

Elisabeth Schimana [Hg.]

MASCHINEN FÜR DIE OPER



Der Komponist Max Brand

Visionen, Brüche und die Realität

HOLLITZER



Elisabeth Schimana [Hg.]

DER KOMPONIST MAX BRAND

Elisabeth Schimana [Hg.]

DER KOMPONIST MAX BRAND

WIENBIBLIOTHEK IM RATHAUS

Leitung: Sylvia Mattl-Wurm

Schriftenreihe zur Musik

Herausgegeben von Thomas Aigner

Band 14

HOLLITZER



Elisabeth Schimana [Hg.]

MASCHINEN FÜR DIE OPER

MACHINES FOR THE OPERA

DER KOMPONIST MAX BRAND
Visionen, Brüche und die Realität

THE COMPOSER MAX BRAND
Visions, Turning Points, and Reality

Mit Beiträgen von / With articles by
Thomas Aigner, Thomas Brezinka, Peter Donhauser,
Christian Scheib, Elisabeth Schimana, Helmuth Schwarzjirg
Vorwort von / Foreword by Sylvia Mattl-Wurm

HOLLITZER



2016

INHALT

| | |
|--|------------|
| Vorwort | 6 |
| <i>Sylvia Mattl-Wurm</i> | |
| Bühne leben | 9 |
| Beobachtungen zum Theater des Lebens des Max Brand | |
| <i>Christian Scheib</i> | |
| Max Brand (1896–1980) | 39 |
| Stationen eines beschädigten Lebens | |
| <i>Thomas Brezinka</i> | |
| Max Brands elektronisches Utopia | 69 |
| Chronologie einer Obsession | |
| <i>Elisabeth Schimana</i> | |
| Klingender Strom und seine Kreise | 97 |
| Max Brand im Umfeld elektronischer Klangerzeugung | |
| <i>Peter Donhauser</i> | |
| Töne aus dem Karton | 117 |
| Ein optischer Wavetable-Synthesizer | |
| <i>Peter Donhauser</i> | |
| Zur Anatomie des Moogtoniums | 129 |
| Ein Nachbau mit kleinen Fehlern | |
| <i>Peter Donhauser</i> | |
| Viele Angebote — geringe Nachfrage | 141 |
| Max Brand und sein Nachlass | |
| <i>Thomas Aigner</i> | |
| Zufall und Beständigkeit | 147 |
| Das Max Brand Archiv | |
| <i>Helmuth Schwarzjörg</i> | |
| Das Erbe | 153 |
| Nachwort | |
| <i>Elisabeth Schimana</i> | |
| Bildnachweis | 158 |
| Impressum | 159 |

CONTENTS

| | |
|---|-----|
| Foreword | 6 |
| <i>Sylvia Mattl-Wurm</i> | |
| Living the Stage | 9 |
| Observations on Max Brand's Theater of Life | |
| <i>Christian Scheib</i> | |
| Max Brand [1896–1980] | 39 |
| Stations of a Damaged Life | |
| <i>Thomas Brezinka</i> | |
| Max Brand's Electronic Utopia | 69 |
| Chronology of an Obsession | |
| <i>Elisabeth Schimana</i> | |
| Sound-Generating Electricity and its Influence | 97 |
| Max Brand in the Field of Electronic Sound Production | |
| <i>Peter Donhauser</i> | |
| Tones out of Cardboard | 117 |
| An Optical Wavetable Synthesizer | |
| <i>Peter Donhauser</i> | |
| On the Anatomy of the Moogtonium | 129 |
| A Replica with Minor Flaws | |
| <i>Peter Donhauser</i> | |
| Big Supply — Small Demand | 141 |
| Max Brand and His Estate | |
| <i>Thomas Aigner</i> | |
| Coincidence and Continuance | 147 |
| The Max Brand Archive | |
| <i>Helmuth Schwarzjörg</i> | |
| The Legacy | 153 |
| Afterword | |
| <i>Elisabeth Schimana</i> | |
| Picture Credits | 158 |
| Imprint | 159 |

VORWORT

Stellt man gebildeten kulturaffinen Persönlichkeiten die Frage, ob ihnen der Name Max Brand geläufig sei, wird dies zumeist verneint. Auch zu dessen prominentestem Opernwerk *Maschinist Hopkins*, welches im Jahr seiner Uraufführung 1929 in Duisburg 134 Mal aufgeführt worden ist, gibt es wenig Response.

Die Wienbibliothek bewahrt in ihren Sammlungen außerordentliche Schätze – darunter über tausend Nachlässe, Teilnachlässe, Vorlässe – und macht diese für die wissenschaftliche Benützung in ihrem Lesesaal im Wiener Rathaus öffentlich verfügbar. So auch den künstlerischen Nachlass des Komponisten Max Brand. Dieser ist 1981 aufgrund einer testamentarischen Verfügung als Legat an die Wienbibliothek gekommen.

In der Wienbibliothek bestand seit vielen Jahren der Wunsch, den ExilmusikerInnen und damit auch Max Brand und seinem Nachlass durch kleine Präsentationen mehr Aufmerksamkeit zu verschaffen. Schon vor mehreren Jahren hat die Komponistin und Künstlerin Elisabeth Schimana mit Ausstellungen in Hainburg und Moskau sowie regelmäßigen Präsentationen des Max-Brand-Synthesizers die intellektuelle Auseinandersetzung mit Brands elektronischer Musik besonders gefördert und angestachelt.

Vor wenigen Monaten hat daher die Wienbibliothek gemeinsam mit Elisabeth Schimana und Peter Donhauser vom Institut für Medienarchäologie sehr spontan beschlossen, Max Brand nicht nur eine kleine Ausstellung in der Musiksammlung der Wienbibliothek zu widmen, sondern auch eine Publikation in deutscher und englischer Sprache mit Beiträgen langjähriger Max-Brand-ExpertInnen entstehen zu lassen. Als äußerer Anlass war das 50-jährige Jubiläum des Max-Brand-Synthesizers willkommen.

FOREWORD

If one asks educated, culturally inclined individuals whether the name Max Brand means anything to them, the answer is usually no. Even when it comes to his most prominent operatic work *Maschinist Hopkins* – which was performed 134 times in the first year after its world premiere in Duisburg in 1929 – there is little response.

In its collections the Vienna City Library maintains remarkable treasures – among them thousands of estates, partial estates, premortem bequests – and makes them available to the public for scholarly use in its reading room at the Vienna City Hall. This also applies to the artistic estate of the composer Max Brand, who bequeathed it to the Vienna City Library as a testamentary gift in 1981.

The Vienna City Library curates small presentations to generate more attention for exiled musicians, and in this context it has for many years wanted to spotlight Max Brand and his estate. The composer and artist Elisabeth Schimana organized exhibitions in Hainburg and Moscow several years ago, has staged numerous performances on the Max-Brand-Synthesizer and in this way especially supported and stimulated the intellectual examination of Brand's electronic music

A few months ago the Vienna City Library along with Elisabeth Schimana and Peter Donhauser of the Institute of Media Archeology therefore very spontaneously decided to not only devote a small exhibition to Max Brand at the Music Collection of the Vienna City Library, but to also produce a publication in German and English with essays by long-standing Max Brand experts. The fifty-year anniversary of the Max-Brand-Synthesizer came as a welcome occasion.

Das nunmehr vorliegende Begleitbuch zeichnet eine außergewöhnlichen Biografie nach, die von Lemberg nach Wien und Berlin, dann über Brasilien nach New York und schließlich zurück nach Langenzersdorf führt, präsentiert den Furor rund um seinen großen Opernerfolg *Maschinist Hopkins*, beschreibt aber auch sehr intensiv sein später wenig wahrgenommenes Gesamtœuvre samt seinen „Brüchen, Rückschlägen und Diskontinuitäten“ (Christian Scheib) bis zu seiner Hinwendung zur elektronischen Musik. Einen wichtigen Mittelpunkt des Buches bildet Elisabeth Schimanas Beschreibung der „Obsession“ von Max Brands beginnender Beschäftigung mit elektronischer Musik bis hin zum Bau des Moogtoniums bzw. des Max-Brand-Synthesizers. Einen Blick auf die „Anatomie“ dieser und anderer Maschinen Max Brands wirft Peter Donhauser.

Buch und Ausstellung sind eine Reverenz an das Leben bzw. kompositorische Werk Max Brands, an seine Empathie und „unstillbarer Sehnsucht nach dem Theater“ – und an sein großzügiges Legat an die Stadt Wien Anfang der 1980er Jahre. Für das Zustandekommen von Ausstellung und Buch ist vor allem Elisabeth Schimana und dem Institut für Medienarchäologie zu danken. Mit großer Überzeugungskraft hat sie dieses Projekt innerhalb weniger Monate zustande gebracht, seitens der Wienbibliothek hat Thomas Aigner, der Leiter der Musiksammlung, sie unterstützt. Großer Dank gebührt schließlich auch dem in Langenzersdorf ansässigen Max Brand Archiv mit seinem Leiter Helmuth Schwarzjürg, welches zusätzlich zu den in der Wienbibliothek vorhandenen Materialien Dokumente und Fotos, aber auch viele Tonbänder beherbergt.

Sylvia Mattl-Wurm
Direktorin der Wienbibliothek im Rathaus
Wien, April 2016

The book accompanying the exhibition traces an extraordinary biography that leads from Lviv to Vienna and Berlin, then via Brazil to New York, and finally back to Austria and Langenzersdorf, shows the sensational reception of his immensely successful opera *Maschinist Hopkins*, but also gives a very in-depth description of his complete oeuvre, from his largely ignored later works, to the “turning points, setbacks, and discontinuities” (Christian Scheib), and his shift toward electronic music. An important focus of the book is Elisabeth Schimana’s description of the ‘obsession’ of Max Brand’s early preoccupation with electronic music that eventually led to the building of the Moogtonium, a.k.a. the Max-Brand-Synthesizer. Peter Donhauser takes a closer look at the ‘anatomy’ of this as well as other machines developed by Max Brand.

This project is a tribute to the life and compositional work of Max Brand, to his empathy and “the insatiable desire for the theater” – and to his generous testamentary gift to the City of Vienna in the early 1980s. The exhibition and book have been realized thanks to the Institute of Media Archeology and above all Elisabeth Schimana. With her power of persuasion, she managed to instigate and carry out this project in only a few short months. Thomas Aigner, the director of the Music Collection, supported her on behalf of the Vienna City Library. Finally, a big thanks also goes to Helmuth Schwarzjürg, the director of the Max Brand Archive in Langenzersdorf, where – in addition to the materials at the Vienna City Library – not only documents and photos but also many audio tapes are housed.

Sylvia Mattl-Wurm
Director of the Vienna City Library
Vienna, April 2016



Max Brand, 1920er

Christian Scheib

BÜHNE LEBEN

Beobachtungen zum Theater des Lebens des Max Brand

... die unstillbare Sehnsucht nach dem Theater ...

LIVING THE STAGE

Observations on Max Brand's Theater of Life

... the insatiable desire for the theater ...

Introduktion

Es gibt – soweit bis jetzt bekannt – ein einziges Dokument von Max Brand, in dem er *expressis verbis* verschriftlicht, was in diesem Text in vielerlei Details beleuchtet wird: Trotz der augenfälligen Brüche, Rückschläge und Diskontinuitäten zieht sich als unbeugsam und mit unerschütterlicher Energie aufrechterhaltener Kontinuität nicht nur eine Fokussierung auf Theatrales und Multimediales durch sein Werk, sondern sogar das Festhalten an und zugleich Variieren jener musiktheatralen Überzeugungen, die Max Brand in den 20er Jahren entwickelt und publiziert hat.

Im Nachlass von Max Brand hat sich ein Typoskript samt handschriftlicher Korrekturen und Ergänzungen seines lange Jahre verfolgten Opernprojektes *Adam und Eva*¹ erhalten, in dem mit identen Worten und dezidierten Verweisen über eine Zeitspanne von 1926 bis 1969 am grundsätzlich selben Konzept festgehalten wird. Zuerst mutet es schon wie eine verspielte Reverenz vor seiner eigenen Theaterleidenschaft an, dass die Handlung von *Adam und Eva*

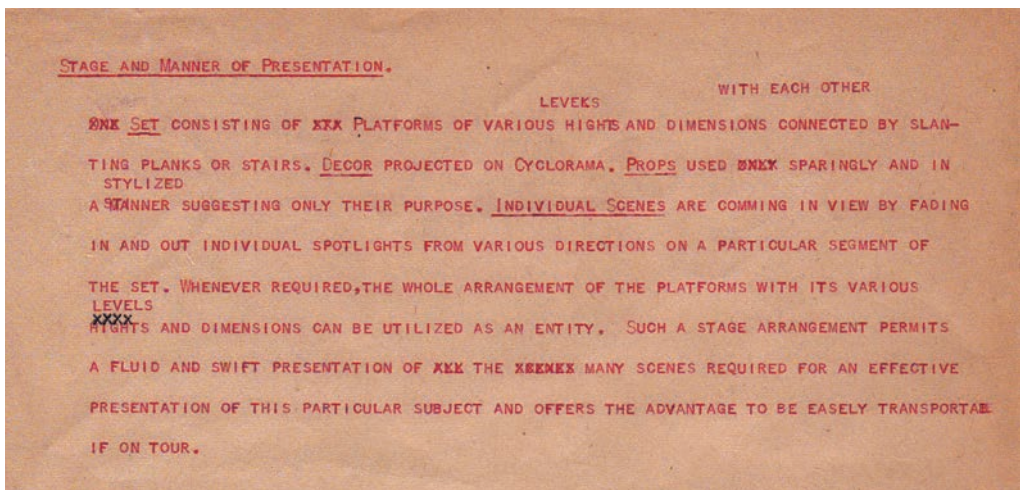
Introduction

There is – as far as we know – one single document by Max Brand in which he expressly puts down in writing what shall in this text be elucidated in many aspects: Despite the obvious turning points, setbacks, and discontinuities there is running through his work unyieldingly and with the imperturbable energy of sustained continuity not only a focus on theater and multimedia but also even the adherence to and at the same time variation of the musical-theatrical convictions that Max Brand developed and published in the twenties.

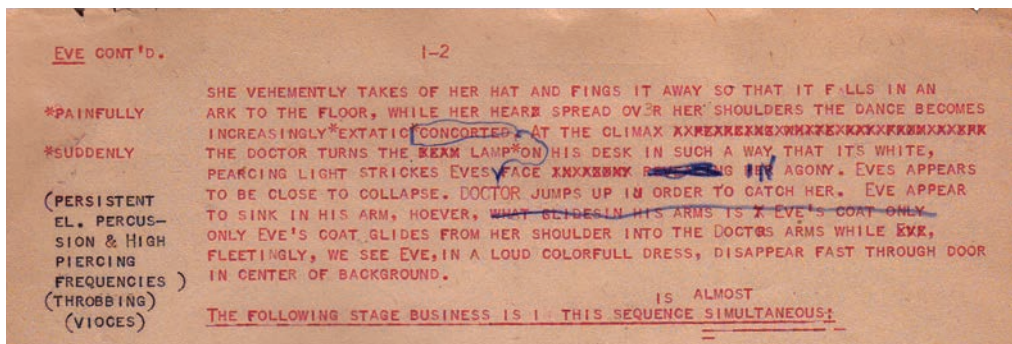
Preserved in Max Brand's estate is a typewritten draft, including handwritten corrections and additions, of his long-time opera project *Adam und Eva*¹ in which with identical words

nicht etwa eine biblische Geschichte nacherzählt, sondern Theater im Theater vorführt: Die Hauptfiguren Adam von Ebron, Eva, Lilith und schlussendlich Doktor Aristeus Balogh als Opernintendant sind allesamt Personal eines Theaters. Und obwohl die Handlung dann auch durchaus als realistisch erzählte Geschichte zwischen Theaterwelt und Traumwelt samt Fahrt in die Unterwelt erzählt wird und obwohl als Schauplatz von Max Brand „Eine Opernbühne“ angegeben wird, folgt als „Bemerkung“ gleich auf der ersten Seite des Typoskripts: „Aus stilistischen Gründen wäre es empfehlbar, Dekorationen spärlich und nur andeutungsweise zu verwenden. Mit Ausnahme von Vorspiel und Nachspiel sollen alle Bilder *unrealistisch* dargestellt werden. Die Verzerrung der Wirklichkeit und die Unzusammenhörigkeit [sic], die Träumen eigen ist, hervorhebend. Licht und Projektionen sollen den ineinander gleitenden Bildern verhelfen, den Eindruck ständiger Bewegung und Wechsels zu verstärken.* Siehe: ‚Anbruch‘, ‚Die bewegte Opernbühne‘ (1926/1927)“. Diesen rückbezüglichen Vermerk fügt Max Brand selbst ein. Auf der allerletzten Seite des Librettos ist nämlich das Datum der Entstehung dieses Textes vermerkt: „Hollis, Oktober, 1961 / Revidiert, Februar, 1969.“ Über alle biographischen Brüche und musikalischen Wechsel hinweg blieb Max Brand seinen Träumen treu.

and explicit references the author embraces the same basic concept from 1926 to 1969. At first, the fact that *Adam und Eva* does not retell a Biblical story but presents a play inside a play seems like roguish reverence for his own passion for theater. The main characters – Adam von Ebron, Eva, Lilith, and Dr. Aristeus Balogh as the opera director – all work for the same theater. And though it is by all means a realistically told plot that weaves together the world of the theater with that of dreams including a trip to the underworld, and although Max Brand chooses ‘an opera stage’ for the setting of his story, the “remark” he adds on the first page of the libretto reads: “For stylistic reasons it is recommended that decorations be applied sparsely and only as an allusion. With the exception of the prelude and postlude all scenes shall be depicted *unrealistically*, accentuating the distortion of reality and the not-fitting-together that is intrinsic to dreams. Light and projections should help the fluid transition of the images to reinforce the impression of constant movement and change.* See: *Anbruch, Die bewegte Opernbühne* (1926/1927).” This comment is added by Max Brand himself years later. On the very last page of the libretto he records the date this comment was added: “Hollis, October, 1961 / revised, February, 1969.” Through all the turning points and musical shifts in his life Max Brand remained true to his dreams.



Regieanweisungen / Stage directions, *Adam und Eva*, 1960er



Regieanweisungen / Stage directions, *Adam und Eva*, 1960er

1956 fasst der immerhin schon 60-jährige Komponist den waghalsigen Entschluss, sich ein eigenes Studio einzurichten und fortan ausschließlich mit elektronischen Mitteln Musik zu produzieren. Doch wo ein erster Blick tiefgreifende Brüche und radikale Entschlüsse ausmacht, ergibt die nähere Betrachtung eben eine erstaunliche Kontinuität von künstlerischen Absichten, die sich von einem 1926 im *Anbruch* publizierten Aufsatz² bis zu seinen letzten Zyklen elektronischer Musik spannt. „Mein Leben setzt sich aus vielen kleinen Etappen zusammen. Durch alle hindurch aber zieht sich ein Faden: die unstillbare Sehnsucht nach dem Theater. Ich bin ein Theatermensch“, lässt er schon 1926 wissen.³ Und die letzte dokumentierte „theatralische“ Arbeit, eine Art kollektiver Multimedia-Auftritt, findet 1963 in New York statt.

Ballettmusik und Theaterrevue

Man könnte die Selbstfindung Max Brands als Komponist mit den *Balladen* aus 1927 ansetzen, dennoch aber sei angemerkt, dass zu den allerersten überlieferten Werken von Max Brand neben einigen Liedern und Klavierstücken auch gleich zwei Bühnenwerke zählen, zwei Ballettmusiken aus jenen Jahren, die genau zwischen seiner Rückkehr von Berlin nach Wien und dem Komponieren der *Balladen* liegen. Mit 1925 ist die Ballettmusik *Die Wippe* datiert, ein Jahr später entsteht das Ballett *Tragoedietta*, uraufgeführt dann am Stuttgarter Opernhaus 1927.

In 1956 the 60-year-old composer makes the bold decision to set up his own studio and from then on produce music by exclusively electronic means. At first glance this might seem like an abrupt about-face and radical decision, but upon closer inspection a surprising continuity of artistic intentions is revealed which spans the years between his first published essay in *Anbruch*² in 1926 and his last cycle of electronic music. “My life consists of many short stages, but they are all tied together by a common thread: the insatiable desire for the theater. I am a theater person,” he announces as early as 1926.³ And the last documented ‘theatrical’ work, a kind of collective multimedia performance, takes place in New York in 1963.

Ballet Music and Theatrical Revue

One could say that Max Brand’s self-identification as a composer began in 1927 with the *Balladen*, and yet it is worth noting that among the very first surviving works by Max Brand, aside from several songs and piano pieces, were two stage works, two ballet scores dating back to the years that fell precisely between his return to Vienna from Berlin and the composition of the ballads. The ballet score for *Die Wippe* is dated 1925, one year later the ballet *Tragoedietta* is completed and then world premiered at the Opera Stuttgart in 1927.

Fela gewidmet
 Max Brand (München)
 Hebräische Balladen
 5 Gesänge
 nach Gedichten
 von
 Else Lasker-Schüler
 für eine Singstimme und 6 Instrumente.
 Op. 10.
 (Zwölfstimmstudien:)
 Partitur

Auszug aus der handschriftlichen Partitur der *Hebräischen (Biblischen) Balladen*
 Excerpt from the autograph score of the *Hebräischen (Biblischen) Balladen*

„Mich selbst, was meinen Stil betrifft, bitte ich gehorsamst auf keine Richtung festlegen zu wollen“, fordert Max Brand kokett drei Jahre später in einem der Interviews zur Zeit des Uraufführungserfolges seiner Oper *Maschinist Hopkins*.⁴ Damit charakterisiert er nicht nur eine ganze, in sich extrem heterogene Generation von komponierenden Zeitgenossen und deren schillernde Kultur der Stilvielfalt, sondern verweist indirekt auch auf seine Kompositionsausbildung bei Franz Schreker. Doch wenig später fährt er im selben Interview fort: „Ich halte Arnold Schönberg für den weitaus größten unter den Neuen.“ Von einer, diesen produktiven Zwiespalt berücksichtigenden Warte aus sind die *Biblischen Balladen* nach Gedichten von Else Lasker-Schüler hörbar. Obwohl die *5 Gesänge* den Einfluss Schreker’scher Klangmalerei nicht leugnen können, setzt Max Brand die Bezeichnung *Zwölfstimmstudien* in den

“As far as my style is concerned, I humbly ask that one refrain from trying to pin me down,” Max Brand says coquettishly in one of the interviews given three years later amid the success of the world premiere of his opera *Maschinist Hopkins*.⁴ With this he not only characterizes an entire generation of contemporary composers that in itself is extremely heterogeneous and cultivates a dazzling diversity of styles, but also refers indirectly to his composition studies with Franz Schreker. Still, a short while later in the same interview he continues: “I consider Arnold Schönberg by far the greatest among the new composers.” The *Biblische Balladen* based on poems by Else Lasker-Schüler can be listened to from the perspective of this productive dichotomy. Although the *5 Gesänge* cannot deny the influence of Schreker’s onomatopoeia, Max Brand uses the word *Zwölfstimmstudien* in the subtitle. He had – not long after his return

Untertitel. Er hatte – noch nicht lange zurück von seinem Kompositionsstudium in Berlin – 1925 die Uraufführung von Arnold Schönbergs *Bläserquintett* op. 26 in Wien gehört und unter diesem Eindruck mit der Arbeit an den *Biblischen Balladen* begonnen.

Doch nicht nur die Konfrontation des Schrecker-schülers mit Schönbergs Zwölftonwerk, die auch zu einer langjährigen und produktiven Freundschaft mit Erwin Stein führt, lassen die 20er Jahre für Max Brand zu einem turbulentem Jahrzehnt werden. Die Besinnung auf einerseits jüdische, andererseits linksradikale Positionen ist aus einigen biographischen Details ablesbar. Das Autograph weist den Titel *Biblische Balladen* als nachträgliche Korrektur aus: Der mit Bleistift verbesserte Originaltitel Brands lautet *Hebräische Balladen*.⁵ Die ersten Aufführungen – bei Festivals in Winterthur, Salzburg und Wien – von Werken Max Brands spielt der Pianist und Komponist Felix Petyrek, ebenfalls ein Schüler Franz Schrekers und während der gemeinsamen Berliner Jahre Mitglied der linksorientierten Künstlervereinigung „Novembergruppe“. Und mit seinem Freund Hans Rodenberg, einem Schauspieler und Regisseur, der ebenfalls 1923/24 von Berlin nach Wien übersiedelt, inszeniert Brand politische Theaterrevues für die kommunistische „Rote Hilfe“. *Vier Bilder aus der Zeit der Pariser Kommune und ein Nachspiel aus dem befreiten Russland* hieß eine der Revuen 1927, zu der Max Brand die Musik beisteuerte. Hans Rodenberg, der 1932 in die Sowjetunion emigriert und später als Filmregisseur und Kulturfunktionär in der DDR Karriere macht, erinnert sich in seinen Memoiren daran, dass „Max Brand, mit dem ich mich eng befreundete, eine revolutionäre Musik geschrieben hatte“.⁶

Mit dem Untertitel *Zwölfstundien* versieht Max Brand auch noch spätere Werke. Als er 1939/40 in Brasilien mit Heitor Villa-Lobos zusammenarbeitet, schreibt er in dessen Auftrag ein *Zwölfstundien-Kyrie* und widmet ihm das kurze *Peça para flauta e piano*, nicht ohne in verspielt missionarischem Eifer mit den ersten zwölf Tönen von Klavier und Flöte jeweils das chromatische Total zu erfüllen und weiterer

from studying composition in Berlin – heard the world premiere of Arnold Schönberg's *Bläserquintett* op. 26 in Vienna in 1925 and under this impression begun working on the *Biblische Balladen*.

But it is not only the Schrecker student's confrontation with Schönberg's twelve-tone works – which leads to a long and fruitful friendship with Erwin Stein – that make the twenties a turbulent decade for Max Brand. There is evidence pointing to his deep reflection on Jewish as well as left-extremist positions. Revised in pencil, the autograph bears the title *Biblische Balladen*. Brand's original title had been *Hebräische Balladen*.⁵ The first performances of Max Brand's works – at festivals in Winterthur, Salzburg, and Vienna – are played by the pianist and composer Felix Petyrek, a fellow student of Franz Schrecker and a member of the group of leftist artists, the Novembergruppe. And with his friend Hans Rodenberg, an actor and director who also moved from Berlin to Vienna in 1923/24, Brand produces political theatrical revues for the Communist organization 'Red Aid'. *Vier Bilder aus der Zeit der Pariser Kommune und ein Nachspiel aus dem befreiten Russland* was the title of one of the revues from 1927 for which Max Brand wrote the music. Hans Rodenberg, who immigrated to the Soviet Union in 1932 and later had a prosperous career as a film director and cultural functionary in the German Democratic Republic, recalls in his memoirs that "Max Brand, with whom I was close friends, had written revolutionary music."⁶

Max Brand also gives the subtitle *Zwölfstundien* to some of his other later works. In 1939/40 while collaborating in Brazil with Heitor Villa-Lobos, he is commissioned by him to write a *Zwölfstundien Kyrie*. He also dedicates the short piece *Peça para flauta e piano* to him, in which with playful missionary zeal he exploits the total chromatic with the first twelve notes on both the piano and the flute and transforms these rows to produce other thematic developments, although the suggestions of tango rhythms and the predominance of whole-tone scales leave the strongest listening impression.

Max Brand, Av. Atlantica, 124.
Alle Rechte vorbehalten!

-1-

N.B. Nachstehender Entwurf zu einer Filmreportage über Rio de Janeiro, beabsichtigt in gedrängter Form und unter Verwendung von Musik, Chören und Volksliedern, den Querschnitt eines Tages in Rio de Janeiro dem Beschauer in abwechslungsreicher, dramatisch gesteigerter Form zu übermitteln. Der Entwurf selbst ist lediglich als Rahmenskizze aufzufassen; seine Ausführung erst kann, durch die Art der Photographie und Bildeinstellung, durch Montage, Ueberblendungen etc., weiters durch die Funktion, die der Musik, den Chören und Volksliedern zugewiesen ist, die intentionierte Wirkung erzielen.

Entwurf zu:

"C A R I O C A". Symphonie einer Metropole,

ein Film mit Musik und Chören.

Ueber die ganze, langsam aufgeblendete Bildfläche, wird die im Winde flatternde Flagge Brasiliens sichtbar. Nach und nach immer stärker hineinkopiert erscheint die Landkarte Brasiliens im Bilde der Flagge. Das Bild der Flagge wird nun etwas schwächer, doch nur so weit, bis die Landkarte in allen ihren Einzelheiten deutlich erkennbar wird. Auf der Landkarte werden nun pfeilartige Linien sichtbar, die alle den Bahn-, Strassen-, Schiffs-, und Flugzeugrouten entsprechen und sich radialartig dem Zentralen Punkt: **R i o d e J a n e i r o** nähern.

Auszug aus / Excerpt from *Carioca*, 1939

thematische Entwicklungen aus Umformungen dieser Reihen zu gewinnen, obwohl die Andeutungen des Tango-Rhythmus und die Vorherrschaft von Ganztonskalen den Höreindruck prägen. Noch in der 1946 in New York komponierten *Étude* für Klavier solo, einem unveröffentlichten virtuosen Salonstück, dominieren tänzerische Rhythmen und Akkordbildungen aus Ganztonschichtungen. Trotz aller kammermusikalischer Arbeiten in diesen Jahren zwischen Brasilien und New York: Auch damals konzipiert Max Brand ein multimediales, diesmal hauptsächlich filmisch gedachtes Projekt. *Carioca* sollte die „Symphonie einer Großstadt“ heißen, die sich Max Brand in seiner Exil-Zwischenstation Brasilien filmisch erträumt, und zwar „unter Verwendung von Musik, Chören und Volksliedern [...] die Art der Photographie und Bildeinteilung, durch Montage, Ueberblendungen etc.“⁷

And in the unpublished virtuoso piece *Étude* for solo piano composed in New York in 1946 dance rhythms and chord formations from whole-tone clusters still dominate. Despite all chamber music pieces during the years between Brazil and New York, Max Brand was even then also working on a multimedia project. *Carioca* was to be the title of this ‘symphony of a metropolis’, which Max Brand conceived as a film while in exile in Brazil. It would stand out for its “use of music, choirs, and folksongs [...] its style of photography and image arrangement, for its montage, dissolves, etc.”⁷

A NOITE

Editor-chefe: Carvalho Netto
 Diretor-geral: Oreste Lima

REDAÇÃO: PRAÇA MAUÁ, 7 - Telefones: 23-1910. Informações: 23-1556. Carioca-report

Melodias em meio da metralha

Musica e cinema — Max Brand e o “Maquinista Hopkins” — De capitão de cavalaria a compositor — Vem estudar o folk-lore e a musica do Brasil



Maestro Max Brand (Texto na 7ª pagina)

Melodias em meio da metralha

EM um pequeno apartamento de Copacabana, diante do mar que se quebra, caprichoso, sobre o branco leito de areia, está um dos compositores mais famosos da moderna Austria musical, que já deu ao mundo Alban Berg, Weber e Schoenberg. Max Brand chegou ao Brasil, incognito, e começou a estudar a nossa lingua, a nossa musica, os nossos costumes, repentinamente apaixonado pela vibrante natureza, que parece tudo

envolver e dominar. A NOITE foi descobri-lo, entre notas de musica, esquemas de ações dramaticas, projetos de cenas, porque Max Brand não limita a sua atividade à composição de opera. É também poeta, autor teatral e diretor cinematografico.

Uma vida que começa no fragor das batalhas

Max Brand vai nos contando os episodios interessantes de sua vida.

— Ainda aluno de ginásio vim arrastado para o turbilhão da guerra mundial. Sempre gostei de musica e cultivei-a, com a poesia e com o drama, como dilettante, no entusiasmo dos dezetto anos. Mas eis que, em meio das lutas na Austria em 1915 (Max Brand nasceu em Viena, como Strauss) encontro o mestre que havia de decidir os meus destinos: Schreker. Terminada a guerra era eu capitão de cavalaria e tinha adquirido com o grande Schreker um conhecimento musical bastante amplo.

Em Berlim

— Resolvi, então, ir a Berlim, continuar na Escola Superior de Musica e meu curso. Schreker era o diretor. Estudei com ele, com Alois Haba e posteriormente, em Viena, com Erwin Stein. Em 1920 a minha bagagem musical já contava com uma “Dupla Fuga” para piano, que foi executada por Felix Petitschek em Westersthur e Viena, uma peça sinfonica para orquestra e contralto solo, sobre o texto do “Cantico da Noiva” de Nietzsche (Zarathustra), varios “leaders”, uma “Serenata” para pequena orquestra e um “Quarteto” que foi executado com exito na Sociedade Internacional para a Nova Musica, em Viena.

Bailado e Opera

— Depois foram dois bailados: “Tragedietta” e “Wippe”, levados em mais de 15 teatros, na Austria e na Alemanha, as “Cinco Baladas”, canto, e, finalmente, em 1938, o “Maquinista Hopkins”.

O Maquinista Hopkins

Acentuou-se a curiosidade do reporter. “Maquinista Hopkins” foi uma das operas mais discutidas na Europa. Apresentou uma nova concepção musical, buscando elementos novos e ao mesmo tempo baseou a ação na vida da maquina, que surge como elemento dramatico, representado por um coro de maquinistas na utina, que causou um grande entusiasmo. Max Brand fala do “Maquinista Hopkins”:

— Compus a opera e escrevi o texto. O exito foi ruídooso, discutidissima a opera. Depois da estréia em Duisburg, “Maquinista Hopkins” esteve em 45 cenas européias, entre as quais Estocolmo, Haia, Londres, Leningrado, Praga, Zurich, além de cidades da Alemanha e Austria.

Outras operas

Max Brand tem ainda duas operas: “Requiem” e “Cleopatra”. Em ambas escreveu também o texto, nesta ultima baseado em Plutarco. Depois, percebendo o sentido altamente artistico do cinema, voltou as suas atenções para a produção dos films.

O cinema

— Percebi — diz Max Brand — que o cinema oferece ao artista grandes possibilidades. — Assim estudei uma realização do “Zerbrochene Krug”. (O cantaro quebrado) baseada na obra de Rilke. Trabalhei nesse film da “Art”, que foi dirigido em Viena por Erns Angel, comigo. Logo depois, o “Cantaro quebrado” venceu o concurso internacional de cinema, em 1935.

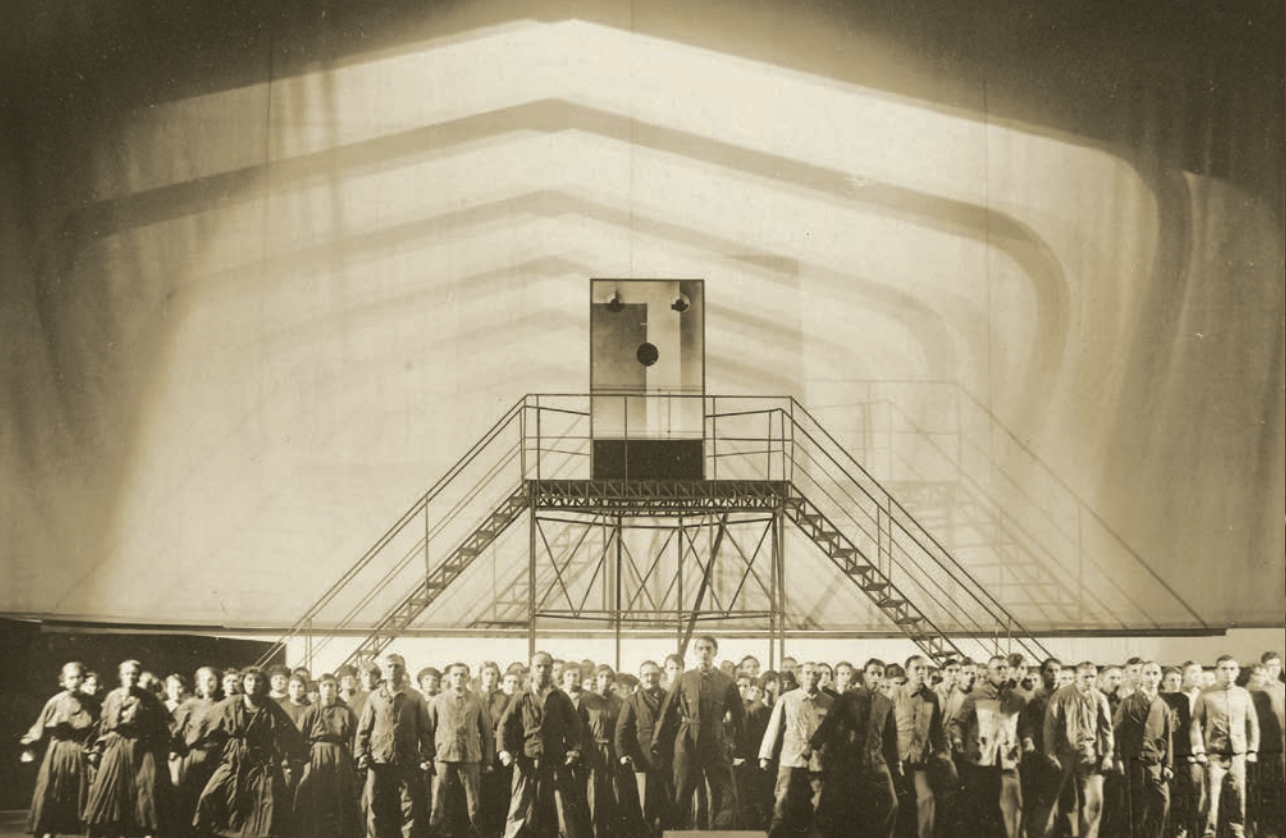
Diretor

Com esta victoria fot-me entregue a produção de tres films. Escrevi o enredo, a musica e cuidei de toda a direção não só da filmagem como do som. Produzi então, em um ano, “Perturbación noturna” (Nachliche Rubestörung), “Excursão” (Ausflug) e “Mãos ao alto” (Hande hoch!). O cinema oferece de fato um campo imenso ao musico e ao poeta e no Brasil suas possibilidades não tem conta.

ON no Brasil, o povo brasileiro, imediatamente chegou ao Brasil, para estudar o “folklore” e a musica deste grande pais.

Impressões do Brasil

— A primeira impressão que se tem do Brasil é de entusiasmo. Depois, conhecendo as lendas da terra e a sua musica isso se transforma em verdadeira admiração. Tenho em mãos, graças á gentileza de um amigo brasileiro, varios temas de musica folklorica e algumas paginas de Villa Lobos, Lorenzo Fernandes e Francisco Mignone. O Brasil tem possibilidades imensas e no campo do film podem-se realizar coisas magnificas, casando esta natureza incomparavel, e a riqueza da terra com o sabor das lendas e com a beleza da musica. Eis um pais invejavel ao qual esta reservado um futuro artistico fora do comum.



Szenenbild aus / Scene from *Maschinist Hopkins*, 1929

Große Oper und Zeitoper

Von einer „bewegten Bühne“ träumt er 1926 in einem Aufsatz für die Zeitschrift *Anbruch*, von einer „polyphonen Bewegung“ von Dekorationsteilen, Vorhängen, Licht und Klang, in die die menschlichen Darsteller „schicksalsmäßig“ geworfen würden; „Abseits der Realistik“ sollte die zukünftige Bühnenkunst sein, „vollkommen irrealere Vorgänge“ zeigen.⁸ Es mutet vor diesem Hintergrund beinahe ironisch an, dass Max Brand schließlich mit der „Zeitoper“ *Maschinist Hopkins* reüssiert, eine Oper, die von den exponierten Progressiven genauso wie von den Konservativen entsetzt kommentiert wurde: „Kino-Kitsch mit Musik!“ heißt es 1929 in einer Kritik⁹; und Theodor W. Adornos Analyse konstatiert schlicht das Fehlen von „klaren Konturen des Klassenkampfes“¹⁰.

Der Erfolg der Oper ist jedoch phänomenal, und die allem Neuen und im Besonderen der Gattung „Zeitoper“ äußerst kritisch gegen-

Grand Opera and Zeitoper

In an essay for the journal *Anbruch* in 1926 he dreams of a “moving stage”, of a “polyphonic movement” of decoration elements, curtains, light, and sound into which the human actors would be tossed “to face their fates or fortunes”. The theater of the future was to “transcend the realistic,” show “utterly unreal processes,”⁸ and in the end it seems almost ironic that Max Brand achieved acclaim for his ‘Zeitoper’ *Maschinist Hopkins*, which was extremely successful but at the same time provoked horrified reactions from far-left progressive and conservative critics alike: in 1929 it was decried as “cinema kitsch with music!”⁹ and in Theodor W. Adorno’s analysis it simply lacked any “clear contours of the class struggle”¹⁰.

The success of the opera, however, is phenomenal, and in its 1931 annual German opera statistics the *Zeitschrift für Musik*, a journal that is extremely critical of everything new and in



Szenenbild aus / Scene from *Maschinist Hopkins*, 1929

überstehende *Zeitschrift für Musik* formuliert in ihrer jährlichen deutschen Opernstatistik 1931 knapp und gewissermaßen zähneknirschend: „Max Brand hat durch seinen *Maschinist Hopkins* mit 120 Aufführungen sogar Krenek übertroffen. Schönberg wurde neunmal gespielt, Alban Berg 40 mal.“¹¹ Mit Max Brand und seinen Zeitgenossen Ernst Krenek und Paul Hindemith, George Antheil und Kurt Weill versuchte noch einmal eine Komponistengeneration, ihren Anspruch auf Originalität und Radikalität mit den Herausforderungen durch traditionelle Opernspielpläne, großes Publikum und nicht zuletzt oder vor allem durch kommerzielles Kino zu verbinden.

Max Brand versteht sich als Teil dieses noch einmal versuchten Aufbruchs. „Das Theater im allgemeinen und die Oper im besonderen hat in den Nachkriegsjahren fast zur Gänze ihre große Beziehung zum Publikum verloren“, schreibt

particular the genre ‘Zeitoper’, writes tersely and in equal measure grudgingly: “With 120 performances of his *Maschinist Hopkins* Max Brand has even overtaken Krenek. Schönberg was performed nine times, Alban Berg forty times.”¹¹ With Max Brand and his contemporaries Ernst Krenek and Paul Hindemith, George Antheil and Kurt Weill a generation of composers once again tried to reconcile their high demands on originality and radicalness with the challenges brought on by traditional opera programming, large audiences, and not least, or above all, commercial cinema.

Max Brand sees himself as a part of this new start. In the wake of the success of *Maschinist Hopkins* Max Brand writes in a programmatic essay in which he no doubt reflects upon the discrepancy between his abstract 1926 visions for the stage and the real success of his opera:¹² “The theater in general and the opera in par-

Max Brand in einem programmatischen Aufsatz nach dem Erfolg seines *Maschinist Hopkins*, mit dem er wohl auch selbst die Diskrepanz reflektiert zwischen seinen abstrakten Bühnenvisionen von 1926 und seiner real erfolgreichen Oper.¹² „Wer jedoch annimmt (und viele nehmen es an), daß ein Zurückgewinnen der Massen für das Theater nur durch Verflachung und Konzessionen an einen billigen Geschmack zu erreichen ist, der verkennt ebenso die Sendung des Theaters wie den Sinn der Zeit.“ Und damit kommt Max Brand bald zur – wie bei Brand öfters – dezent pathetischen Conclusio in diesem Aufsatz über das zeitgenössische Opernschaffen: „Versuchen wir nur, das, was uns am wichtigsten erscheint und was uns zutiefst bewegt, in jene Form zu fassen, die den Empfangenden befähigt, nicht nur uns zu verstehen, sondern sich selbst und sein Leben auf der Bühne mit allen seinen Wünschen, Leiden, Sehnsüchten und seinem Wollen wiederzufinden, so wird sich die Beziehung des Theaters zur Gegenwart von selbst wieder einstellen.“

ticular has in the post-war years almost completely lost its strong connection with the audience. [...] Whoever assumes (and many do) that winning back the masses for the theater can only be achieved through insipid themes and concessions to cheap taste, fails to recognize both the message of theater and the sense of the times.” And with that Max Brand – in typical Brand fashion – soon arrives at the faintly heroic conclusion in his essay about contemporary opera making: “Let us strive to put only that which seems most important to us and which moves us most deeply into a form that enables the audience not only to understand us but to recognize itself and its life on the stage with all its wishes, suffering, desires and aspirations. In this way the theater’s connection to the present will reinstate itself on its own.”

To this end Max Brand goes all out, demonstrating his ability and his pluralistic convictions of aesthetics and style. He alternates between expressive late romanticism, contemporary bombastic film music, rhythmic speech and the noise-infused chanting of dialogue fragments by the machine choir, bells and sirens, thunder generators and wind machines in the orchestra, jazzy dance fads, and love duets. By foregoing a single, all-encompassing style and through the abrupt film-like transitions between different musical idioms, Brand relativizes them all, and by juxtaposing and supplementing them, by savoring their contradictions, he gives expressive power to each. At the same time, Max Brand weaves a subcutaneous unifying band through his opera *Maschinist Hopkins*. A chromatically descending four-tone motif mainly phrased into groups of two characterizes and shapes fundamentally different moods, and it is adapted to these through rhythmization and instru-

**BRAUNSCHWEIGER
BÜHNENBLÄTTER**
OFFIZIELLES PROGRAMMHEFT
HERAUSGEGEBEN VON DER INTENDANZ DES LANDESTHEATERS

1929-1930
HEFT NR. 5

**MASCHINIST
Hopkins**

DIE OPER AUS UNSERER ZEIT —
DAS DRAMA AUS DER INDUSTRIE —
DIE MUSIK AUS DEM GETRIEBE DER MASCHINEN
WURDE DER OPERNERFOLG DES JAHRES.
SIE BEMÄCHTIGT SICH DES DASEINS UNSERER TAGE
DORT, WO ES GESPANNTER, GEHETZTER, GEQUÄLTERT UND
VIELLEICHT ERGIEBIGER IST ALS IRGENDWO.
SIE FÜHRT DEN MENSCHEN VON HEUTE,
FIEBERND IN SEINER GIER NACH GELD UND MACHT,
IN EINER SCHARFEN KURVE
AUS PROLETARISCHEN WINKELN
DURCH DAS TOSEN DER DYNAMOS
ZU EINEM RAUSCH VON
LUXUS, WILLKÜR UND AUSSCHWEIFUNG
UND ZURÜCK IN DAS
ELENDE DER KASCHEMMEN.
SIE MACHT DIE GROSSEN MASCHINEN LEBENDIG,
LÄSST SIE SPRECHEN UND SINGEN,
GIBT IHNEN EIN GEWISSEN UND DEN ANSPRUCH,
NACH DIESEM GEWISSEN ZU SCHAFFEN UND ZU VERNICHTEN.
SIE LÄSST DEN PULSSCHLAG DIESER KOLBEN UND RÄDER
MUSIK WERDEN UND SICH MISCHEN
MIT DEN WESENTLICH LEICHTSINNIGEREN SYNKOPEN
DER SAXOPHONE.
SIE IST MIT DIESER MUSIK UND DIESER HANDLUNG
DIE ERSTE ODER ZWEITE OPER AUS UNSERER ZEIT —
DIE ZEITOPER.

ERSTAUFFÜHRUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND
IM LANDESTHEATER BRAUNSCHWEIG AM
SONNTAG, DEN 20. OKTOBER.

Programmheft / Program, *Maschinist Hopkins*,
Braunschweig, 1929



Szenenbild aus / Scene from *Maschinist Hopkins*, 1929

Max Brand zieht dafür alle Register seines Könnens und seiner ästhetischen, stilpluralistischen Überzeugung. Expressive Spätromantik, zeitgemäß schwülstige Filmmusik, rhythmisches Sprechen und geräuschbetontes Skandieren einiger Textstellen durch den Maschinenchor, Klingel und Sirene, Donner- und Windmaschine im Orchester, jazzige Modetänze und Liebesduett wechseln einander ab. Durch den Verzicht auf einen einzigen, alles umklammernden Stil und den filmschnittartigen Wechsel verschiedener Musiksprachen relativiert Brand jede einzelne von ihnen, gesteht den „Stilen“ vor allem in der Gegenüberstellung und Ergänzung, im Auskosten der Widersprüche Aussagekraft zu. Dennoch flicht Max Brand ein subkutan einigendes Band durch seine Oper *Maschinist Hopkins*. Ein chromatisch absteigendes Viertonmotiv, meist in Zweiergruppen phrasiert, charakterisiert und formt grundverschiedenen Stimmungen, denen es durch Rhythmisierung und Instrumentation angeglichen wird. Die kleinlaut gemachte, verängstigte Arbeiterschaft (Akt II, Takt 374)¹³, das erste heftige Aufeinanderprallen von Bill und Hopkins (II, 899), die verheimlichte Aggression Bills (I, 174) und auch der von George Antheil getextete Jazzsong (I, 488) werden

mentation. The workforce, intimidated and rendered submissive (Act II, measure 374),¹³ the first major clash between Bill and Hopkins (II, 899), Bill's secret aggression (I, 174), and the jazz number with lyrics by George Antheil (I, 488) along with many other scenes are shaped by this motif that is repeated at least twice in each of them.

Max Brand smoothly and with finesse brings together contradictory theoretical approaches – such as a freely applied twelve-tone method and motor repetition – in his theatrical description of the setting in a bar and on a street, in the office and on the factory floor. In the USA a review is published in 1930 which, remarkably unadulterated by the ideologically tainted European reception, states its own opinion. Contrary to all tendencies to search for “philosophical meaning behind all artistic expression” and Brand's well-established proximity to the “analytical subtleties worthy of the Vienna specialists,” Geraldine de Courcy states in a newspaper article entitled *Europe's Opera Stands Under the Shadow of the Machine* that Max Brand “seems to have merely given reign to his lusty dramatic instincts and chosen to express himself in the current idiom.”¹⁴

neben vielen anderen Szenen von diesem, jeweils mindestens zweimal wiederholten Motiv geprägt.

Mit geschmeidiger Raffinesse verbindet Max Brand einander widersprechende theoretische Ansätze wie frei angewandte Zwölftontechnik und motorische Wiederholung zur theatralischen Schilderung der Milieus in Kneipe und Gasse, Büro und Maschinenhalle. In den USA erscheint 1930 eine Kritik, die bemerkenswert unangekränkt von der europäischen, ideologisch gefärbten Rezeption ein eigenes Urteil fällt. Entgegen aller Tendenzen des „philosophical meanings behind all artistic expression“ und Brands bekannter Nähe zu den „analytical subtleties worthy of the Vienna specialists“ konstatiert Geraldine de Courcy in einem Zeitungsartikel mit der Überschrift *Europe's Opera Stands Under the Shadow of the Machine*, dass Max Brand „seems to have merely given reign to his lusty dramatic instincts and chosen to express himself in the current idiom“.¹⁴

Bunte, heterogene, einer virtuos beherrschten Vielfalt von Stilen huldigende Werke entstehen, deren rasches Verschwinden von den Bühnen auch Max Brand drastisch erfuhr, als die Uraufführung seiner zweiten Oper *Requiem* – laut Frederick C. Cochran¹⁵ waren wieder Text und Musik von Max Brand – im Umfeld des Machtzuwachses der Nationalsozialisten noch vor der – angeblich unter der Leitung von Karl Böhm geplanten – Uraufführung 1933 vom Spielplan der Deutschen Oper in Berlin gestrichen wurde. Nach Cochran begann die Oper *Requiem* mit einem Gesang auf einen Text wie „Zehntausend Tote, zwanzigtausend Tote“ und handelte von einem totalitären Staat, der sein eigenes Volk ausrottet. „There were very strong antifascist overtones, too, in the libretto“, fügt Cochran noch hinzu, „it was entirely political, it was an extremely strong political statement.“ Wenn das stimmt, dann hätte Max Brand nicht nur wegen seiner jüdischen Herkunft das Schlimmste befürchten müssen.

In seinem Text *Die Situation der Oper*¹⁶ war Max Brand schon 1930 auf die ehemals unangefochtene, aber damals, in den 20er Jahren,



Hans Heinsheimer, Max Brand, Wien, 1932

Colorful and heterogeneous works that pay homage to a masterly rendered diversity of styles are produced, whose abrupt exit from the stage Max Brand also experienced. Amid the rise to power of the Nazis his second opera *Requiem* – for which, as Frederick C. Cochran¹⁵ says, Max Brand had again written the libretto and musical score – was removed from the calendar of the Deutsche Oper Berlin. The world premiere – allegedly to be conducted by Karl Böhm – was to have taken place in 1933. According to Cochran the opera *Requiem* started with a song whose lyrics were for example like “Ten thousand dead, twenty thousand dead” and was about a totalitarian state that annihilates its own people. “There were very strong antifascist overtones, too, in the libretto,” Cochran adds, “it was entirely political, it was an extremely strong political statement.” If this is true, it was not just because of his Jewish descent that Max Brand had reason to fear the worst.

In his article *Die Situation der Oper*¹⁶ Max Brand had as early as 1930 already addressed the formerly uncontested but by then in the 20s

prekäre Situation des Genres Oper eingegangen. Nachdem Brand die Rückkehr zur „Nummern-Oper“ kritisiert, entwirft er ein weiteres Mal seine Vorstellung von jener Opernform, die zeitgemäß und zugleich auch erfolgreich sein sollte. „Wo Buch und Musik also als selbstverständlicher einheitlicher Ausdruck eines Autors vor uns treten, wäre die Wurzel der einheitlichen Form der Oper gegeben. In solchem Sinne verschwindet auch die Diskrepanz der Komponenten, aus denen sie die Form der Oper zusammensetzt. Sie wird dadurch, daß sie eben aus einer einheitlichen Vorstellung entsteht, in der Sprache, Szene und Musik untrennbar von der ursprünglichen Vision sind, zum einheitlichen Ganzen.“

Film und Oratorium

Mit dem Tod seiner Frau Fela und der baldigen Absetzung der Oper *Requiem* – beginnt paradoxerweise gerade während seines größten Erfolges eine Kette von lähmenden Rückschlägen.

Aber es wäre Irrtum, zu glauben, dass Max Brand Ende der 1920er Jahre die Energie ausgegangen wäre. Ganz im Gegenteil: Er ist voll Energie für das Theatralische. Und erst vor diesem Hintergrund ist die Schwere der Kette an bevorstehenden Rückschlägen so richtig nachvollziehbar. Er gründet noch in den 20er Jahren ein offenbar verhältnismäßig folgenlos bleibendes „Mimoplastisches Theater für Ballett“ und später gemeinsam mit Hans Heinsheimer die „Wiener Opernproduktion“. Die Wiener Zeitschrift *Die Stunde* berichtet im April 1932; die Eröffnung des Artikels klingt, als ob sie auch für viele, noch kommende Jahrzehnte formuliert worden wäre: „Es ist sicherlich allerhand, daß jemand den Mut gefunden hat, das Wiener Opernrepertoire korrigieren zu wollen. [...] Wenn Hans Heinsheimer und Max Brand, der erste zugleich Verleger und Schriftsteller, der zweite selber Opernkomponist und ein erfolgreicher obendrein, jetzt in Wien ein Opernstudio begründet haben, so dürfen wir sagen, daß ihnen viel zu tun, nachzuholen übrig gelassen worden ist. [...] Auf *Mahagony* ist die Wahl der ‚Wiener Opernproduktion‘, wie sich das neue Studio nennt, zunächst gefallen.“ Dauer-

precarious situation of the genre of the opera. Since Brand criticizes the return to the ‘number opera’, he once again outlines his conception of a contemporary and at the same time successful form of opera. “Where libretto and score are the self-evident, homogeneous expression of one author, therein lies the root of the homogeneous form of the opera. In such a case the discrepancy of the components from which the form of the opera derives also vanishes, and since it springs from a uniform notion in which language, scene, and music are inseparable from the original vision, it becomes a homogeneous whole.”

Film and Oratorio

The death of his wife Fela, and soon after, the cancellation of his opera *Requiem* mark the beginning of a chain of debilitating setbacks – paradoxically at the peak of his success.

But it would be false to believe that Max Brand had run out of steam toward the end of the 1920s. On the contrary: He is full of energy for the theater. And only in light of this can we truly fathom the weight of this chain of future setbacks. In the 20s he founds an apparently relatively fruitless ‘Mimoplastisches Theater für Ballett’, and later he and Hans Heinsheimer jointly found the ‘Wiener Opernproduktion’. In April 1932 an article appears in the Viennese journal *Die Stunde*. The introduction sounds as if it had been written for the next few decades: “It is certainly astounding that someone has found the courage to want to revise the Viennese opera repertoire. [...] Now that Hans Heinsheimer and Max Brand, the former both publisher and author, the latter himself an opera composer and a successful one at that, have founded an opera studio in Vienna, it is fair to say that they have their work cut out for them and quite a bit of catching up to do. [...] *Mahagony* is the first opera selected by the ‘Wiener Opernproduktion’, as the new studio calls itself.” The undertaking, however, was not destined for long-lasting success – *Mahagony* by Kurt Weill and Bert Brecht was

hafter Erfolg war dieser Unternehmung jedoch nicht beschieden – *Mahagonny* von Kurt Weill und Bert Brecht sollte die erste und zugleich letzte Produktion dieser Unternehmung sein. „Im Zuschauerraum ganz wenige Leute. In der Hauptsache Kurt Weill, der Komponist der Oper, Ernst Křenek, Alban Berg.“

Für die Max-Brand-Forschung interessant ist aber auch, dass aus der Zusammenarbeit

to be their first and at the same time last production. “There were very few people in the audience. Essentially, Kurt Weill, the composer of the opera, Ernst Křenek, Alban Berg.”

But what is also interesting to Max Brand researchers is that from his collaboration with Hans Heinsheimer an important detail about Brand’s unperformed and lost opera *Requiem* comes to light. In a letter dated September 16, 1931, Max Brand writes to Hans Heinsheimer: “As the result of the amicable conversation we had today” it is observed that the “radio play written by Dr. Hans Heinsheimer reveals similarities with the final scene [...] of the new opera *Requiem* [...] whereby] essential peculiarities of this final scene consist in the fact that religious ceremonies on the one hand and the revolt of the masses as well as individuals on the other hand are juxtaposed with the help of current events (news coverage, etc.)”¹⁷ Finally, they agree to “jointly write a piece *Gloria* (working title). [...] Both pledge as far as possible to keep authorship a secret from third parties. The piece is to be published under a pseudonym.”

Max Brand’s ambitious attempt in the early 30s to found his own film company in Vienna – ‘Max Brand Film’ – turns into a financial fiasco after the elaborate production of three ‘short sound films’ for which Brand was director, screenwriter, and composer. The films are entitled *Ausflug*, *Nächtliche Ruhestörung*, *Hände hoch!* and have not been found to date, although the names of many of those involved can be traced. The film *Der zerbrochene Krug* directed by Ernst Angel and with film music composed by Max Brand was also produced in Vienna in the mid-30s.

mit Hans Heinsheimer ein wichtiges Detail zu Brands nicht aufgeführter und verschollener Oper *Requiem* nachvollziehbar ist. Am 16. September 1931 schreibt Max Brand an Hans Heinsheimer: „Als Ergebnis unserer heutigen, freundschaftlichen Aussprache“ erfolge, dass das „von Herrn Dr. Hans Heinsheimer verfaßte Hörspiel Ähnlichkeiten aufweist mit der Schlussszene [...] der neuen Oper *Requiem*

Through the courage of his future second wife Anni Skutsch, who travels to Switzerland alone in order to make arrangements, and thanks to complicated transfers of money from his father, Max Brand manages in the nick of time to flee to Lausanne and then Paris. From there he goes first to Brazil and finally to the USA. Despite the terrible circumstances of those years his “insatiable desire for the theater”¹⁸ can be

Raimund Theater
 Direktion: Dr. Rudolf Beer

Tel. der Logenloge 1., Rotenturmstr. 10 (Hof-), R 26-0-50 — Tel. der Logenloge im Theatergebäude R 27-4-05

8
UHR

Dienstag den 25. April 1932

8
UHR

1. GASTSPIEL DER WIENER OPERNPRODUKTION
 Künstlerische Leitung: MAX BRAND - DR. HANS HEINSHEIMER
 WIENER ERSTAUFFÜHRUNG

AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY
 Oper in zwei Akten (15 Bildern) von BERT BRECHT
 Musik von KURT WEILL

Spielleitung: DR. HANS HEINSHEIMER Bühnenbild: LIZZI PISK
 Musikalische Leitung: GOTTFRIED KASSOWITZ

| | |
|---------------------------------|------------------|
| Jenny | LOTTE LENJA |
| Leokadja Begbick | ARMELLA BAUER |
| Fatty | REINHOLD RAIMANN |
| Dreieinigkeitssimoses | CARL FERENA |
| Jim Mahoney | OTTO PASETTI |
| Jack | ANTON WENGERSKY |
| Bill | FRED MER |
| Joe | RICHARD KODERLE |

Ansager: KURT MEISEL Sopransolo: ELSE RADONI
 Die Mädchen von Mahagonny Die Männer von Mahagonny

Musikinstrumente aus dem Musikladen LION, I, Schuberting 10
 Reisekoffer von „ALLIGATOR“, I, Rotenturmstraße 19

PAUSE NACH DEM ERSTEN AKT (6. BILD)

Sprengung 1/8 Uhr Anfang 8 Uhr Ende nach 1/11 Uhr

TÄGLICH ABENDS 8 UHR:
 GASTSPIEL DER WIENER OPERNPRODUKTION
AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY

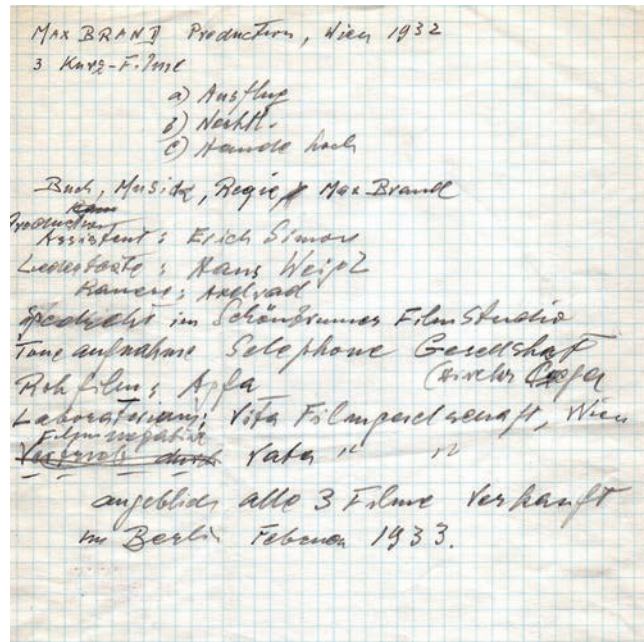
„Sprengung“ Wien IX

Ankündigung von / Announcement of *Mahagonny*, Raimund-Theater, Wien 1932

[... wobei] wesentliche Eigenheiten dieser Schlussszene darin bestehen, daß Religionszeremonien einerseits und die Auflehnung der Masse sowie Einzelner andererseits, unter Einbeziehung von Tagesereignissen (Berichterstattung etc.) zu einander in Gegensatz gebracht werden.“¹⁷ Schließlich einigt man sich, „ein Stück *Gloria* (vorläufiger Titel) gemeinsam zu verfassen. [...] Beide verpflichten sich, die Autorentschaft nach Möglichkeit dritten gegenüber geheim zu halten. Das Stück soll unter einem Pseudonym erscheinen.“

Der ambitionierte Versuch von Max Brand, Anfang der 30er Jahre in Wien eine eigene Filmgesellschaft – die „Max Brand Film“ – zu gründen, gerät nach der aufwändigen Produktion dreier „Tonkurzfilme“, für die Brand als Regisseur, Drehbuchautor und Komponist zeichnet, zu einem finanziellen Fiasko. Die Filme tragen die Titel *Ausflug*, *Nächtliche Ruhestörung*, *Hände hoch!* und konnten bis heute nicht aufgefunden werden, obwohl die Namen vieler Mitwirkender eruierbar sind. Ebenfalls noch in Wien realisiert wird Mitte der 30er Jahre der Film *Der zerbrochene Krug* in der Regie von Ernst Angel mit Max Brand als Komponist der Filmmusik.

Durch den Mut seiner späteren zweiten Frau Anni Skutsch, die alleine in die Schweiz reist, um Vorbereitungen zu treffen, und mit Hilfe von umständlich zu arrangierenden Geldsendungen seines Vaters gelingt schließlich gerade noch rechtzeitig die Emigration nach Lausanne und Paris. Von dort gelangt er vorerst nach Brasilien, schließlich in die USA. Von der – trotz der zeitweilig äußerst schwierigen Lebensumstände dieser Jahre – „unstillbare[n] Sehnsucht nach dem Theater“¹⁸ zeugen nicht zuletzt viele unvollendet gebliebene Opern und vor allem Libretti, aber auch Fragmente von Filmdrehbüchern und Entwürfe von Radiohörspielen 1942/43 für die NBC-Widerstandssendungen aus New York. „Deutschland, Deutschland! Hört Deutschland diese Rundfunksendung? Deutschland, hör zu!“ skizziert Brand da. „Hier setzt die Musik ein. Sich ständig verändernde Musik, die speziell für diese Rundfunksendung komponiert ist.“¹⁹



Notiz von Max Brand zum Verkauf seiner Filme in Berlin, 1933
 Note by Max Brand on the sale of his films in Berlin, 1933

seen above all in the unfinished operas and librettos but also in the fragments of screenplays and the 1942/43 drafts for radio plays for NBC – resistance programs from New York. “Germany, Germany! Does Germany listen to this radio program? Germany listen!” writes Brand. “The music starts here. Constantly changing music that is composed specially for this radio show.”¹⁹

Stormy Interlude, *Nights on the Bayous of Louisiana*, or *The Wonderful One-Hoss Shay* are the titles of orchestral pieces and operas by Max Brand from the late 40s and early 50s. Max Brand, living as an Austrian emigrant in New York, seems to be back on the success track again. Invited to Vanderbilt parties, granted composition commissions by the wife of a senator, world premieres of scenic performances in the Metropolitan Opera rented specially for the occasion, Max Brand basks in society life and its music scenes in the role of an accomplished composer.

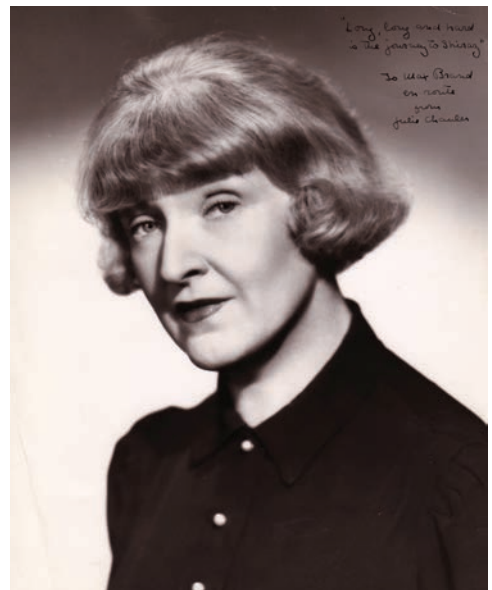
Stormy Interlude, *Nights on the Bayous of Louisiana* oder *The Wonderful One-Hoss Shay* heißen Orchesterwerke und Opern Max Brands aus den späten 40er und frühen 50er Jahren. Max Brand scheint, als österreichischer Emigrant in New York lebend, noch einmal auf einer Erfolgswelle unterwegs zu sein. Geladen zu Vanderbilt-Partys, von einer Senatorengattin mit Kompositionsaufträgen versehen, szenisch uraufzuführen in der eigens gemieteten Metropolitan Opera, schwelgt Max Brand mit Hilfe seines souveränen kompositorischen Handwerks in gesellschaftlich erwünschten Musikbildern.

Die spektakulärste Arbeit dieser Jahre ist wiederum ein Bühnenwerk, vielleicht sogar das größtdimensionierteste Werk in Brands Leben. Er selbst nennt dieses sich mit persischer Religionsphilosophie auseinandersetzenes Werk *The Gate* noch Jahrzehnte später „scenic oratorio“.²⁰ Das waren auch die Worte, mit denen Max Brand in der *New York Times* 1944 zitiert wird: „One of the more ambitious undertakings of the waning music season will be the presentation of the Metropolitan Opera House on Tuesday evening of what its composer, Max Brand, calls a ‘scenic oratorio’ entitled *The Gate*“.²¹ It will be presented for the benefit of the India Famine Relief Committee by the music and theatre wing of The Caravan of East and West in collaboration with the Dramatic Workshop of the New School for Social Research.²² Angesichts dieser Kooperationspartner könnte man meinen, Max Brand sei dauerhaft im New Yorker Zentrum von sowohl ökonomischer wie auch intellektueller Macht angekommen. Aber die Geschichte straft einen ja in diesem Glauben Lügen. Frederick C. Cochran führt das übrigens sehr deutlich auf das unbeherrschte, teils humorvolle, teils aber auch unfreundliche und damit auf Dauer nicht gesellschaftsfähige Verhalten Max Brands zurück.²³

1944 beschreibt die *New York Times* aber noch die bevorstehende, bemerkenswert großangelegte szenische Aufführung von Max Brands Werk. „Huge instrumental and vocal forces“ seien aufgeboten, über 200 Chorsänger/innen und 72 Mitglieder der „New York Philharmonic

The most spectacular work of these years is again a stage production, perhaps the biggest work in Brand’s life. Even decades later he himself calls *The Gate*, which examines Persian religious philosophy, a ‘scenic oratorio’.²⁰ Those were also the words the *New York Times* used to quote Max Brand in 1944: “One of the more ambitious undertakings of the waning music season will be the presentation of the Metropolitan Opera House on Tuesday evening of what its composer, Max Brand, calls a ‘scenic oratorio’ entitled *The Gate*.”²¹ It will be presented for the benefit of the India Famine Relief Committee by the music and theater wing of The Caravan of East and West in collaboration with the Dramatic Workshop of the New School for Social Research.”²² Given the clout of these partners one might think Max Brand had made it to the big leagues of New York economic and intellectual power and was there to stay. But history proves that wrong. Frederick C. Cochran attributes this quite unmistakably to Max Brand’s uncontrollable, in a way humorous, but also in a way rude and thus in the long run socially unacceptable behavior.²³

In 1944, however, the *New York Times* is full of enthusiasm for the upcoming, strikingly extravagant scenic performance of Max Brand’s



Julie Chanler, Librettistin von / librettist of *The Gate*



THE MUSIC AND THEATRE WING OF THE CARAVAN OF EAST AND WEST, Inc.

PRESENTS

The World Premiere of

"THE GATE"

SCENIC ORATORIO IN ENGLISH, FOR SOLI, CHORUS AND ORCHESTRA;
ACTORS AND NARRATOR: IN TWO PARTS (19 Scenes)

Libretto by MAX BRAND, MIRZA AHMAD SOHRAB and JULIE CHANLER

Music by **MAX BRAND**

Conductor: **JEAN PAUL MOREL**

Choral Director: **MAX HELFMAN**

Dialogue Direction: **NORMAN MACKAY**

Entire Production Staged and Directed by **ERWIN PISCATOR**

Production Designed and Projection by **LEO KERZ**

72 MEMBERS OF

THE NEW YORK PHILHARMONIC SYMPHONY ORCHESTRA

PRODUCED WITH THE COLLABORATION OF

THE DRAMATIC WORKSHOP OF THE NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH

THE PEOPLE'S PHILHARMONIC CHORAL SOCIETY AND

THE CHORUS OF THE CARAVAN

★ ★ ★

PROCEEDS FOR THE CHILDREN OF INDIA THROUGH INDIA FAMINE RELIEF COMMITTEE INC.

For Ticket Reservations — The Music and Theatre Wing, 132 East 65th Street, Telephone RHineland 4-4793

METROPOLITAN OPERA HOUSE

Symphony in the pit“, ganz zu schweigen von den für ein Oratorium dieser Größenordnung unvermeidlichen vier Gesangssolisten. Regie führte Erwin Piscator, mit dem Brand auch brieflich verkehrt. Die für Max Brands Weg ins Halbszenisch-Multimediale interessanteste Anmerkung in diesem Text in der *New York Times* aber ist: „There will be elaborate stage effects, some of which will be achieved by means of projection slides.“

Aber nicht nur folgte auf diese Uraufführung am 23. Mai 1944 in New York keine weiterführende Karriere, Max Brand versucht noch 1974 wenigstens eine akustische Dokumentation dieser gigantischen Aufführung zu retten. Auf „glass-disks“ sei die Aufführung dokumentiert worden, und die möge man ihm bitte unbeschadet bringen: „Unfortunately, the performance was recorded on these damned glass-disks (no others were obtainable at that time /1944/) during broadcast, when I had to be behind the stage and could not control it.“²⁴ Diese Aufnahmen gelten aber ebenfalls als verschollen.

1955 schreibt Brand sein, wie sich herausstellen wird, letztes Bühnenwerk für traditionelle Orchesterinstrumente. „And I might hurt you some more, honey. You might even like it, you know“, verkündet der mysteriöse Fremde der jungen Frau im einsamen Landhaus.²⁵ Es ist der Reiz einer raffinierten Symbiose: altösterreichischer Sadosuspense im amerikanischen Hinterland, eine Oper nach allen Regeln der alten Kunst. *Stormy Interlude* aus 1955 ist das vermutlich letzte instrumental-vokale Werk aus Max Brands Feder. Max Brand zieht noch einmal sämtliche Register, bevor er sich in das nächste und diesbezüglich letzte Abenteuer seines Lebens stürzt, das der elektroakustischen Musik.

Aber dieser in der Biographie so plötzlich erscheinende Entschluss hat eine, bei einem Komponisten mit so eminentem, um nicht zu sagen existenziellem Interesse an Technik wenig überraschende, aber auch kaum beachtete Vorgeschichte. „For years I have a device in mind“, schreibt Max Brand im September

work. “Huge instrumental and vocal forces” have been mobilized, over 200 choir singers and 72 members of the “New York Philharmonic Symphony in the pit”, not to mention the four vocal soloists necessary for an oratorio of this size. The stage director is Erwin Piscator, with whom Brand exchanges letters, but in terms of Max Brand’s future in the semi-staged, multimedia field the most interesting comment in the the *New York Times* article is “There will be elaborate stage effects, some of which will be achieved by means of projection slides.”

But this world premiere in New York on May 23, 1944, failed to catapult his career, and Max Brand tried as late as 1974 to at least secure an acoustic documentation of the gigantic performance. “Unfortunately, the performance was recorded on these damned glass disks (no others were obtainable at that time /1944/) during the broadcast, when I had to be behind the stage and could not control it.”²⁴ But these recordings are also considered lost.

In 1955 Brand writes his last, as it turns out, theatrical work for traditional orchestral instruments. “And I might hurt you some more, honey. You might even like it, you know,” the mysterious stranger declares to the young woman in the deserted country house.²⁵ It is the appeal of a complex symbiosis: Old-world Austrian S&M suspense in the American outback, an old-school opera that pulls out all the stops. *Stormy Interlude* from 1955 is presumably the last instrumental-vocal work written by Max Brand. Once again he goes all out before plunging headlong into the next and for that matter last adventure of his life – electroacoustic-music.

For a composer with such an eminent if not to say existential interest in technology this seemingly abrupt decision has a hardly surprising but also little-known prelude. “For years I have a device in mind,” Max Brand writes to a certain Jakob Greenwald in September 1945, “for a collapsible, light and therefore easily portable, at the same time inexpensive keyboard instrument, which by all means will be able to produce sounds similar to those of a piano.”²⁶

1945 an einen gewissen Jakob Greenwald, „for a collapsible, light and therefore easily portable, at the same time inexpensive keyboard instrument, which by all means will be able to produce sounds similar to those of a piano.“²⁶

Die Arbeit mit zeitgemäßer Elektroakustik ist 1956 prinzipiell nicht einfach, aber Brands Sonderrolle beruht darauf, dass er im Gegensatz zu den meisten damals an Elektronik interessierten E-Musik-Komponisten keinen Zugang zu den großen, im Aufbau befindlichen Studios der US-amerikanischen Universitäten oder europäischen Radiostationen hat. Obwohl ihm solch ein Zugang – abgesehen von rein technischer Hilfe, künstlerisch aufgrund seiner Obsession, ein alleine bedienbares Gerät zur live-Aufführung zu bauen – wohl nicht wirklich geholfen hätte, ging es in diesen Jahren darum, überhaupt irgendeinen Kontakt mit elektroakustisch Gleichgesinnten zu etablieren. Mit dem fachkundigen Charles Wetzler führt Max Brand in den 50er Jahren beispielsweise Korrespondenz über seine Pläne: „There exists“, schreibt Charles Wetzler auf eine diesbezügliche Frage zurück, „unquestionably such equipment in New York. I know of two or three composers who are experimenting in this field.“²⁷ An einer näheren Zusammenarbeit ist Charles Wetzler allerdings aus ganz unmissverständlich im selben Brief mitgeteilten Gründen nicht interessiert: „I have to admit that I myself would hate to have to disclose what I am driving at. [... it] might lead to some application for a patent“; allerdings denkt Wetzler aufmerksam mit in Richtung der vorhin angedeuteten, vergeblich geliebten Möglichkeiten und erweist sich dabei auch noch als Kenner der altösterreichischen Seilschaften: „I had hoped that RCA or maybe CBS or universities [... might be an opportunity ...] and did you discuss with your friend Heinsheimer ... [?]“²⁸

„Soweit es mein Studio betrifft, so ist es angelegt, dass sämtliche Funktionen von mir allein bewältigt werden können“, schreibt Brand in einer kurzen Selbstdarstellung noch 1973.²⁹ Also beginnt er in den späten 50er Jahren gemeinsam mit Freunden, unter denen Frederick C. Cochran den wichtigsten und vor allem



Max Brand, Studio New York, 1963

In 1956 working in the field of modern electroacoustic music is basically not easy, but Brand's special role derives from the fact that, unlike most composers of serious music interested in electronics at the time, he had no access to the big studios that were then being constructed at the American universities or European radio stations. Other than in a purely technical way, access of this sort probably would not really have helped him artistically because he was obsessed with building a device for live performances. Nevertheless his objective during these years was to establish any kind of contact with like-minded electroacoustic enthusiasts. For example, in the 50s Max Brand corresponded with Charles Wetzler, an expert in this field, about his plans: "There exists," Charles Wetzler writes in answer to an inquiry, "unquestionably such equipment in New York. I know of two or three composers who are experimenting in this field."²⁷ Charles Wetzler is, however, not interested in any close collaboration for reasons that he makes unmistakably clear in the same letter: "I have to admit that I myself would hate to have to disclose what I am driving at. [... it] might lead to some application for a patent." Of course Wetzler considerably offers a concession to the aforementioned unrequited request and proves himself adept in the old Austrian art of fostering insider relationships: "I had hoped that RCA or maybe CBS or universities [... might be an opportunity ...] and did you discuss it with your friend Heinsheimer ... [?]"²⁸

kontinuierlichsten Beitrag leistet, sein eigenes Studio einzurichten. Nach einigen Jahren stoßen Brand und Cochran auf die Arbeit des jungen Robert Moog. Es beginnt eine gut zehnjährige Zusammenarbeit, geprägt von so euphorischen wie verzweifelten Phasen.³⁰

Elektroakustik und Multimedia

Noch sein letzter großer Zyklus elektroakustischer Musik, die vierteilige *Ilian*-Suite aus den Jahren 1965 bis 1973, ist Bühnenmusik, Musik zu einem geplanten Ballett mit dramatischem, sich vage an griechischen Mythen orientierendem Inhalt. Mit dem Titel verweist Brand einerseits auf die letzten Buchstaben seines vollständigen Vornamens Maximilian, andererseits auf die von griechischen Pseudomythen geprägte Atmosphäre seiner letzten Werke. Brand kannte die Bücher des beinahe gleichaltrigen Schriftstellers Robert Graves, wie zum Beispiel den 1955 veröffentlichten Roman *Homer's Daughter*. Und die einzige inhaltlich überlieferte Tanzszenenfolge zu seinem Stück aus der *Ilian*-Serie erzählt vom Wechsel von Matriarchat zu Patriarchat auf einer fiktiven griechischen Insel.

Wohl denkt Brand in jenen kurzen und seltenen Perioden, während derer sich der Aufbau des Studios zu seiner Zufriedenheit zu entwickeln scheint, wieder an die Komposition von nicht mehr nur elektronischen Balletten, sondern auch elektronischen Opern, unter anderem sein schon in der Konzipierung ausuferndes *Adam und Eva*- bzw. *Adam & Eve*-Opernprojekt, das zu Beginn dieses Textes schon erwähnt wurde. In Max Brands Nachlass erhalten hat sich eine „Graphische Darstellung einer Elektronischen Klangstruktur aus der Oper *Adam und Eva*.“³¹ Und in einer neben dem Theatralischen ebenfalls bemerkenswerten Kontinuität setzt sich auch Max Brands 1925 begonnene Vorliebe

“As far as my studio is concerned, it is designed so that all functions can be handled by me alone,” Brand writes in a short profile of himself in 1973.²⁹ Thus in the late 50s Max Brand – along with friends, first and foremost Frederick C. Cochran, who makes the most important and above all an ongoing contribution – starts to set up his own studio. After several years Brand and Cochran come across the work of the young Robert Moog. Thus begins a collaboration that lasts a good ten years and is marked by phases of euphoria as well as desperation.³⁰

Electroacoustics and Multimedia

Even his last extensive cycle of electroacoustic music, the four-part *Ilian* suite written from 1965 to 1973, is stage music, music for a planned ballet with dramatic subject matter vaguely oriented on Greek mythology. The title makes reference to the last few letters of Brand's full first name, Maximilian, but also to the Greek pseudo-mythology-infused atmosphere in which he wrote his last compositions. Brand was familiar with the work of coeval writer Robert Graves, *Homer's Daughter*, for example, a novel published in 1955. The only surviving drafts on the sequences of dance scenes for his piece in the *Ilian* series tell of the shift from matriarchy to patriarchy on an imaginary Greek island.

In the short and rare periods when he is satisfied with how his studio is developing, Brand no doubt thinks about composing not only electronic ballets but electronic operas too, among others the *Adam und Eva/Adam & Eve* opera project, which is already opulent in its concept stage and was mentioned at the beginning of this essay. A “graphic depiction of an electronic sound structure from the opera *Adam und Eva*”³¹ has been preserved in Max Brand's estate. And in a second continuity, parallel to that of the theater, Max Brand's fascination with and free treatment of twelve-tone themes, which began in 1925, continue: “Basic form of a twelve-tone progression” is written on the diagram along with “Frequencies of the twelve sinusoidal tones.”