Paul A.: *Erich Zeisel [sic!]*. In: *Radio Wien*. 31. Jänner 1934.
- Pisk, Paul A.: *Neue Klaviermusik*. In: *Musikblätter des Anbruch*. 1926/2, S. 87-89.
- Pisk, Paul A.: *Wiener Musikleben der Gegenwart*. In: *Melos*. 1924/1, 4. Jg., S. 28-31.
- Spiel, Hilde: *Erich Zeisl, fünfzig Jahre*. In: *Neues Österreich*. 22. Mai 1955, S. 8.
- Staatspreise für Musik und Literatur (Die großen)*. In: *Musica*. 1935/12, VI. Jg., S. 5.
- Staatspreise für Literatur und Musik 1934 (Die österreichischen)*. In: *Österreichische Rundschau*. 1934/9, 1. Jg., S. 463.
- Stefan, Paul: *Der Sommer*. In: *Musikblätter des Anbruch*. 1925/8, S. 436-440.
- Stefan, Paul: *Österreichische Musik heute wie gestern*. In: *Musica*. 1934/1, V. Jg., S. 2-4.
- Zeisl, Eric: *Musikerziehung in Amerika*. In: *Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege*. 1949/2, 3. Jg., S. 99-101.

Literatur

- Adler, Gusti: *...aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen. Erinnerungen an Max Reinhardt*. München 1980.
- Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*. Frankfurt am Main 1976.
- Anonym: *It's On The Soundtrack. Profile of Korngold and the Warner Music Dept., concerning the film Deception*. In: *Overture magazine*, Los Angeles, November 1946.
- Anonym: *Film Music Raised To Artistic Stature*. In: *The Musician*, Los Angeles, November 1946.
- Asper, Helmut G.: *Hollywood – Hölle oder Paradies?* In: Krohn/Rotermund/Winckler/Koepke (Hg.): *Künste im Exil*. Band 10, München 1992, S. 187-200.
- Avenary, Hannoch / Cohen, Judith / Gerson-Kiwi, Edith / Braun, Joachim: *Jüdische Musik*. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 4, 2., neu bearb. Aufl., Kassel-Basel-London-NewYork-Prag/Stuttgart-Weimar 1996, Sp. 1511-1569.
- Axelrod, Herbert R.: *Heifetz – An Unauthorised Pictorial Biography*. Neptune City, New Jersey, USA, 1990.
- Bauer, Markus: *Exil und Galut. Zum Jüdischen Selbstverständnis nach 1933*. In: *Exile im 20. Jahrhundert*. München 2000, S. 37-50.
- Behlmer, Rudy: *A Day On Stage 9*: Booklet; Warner Brothers 50th Anniversary (Triple LP Set, nla) Warner Bros Records 3XX 2736, 1973.
- Beller, Steven: *Wien und die Juden 1867-1938*. Wien-Köln-Weimar 1993.
- Ben-Chorin, Schalom: *Betendes Judentum. Die Liturgie der Synagoge*. Münchner Vorlesung. Thübingen 1980.
- Binder, Abraham W.: *Biblical Chant*. New York 1957.
- Bitterlich, Roswitha: *Eine kleine Auswahl ihrer Gemälde*. Rosenheim 1938.
- Bolbecher, Siglinde / Kaiser, Konstantin: *Lexikon der österreichischen Exilliteratur*. Wien-München 2000.

- Botstein, Leon: *Judentum und Modernität: Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848 bis 1938*. Wien-Köln 1991.
- Botz, Gerhard: *Ausgrenzung, Beraubung und Vernichtung. Das Ende des Wiener Judentums unter nationalsozialistischer Herrschaft (1938-1945)*. In: Botz, Gerhard/u.a. (Hg.): *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*. 2., neu bearb. u. erw. Aufl., Wien 2002, S. 315-339 u. 426-431.
- Brzoska, Matthias: *Exilstation Paris*. In: Weber, Horst (Hg.): *Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung*. Stuttgart-Weimar 1994, S. 183-191.
- Budzinski, Klaus: *Das Kabarett. 100 Jahre literarische Zeitkritik – gesprochen – gesungen – gespielt*. Düsseldorf 1985.
- Carroll, Brendan G.: *The Last Prodigy – A Biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland, Oregon 1997.
- Cole, Malcolm S. / Barclay, Barbara: *Armseelchen. The Life and Music of Eric Zeisl*. Westport-London 1984.
- Cole, Malcolm S. / Barclay, Barbara: *The Toch and Zeisl Archives at UCLA. Samples of Southern California Acitivity to Preserve The Heritage of Its Emigré Composers*. In: *Notes. The Quarterly Journal of the Music Library Association*. 1979/Vol. 35, No. 3, S. 556-577.
- Cole, Malcolm S.: *Afrika singt: Austro-German Echoes of the Harlem Renaissance*. In: *Journal of the American Musicological Society*. 1977/30, S. 72-95.
- Cole, Malcolm S.: *Eric Zeisl: An Unfinished Rezeptionsgeschichte*. In: *Modern Austrian Literature*. 1987/Vol. 20, No. 3/4, S. 145-154.
- Cole, Malcolm S.: *Eric Zeisl's Hiob. The Story of an Unsong Opera*. In: *Opera Quarterly*. 1992/2, S. 52-75.
- Cole, Malcolm S.: *Eric Zeisl, the Rediscovery of an Emigré Composer*. In: *Musical Quarterly*. 1978/64, S. 237-244.
- Cole, Malcolm S.: *Eric Zeisl's „American“ Period*. In: *Current Musicology*. 1974/18, S. 71-78.
- Cole, Malcolm S.: *Erich Zeisl zum Gedenken*. In: *Österreichische Musikzeitschrift*. 1975/30, S. 595-597.
- Cole, Malcolm S.: *Pieces for Barbara by Eric Zeisl*. In: *Piano Quarterly*. Spring 1980/109, S. 7-10.
- Crawford, Dorothy Lamb: *Evenings On and Off the Roof – Pioneering Concerts in Los Angeles 1939-1971*. Los Angeles 1995.
- Darby, William / De Bois, Jack: *American Film Music – Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*. London 1990.
- de Vries, Willem: *Kunstraub im Westen 1940-1945. Alfred Rosenberg und der „Sonderstab Musik“*. Frankfurt am Main, Juli 2000.
- Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (DÖW) (Hg.): *Österreicher im Exil, USA, 1938-1945*. Band 1, Wien 1995.
- Dümling, Albrecht / Girth, Peter (Hg.): *Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*. Düsseldorf 1988.
- Dümling, Albrecht: *Zwischen Außenseiterstatus und Integration. Musiker-Exil an der amerikanischen Westküste*. In: Heister/Maurer-Zenck/Petersen (Hg.): *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*. Frankfurt am Main 1993, S. 311-337.
- Farau, Alfred: *Aus dem Tagebuch eines Emigranten und anderes Österreichisches aus Amerika*. Herausgegeben von Harry Zohn, New York 1992.
- Farau, Alfred: *Das Trommellied vom Irrsinn. Gedichte aus dieser Zeit*. New York 1943.
- Farau, Alfred: *Schatten sind des Lebens Güter*. Wien 1967.
- Farau, Alfred: *Wo ist die Jugend, die ich rufe?* New York 1946.
- Fleischhauer, Inge / Klein, Hillel: *Über die jüdische Identität*. o.O. 1978.
- Fleischmann, Kornelius: *Baden 1918-1948. 30 Jahre im Spiegel der Badener Zeitung*. o.O. 1979.
- Flotzinger, Rudolf: *Musik*. In: Weinzierl/Skalknik (Hg.): *Österreich 1918-1938. Geschichte der Ersten Republik*. Graz-Wien-Köln 1983, S. 651-674.
- Flotzinger, Rudolf: *Von der Ersten zur Zweiten Republik*. In: Flotzinger/Gruber (Hg.): *Musikgeschichte Österreichs*. Band 3, 2., überarb. und stark erw. Aufl., Wien-Köln-Weimar 1995, S. 173-250.
- Freitag, Eberhard: *Arnold Schönberg*. Reinbek bei Hamburg 1990.

- Freund, Florian / Safrian, Hans: *Die Verfolgung der österreichischen Juden 1938-1945. Vertreibung und Deportation*. In: Tálos/Hanisch/Neugebauer/Sieder (Hg.): *NS-Herrschaft in Österreich*. 1. Aufl. Nachdruck, Wien 2001, S. 767-794.
- Freund, Florian / Safrian, Hans: *Vertreibung und Ermordung. Zum Schicksal der österreichischen Juden 1938-1945. Das Projekt „Namentliche Erfassung der österreichischen Holocaustopfer“*. DÖW (Hg.), Wien 1993.
- Gaubatz, Lynn: *Requiem for a Composer – The Life of Eric Zeisl*. Zeisl Webpage unter: <http://www.schoenberglaw.com/zeisl>; 2000.
- Glass, Beaumont: *Lotte Lehmann: A Life in Opera and Song*. Santa Barbara, California, USA 1988.
- Gradenwitz, Peter: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler Berlin 1925-1933*. Wien 1998.
- Grünzweig, Werner: „Bargain and Charity“? *Aspekte der Aufnahme exilierter Musiker an der Ostküste der Vereinigten Staaten*. In: Heister/Maurer-Zenck/Petersen (Hg.): *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*. Frankfurt am Main 1993, S. 297-310.
- Günther, Bernhard (Hg.): *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich. Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts*. Wien 1997.
- Haas, Hanns: *Der „Anschluss“*. In: Tálos/Hanisch/Neugebauer/Sieder (Hg.): *NS-Herrschaft in Österreich*. 1. Aufl. Nachdruck, Wien 2001, S. 26-54.
- Halliwell, Leslie: *Halliwell's Film Guide – A Survey of 8000 English Language Movies*. London 1977 (und weitere Auflagen).
- Hamann, Brigitte: *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*. München 2001.
- Hanisch, Ernst: *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Wien 1994.
- Heller, Friedrich C.: *Die Zeit der Moderne*. In: Flotzinger/Gruber (Hg.): *Musikgeschichte Österreichs*. Band 3, Wien-Köln-Weimar 1995, S. 91-172.
- Heller, Lynn: *Politische Geschichte der Wiener Musikakademie 1919-1931*. Diplomarbeit, Wien 1989.
- Hennenberg, Fritz: *Hanns Eisler*. Reinbek bei Hamburg 1987.
- Heyn, Thomas: *Mittler zwischen den Welten: Jüdische Themen in der Musik*. In: *Jüdisches Musikschaffen und europäische Musikkultur*. Leipzig 1989, S. 70-82.
- Heyworth, Peter (Hg.): *Conversations with Klemperer*. London 1985.
- Hirschorn, Clive: *The Warner Brothers Story*. London 1979.
- Hoffmann-Holter, Beatrix: *„Abreisendmachung“. Jüdische Kriegsflüchtlinge in Wien – 1914 bis 1923*. Wien-Köln-Weimar 1995.
- Holde, Artur: *Jews in Music*. New York 1959.
- Holzer, Andreas: *„Nicht alles, was tönt, ist auch – Musik.“ Joseph Marx, Hüter der Tradition*. Phil. Diss., Graz 1999.
- Huemer, Peter: *Sektionschef Robert Hecht und die Zerstörung der Demokratie in Österreich*. Wien 1975.
- Jackman, Jarrell.C. / Borden, Carla (Hg.): *The Muses Flee Hitler*. Washington D.C. 1983.
- Jezic, Diane Peacock: *The Musical Migration and Ernst Toch*. Iowa, USA, 1989.
- John, Michael / Lichtblau, Albert: *Schmelztiegel Wien – einst und jetzt. Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten*. Wien 1993.
- Jona Korn, Peter: *Ernst Toch und seine Freunde – die österreichischen Komponisten im kalifornischen Exil*. In: Österreichische Gesellschaft für Musik (Hg.): *Österreichische Musiker im Exil – Kolloquium 1988*. Kassel 1988, S. 134-142.
- Kafka, Hans: *Das Grenzenlose*. Berlin 1927.
- Kater, Michael H.: *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*. München-Wien 1998.
- Kauder, Hugo: *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre*. Wien 1932.
- Kauder, Otto S.: *Hugo Kauder – Werkverzeichnis*. o.O. 1996.
- Kluge, Ulrich: *Der österreichische Ständestaat 1934-1938. Entstehung und Scheitern*. Wien 1984.
- Kotlan-Werner, Henriette: *Kunst und Volk. David Josef Bach 1874-1947*. Materialien zur Arbeiterbewegung Nr. 6, Wien 1977.
- Korngold, Erich Wolfgang: *Composing for the Pictures*. In: *Etude Music Magazine* (January 1937).
- Korngold, Erich Wolfgang: *Some Experiences of Film Music*. In: *Music and Dance in California* (June 1940).

- Korngold, Erich Wolfgang: *Faith in Music?* Introduction to "Faith in Music" by Ulric de Vaere, 1955.
- Korngold, George: *Erich Wolfgang Korngold and 'The Adventures of Robin Hood'* for the LP recording of the score Varese Sarabande, Hollywood 704.180; 1983.
- Korngold, Julius: *Child Prodigy*. New York 1945.
- Korngold, Julius: *Die Korngolds in Wien: Der Musikkritiker und das Wunderkind*. (Orig. 'Postludes in Major and Minor', 1991.) Zürich 1991.
- Korngold, Luzi: *Erich Wolfgang Korngold – Ein Lebensbild*. Wien 1967.
- Krenek, Ernst: *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*. München 1999.
- Krones, Hartmut: *Marcel Rubin*. Wien 1975.
- Landau, Anneliese: *The Contribution of Jewish Composers to the Music of the Modern World*. National Federation of Temple Sisterhoods. o.O.u.J.
- Lasinger, Maria Margarethe: „Die Pause“ und andere Kulturzeitschriften zur Zeit des Austrofaschismus. Ein Beitrag zur Erforschung historischer Kulturkommunikation und der Kulturpolitik des Ständestaates. Diplomarbeit, Wien 1994.
- Levant, Oscar: *A Smattering of Ignorance*. New York 1946.
- Mäckelmann, Michael: *Arnold Schönberg und das Judentum. Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921*. Hamburg 1984.
- Maeder, Edward: *Hollywood and History*. LA County Museum of Art 1987.
- Maier, Johann: *Synagogale Poesie*. In: Henrix, Hans Hermann: *Jüdische Liturgie*. Freiburg 1979.
- Mandl, Henriette: *Cabaret and Courage. Stella Kadmon – Eine Biographie*. Wien 1993.
- Martin, Herbert: *Österreichische Komponisten in Hollywood*. In: Österreichische Gesellschaft für Musik (Hg.): *Österreichische Musiker im Exil – Kolloquium 1988*. Kassel 1988, S. 73-84.
- Maurer Zenck, Claudia: *Ernst Krenek – ein Komponist im Exil*. Wien 1980.
- McCarty, Clifford: *Film Composers in America. A Filmography, 1911-1970*. Oxford 2000.
- Merrill-Mirsky, Carol: *Exiles in Paradise*. Catalogue of the Hollywood Bowl Exhibition (including interviews and essays). California, USA, 1991.
- Messadié, Gerald: *Verfolgt und auserwählt. Die lange Geschichte des Antisemitismus*. München 2001.
- Meyrink, Gustav: *Der Mann auf der Flasche*. In: *Des deutschen Spießers Wunderhorn. Erster Teil*. Bremen 1913, S. 209-224.
- Middel, Eike / Dreifuss, Alfred / Frank, Volker / Gersch, Wolfgang / Kirfel-Lenk, Thea / Schebera, Jürgen (Hg.): *Exil in den USA*. Frankfurt am Main 1980.
- Milhaud, Darius: *Noten ohne Musik. Eine Autobiographie*. München 1962.
- Mittler-Battipaglia, Diana: *Franz Mittler. Austro-American Composer, Musician, and Humorous Poet*. New York 1993.
- Möller, Alfred: *Die Fahrt ins Wunderland. Originalmärchen in sechs Bildern*. Zürich 1921.
- Moser, Jonny: *Die Apokalypse der Wiener Juden*. In: *Wien 1938*. Historisches Museum der Stadt Wien, 110. Sonderausstellung, Wien 1988, S. 287-297.
- Nussbaum, Anna (Hg.): *Afrika singt: Eine Auslese neuer Afro-Amerikanischer Lyrik*. Wien-Leipzig 1929.
- Österreichischer Komponistenbund (Hg.): *Achtzig Jahre Österreichischer Komponistenbund (1913-1993)*. Wien 1993.
- Palmer, Christopher: *The Composer in Hollywood*. London-New York 1993.
- Pass, Walter / Scheit, Gerhard / Svoboda, Wilhelm: *Orpheus im Exil. Die Vertreibung der österreichischen Musik 1938-1945*. Wien 1995.
- Peschina, Helmut (Hg.): *Joseph Roth – Kaffeehaus-Frühling – Ein Wien-Lesebuch*. Köln 2001.
- Plessner, Monika: *Die deutsche „University in Exile“ in New York und ihr amerikanischer Gründer*. In: *Frankfurter Hefte*. 1964, 19. Jg., S. 181-186.
- Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat*. Köln 2000.
- Reich, Willi: *Schoenberg: A Critical Biography*. (Trans. Leo Black.) New York 1971.
- Reinhardt, Gottfried: *Der Liebhaber – Erinnerungen an Max Reinhardt*. München-Zürich 1975
- Richard Stöhr: *Ein österreichischer Tonsetzer. Biographische Skizze nebst Verzeichnis seiner Werke*. Leipzig 1911.

- Ringer, Alexander L.: „New Deal“ und Musik. Zur Lage der amerikanischen Musik in den Dreißiger Jahren. In: Mahlig/Wiesmann (Hg.): *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress: Bayreuth 1981*. Kassel 1984, S. 169-173.
- Ringer, Alexander L.: *Arnold Schönberg*. Stuttgart-Weimar 2002.
- Ringer, Alexander L.: *Innere Rückkehr – Jüdische Musiker nach der Gleichschaltung*. In: Weber, Horst (Hg.): *Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung*. Stuttgart-Weimar 1994, S. 260-272.
- Rosenkranz, Herbert: *Verfolgung und Selbstbehauptung. Die Juden in Österreich 1938-1945*. Wien-München 1978.
- Rosowsky, Salomon: *The Cantillation of the Bible*. New York 1957.
- Rozsa, Miklos: *A Double Life*. London-New York 1982.
- Rösler, Walter: *Aspekte der Wiener Kleinkunst 1931 bis 1938*. In: Haider-Pregler/Reiterer (Hg.): *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*. Wien 1997, S. 233-245.
- Roth, Joseph: *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*. 40. Aufl., Köln 2000.
- Roth, Joseph: *Juden auf Wanderschaft*. 7. Aufl., Köln 2000.
- Rothmüller, Aron Marko: *Die Musik der Juden*. Zürich 1951.
- Schartner, Irmgard: *Karl Kraus und die Musik*. Musikkontext Band 2, Frankfurt am Main 2002.
- Schnauber, Cornelius: *Hollywood Haven. Homes and Haunts of the European Émigrés and Exiles in Los Angeles*. Riverside 1997.
- Schubert, Giselher: „Ein bißchen daheim sein“. Zu den Problemen der in die USA emigrierten Komponisten in den dreißiger und vierziger Jahren. In: Danuser/Kämpfer/Terse (Hg.): *Amerikanische Musik seit Charles Ives*. Laaber 1993, S. 73-89.
- Schubert, Rainer: *Das Vaterländische Frontwerk „Neues Leben“. Ein Beitrag zur Geschichte der Kulturpolitik der Vaterländischen Front*. Phil. Diss., Wien 1978.
- Schwager, Ernst: *Die österreichische Emigration in Frankreich 1938-1945*. Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, Band 74, Wien-Köln-Graz 1984.
- Schwarz, Peter / Ganglmair, Siegwald: *Emigration und Exil 1938-1945*. In: Tálos/Hanisch/Neugebauer/Sieder (Hg.): *NS-Herrschaft in Österreich*. 1. Aufl. Nachdruck, Wien 2001, S. 817-849.
- Seidl, Kurt Michael: *Erich Wolfgang Korngold in Hollywood. Seine Zeit als Filmkomponist 1934-1946*. Diplomarbeit, Wien 1993.
- Seidl, J. W.: *Musik und Austromarxismus*. Phil. Diss., Wien 1984.
- Sittner, Hans: *Richard Stöhr. Mensch / Musiker / Lehrer*. Wien-München 1965.
- Spiel, Hilde: *Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911-1946*. München 1989.
- Spiel, Hilde: *Glanz und Untergang. Wien 1866-1938*. Wien 1987.
- Spiel, Hilde: *Kati auf der Brücke*. Berlin-Wien-Leipzig 1933.
- Spiel, Hilde: *Rückkehr nach Wien. Tagebuch 1946*. München 1971.
- Spiel, Hilde: *Sommer am Wolfgangsee*. Leck 1961.
- Spitzer, Rudolf: *Des Bürgermeisters Lueger Lumpen und Steuerträger*. Wien 1988.
- Splitt, Gerhard: *Die „Säuberung“ der Reichsmusikkammer. Vorgeschichte – Planung – Durchführung*. In: Weber, Horst (Hg.): *Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung*. Stuttgart-Weimar 1994, S. 10-55.
- Stadler, Friedrich / Weibel, Peter (Hg.): *Vertreibung der Vernunft. The Cultural Exodus from Austria*. Wien-New York 1995.
- Staudinger, Anton: *Katholischer Antisemitismus in der Ersten Republik*. In: Botz, Gerhard/u.a. (Hg.): *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*. 2., neu bearb. u. erw. Aufl., Wien 2002, S. 261-280 u. 420-425.
- Staudinger, Anton: *Kulturpolitik des Politischen Katholizismus*. In: Haider-Pregler/Reiterer (Hg.): *Verspielte Zeit: Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*. Wien 1997, S. 34-46.
- Staudinger, Anton: *Zur „Österreich“-Ideologie des Ständestaates*. In: Jedlicka/Neck (Hg.): *Das Juliabkommen von 1936. Vorgeschichte, Hintergründe und Folgen*. Wissenschaftliche Kommission des Theodor-Körner-Stiftungsfonds und des Leopold-Kunschak-Preises zur Erforschung der österreichischen Geschichte der Jahre 1927 bis 1938, Veröffentlichungen

- Band 4, Wien 1977, S. 198-240.
- Stefan, Paul: *Das war der letzte Sommer*. Wien 1946.
- Stefan, Paul: *Neue Musik und Wien*. Leipzig-Wien-Zürich 1921.
- Steinmetzer, Georg (Hg.): *Lisel Salzer – Ein Künstlerleben zwischen Wien und Seattle*. Wien 2003.
- Stompor, Stephan: *Künstler im Exil – in Oper, Konzert, Operette, Tanztheater, Schauspiel, Kabarett, Rundfunk, Film, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Ausbildung in 62 Ländern*. Teil 1, Frankfurt am Main 1994.
- Stuhlpfarrer, Karl: *Judenfeindschaft und Judenverfolgung in Österreich seit dem Ersten Weltkrieg*. In: Drabek, Anna (Hg.): *Das österreichische Judentum. Voraussetzungen und Geschichte*. 3. aktualisierte Aufl., Wien 1988, S. 141-204.
- Tálos, Emmerich / Neugebauer, Wolfgang (Hg.): „Austrofascismus“. *Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934-1938*. Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Band 18, 4. erw. Aufl., Wien 1988.
- Taylor, John Russell: *Fremde im Paradies: Emigranten in Hollywood 1933-1950*. (Orig. „Strangers in Paradise – The Hollywood Emigres“. London 1984.) Berlin 1984.
- Thomas, Tony: *Music for the Movies*. London-New York 1973.
- Traber, Habakuk / Weingarten, E. (Hg.): *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil*. Berlin 1987.
- Ulrich, Rudolf: *Österreicher in Hollywood*. Wien 1993.
- Usher, Bruno David: *Music in the Films*. In: *Hollywood Spectator*, May 1939.
- Usher, Bruno David: *Film Music and its Makers*. In: *Hollywood Spectator*, September 1939.
- Vaget, Hans Rudolf (Hg.): *Thomas Mann – Agnes E. Meyer: Briefwechsel*. Frankfurt 1991.
- Veigl, Hans (Hg.): *Weit von wo. Kabarett im Exil*. Wien 1994.
- Viertel, Salka: *The Kindness of Strangers*. New York 1970.
- Wagner, Karin: *Fremd bin ich ausgezogen. Eric Zeisl - Biografie*. Wien 2005.
- Wagner, Karin: *Eric Zeisl – Komponist der Alten und Neuen Welt*. In: *Zwischenwelt*. 2004/4, 20. Jg., S. 47-50.
- Wagner, Karin: *Eric Zeisl (1905-1959) „Eine der stärksten Persönlichkeiten der noch nicht dreißigjährigen Wiener Komponisten“*. In: *ÖMZ*. 2005/8, 60. Jg., S. 24-31.
- Wagner, Manfred: *Zwischen Aufbruch und Schatten. Zur Musikgeschichte Österreichs zwischen 1918 und 1938*. In: Kadrnoska, Franz (Hg.): *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*. Wien 1981, S. 383-392.
- Walter, Bruno: *Theme and Variations*. New York 1946.
- Walzer, Tina / Templ, Stephan: *Unser Wien. „Arisierung“ auf österreichisch*. Berlin 2001.
- Weinzierl, Erika: *Österreichische Kulturpolitik in den dreißiger Jahren*. In: Haider-Pregler/Reiterer (Hg.): *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*. Wien 1997, S. 14-26.
- Werner, Eric / Gerson-Kiwi, Edith / Hofman, Shlomo / Katz, Israel J.: *Jewish music*. In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Band 9, London 1980, S. 614-645.
- Witek, Hans: „Arisierungen“ in Wien. *Aspekte nationalsozialistischer Enteignungspolitik 1938-1940*. In: Tálos/Hanischn/Neugebauer/Sieder (Hg.): *NS-Herrschaft in Österreich*. 1. Aufl. Nachdruck, Wien 2001, S. 795-816.
- Zeisl, Gertrud: *Oral History*. Transcribed from tape interviews.
- Zeisl Webpage unter: <http://www.schoenberglaw.com/zeisl/oralhistory.html>; 1975
- Zeisl-Schoenberg, Barbara: *Die Rezeption österreichischer Musiker in Los Angeles zwischen 1933 und 1950*. In: Österreichische Gesellschaft für Musik (Hg.): *Österreichische Musiker im Exil – Kolloquium 1988*. Kassel 1988, S. 146-153.
- Zeisl-Schoenberg, Barbara: *The Reception of Austrian Composers in Los Angeles*.
- Zeisl Webpage unter <http://www.schoenberglaw.com/zeisl/>; (o.D.)
- Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern*. Frankfurt am Main 1993.



cpo

Erich Zeisl – ein jüdisches Emigrantenschicksal

Wieder taucht ein Komponistenname aus dem Meer des Vergessens auf, das durch die unmenschliche Politik der Nazis verursacht wurde: Eric (Erich) Zeisl. In diesem Jahr ist dies Auftauchen einem Jubiläum zu verdanken: zum 100. Male jährt sich 2005 der Geburtstag des in Wien geborenen Komponisten. Die CD mit seinen Liedern und Liedzyklen nach Morgenstern, Ringelnatz, Nietzsche oder Eichendorff u. a. ist ganz seiner Wiener Frühzeit gewidmet. Ein ganz großer musikalischer Gestalter wird hier sichtbar, der auf kleinstem Raum große Stimmungen zaubern kann. (Bestellnummer: cpo 777 170-2)

cpo gibt's nur bei jpc: www.jpc.de, Tel. 05401-851-267