



Arthur Löwenstein

(Wenen, 18 september - Antwerpen, 5 juli 1939)

Bläsersextett, op. 86

Op 7 januari 2023 bezorgde prof. em. Joris Duytschaever me de hier afgedrukte tekst over componist-dirigent Arthur Löwenstein; drie dagen later, op 10 januari, overleed hij plots en onverwacht. Niettegenstaande zijn wankele gezondheid had hij zich de voorbije maanden vastgebeten in het leven van componist-dirigent Arthur Löwenstein en daarvoor diens uitgebreide, niet geïnterpreteerde archief in het Letterenhuis in Antwerpen doorploegd. Hij hield me op de hoogte van zijn opzoekingen, in mails en persoonlijke gesprekken, altijd boeiend, erudiet en met de nodige relativering en humor. We zijn hem postuum dankbaar dat we zijn tekst – het resultaat van zijn allerlaatste intellectuele inspanning – hier kunnen publiceren als inleiding op het onbekende *Sextett* voor blazers van Löwenstein (geëditeerd door Hans Swinnen+). Daarna volgt een tekst van Marc Weyns die er mee voor zorgde dat het grafmonument van Löwenstein op de begraafplaats Sint-Rochus te Deurne in 2023 werd gerestaureerd. Weyns hielp Duytschaever tijdens zijn opzoekingen en ze vinden elkaar hier terug. Hopelijk dragen hun inspanningen en deze uitgave bij tot een hernieuwde belangstelling voor het leven en werk van Arthur Löwenstein.

Jan Dewilde (Coördinator Studiecentrum voor Vlaamse Muziek)

De avontuurlijke loopbaan van Arthur Löwenstein

prof. em. Joris Duytschaever (+)

Weinig is met zekerheid geweten over de levensloop van Arthur Löwenstein (Wenen, 18 september 1890 – Antwerpen, 5 juli 1939), maar door opzoekingen in archieven, interviews met verwanten en bekenden alsook een reis naar Troppau/Opava heb ik geprobeerd om enkele lacunes te vullen, in afwachting van een monografie die ik graag aan een volgende generatie overlaat.¹

De Oostenrijkse musicus Arthur (Artur) Löwenstein werd geboren op 18.9.1890 in Wenen. Zijn vader was *Regierungsrat*, een hogere ambtenaar met connecties. Arthur studeerde hoorn van 1905 tot 1908 bij de legendarische Emil Wipperich (1854–1917) aan het conservatorium van de *Gesellschaft der Musikfreunde* en vervolmaakte zich nog twee jaar bij hem aan de Wiener Musikakademie (zonder eindexamen). Wipperich was solohoornist bij de Weense Opera en de Wiener Philharmoniker.² Ook bekwaamde Arthur zich in het klavierspel om als liedbegeleider op te treden. Dirigeren leerde hij bij Karl Gille (1861-1917), *Hofkapellmeister* in Wenen, die in een aanbeveling van 27.6.1910 bevestigde dat Löwenstein de “Kapellmeisterkurs für Oper und Konzert”

gevolgd heeft: hij heeft zich “in allen Fächern als hochbegabter, fleissiger und strebsamer Schüler bewährt, so dass er zu einem famosen Musiker herangereift ist.”³

Componeren leerde hij, mits men hem het voordeel van de twijfel gunt, bij zijn idool Mahler (1860-1911), en wel van 1908 tot 1911. Mahler attesteerde de jonge Löwenstein als muzikaal uitzonderlijk begaafd, zoals bleek uit een document dat niet meer bestaat of tijdelijk onvindbaar is, maar dat ooit wel een rol speelde bij een sollicitatie en als dusdanig genotuleerd werd: “Bemerkenswert ist ein Zeugnis, das Gustav Mahler dem 17jährigen Löwenstein mitgibt, und worin er ihn als einen sehr begabten Musiker von grosser Zukunft kennzeichnet.” Aldus Prof. Köhler, *Stadtrat* in Troppau, geciteerd in een plaatselijke krant op 26.3.1929, onder de titel “Der Direktionswechsel am Troppauer Stadttheater” (daarover later meer). De fotokopie van het artikel ziet er authentiek uit en kan geverifieerd worden in het Löwenstein-archief, Koninklijk Conservatorium Antwerpen.

Als achttienjarige zou Löwenstein de kans hebben gekregen om de partituur van Mahlers *Achtste Symfonie* (1906/07) te kopiëren onder diens toezicht tijdens zijn tweede studiejaar bij de meester.⁴ Of dit volstaat om hem als “Mahler-Schüler” te bestempelen, blijft aanvechtbaar. In geen geval zo ondubbelzinnig als Berg kan gelden als “Schönberg-Schüler” of Mahler zelf als “Bruckner-Schüler”. Mahler zag zichzelf zo met meer recht dan sommige anderen hoewel hij nooit onderricht bij Bruckner genoot, zo luidt heden de consensus. Bruckner (1824-1896) was zonder twijfel gesteld op de jonge Mahler, die een pianobewerking maakte voor Bruckners *Derde Symfonie*.

Wat nu de filiatie Mahler-Löwenstein betreft: verre van Löwenstein het voordeel van de twijfel te gunnen, heeft de eminente Mahler-specialist Henry-Louis De La Grange (1924–2017) de vloer aangeveegd met Löwensteins beweringen over diens bevoorrechte relatie met hem. In een appendix “Mahler Mythomania” discrediteert hij Löwenstein naast Alma Mahler en Bernd Wessling als onbetrouwbare getuigen.⁵ Een verdachte herinnering was bijvoorbeeld Löwensteins verhaal over de talrijke wandelingen die hij samen met de meester ondernam op de Grinzinger Allee, waarbij Mahler de veldbloemen zou bewonderd hebben, om vervolgens de wandeling te hernemen met een pas geritmeerd door de muziek die hij al stappend componeerde. Ook zou het niet kloppen dat Löwenstein de meester herhaaldelijk afhaalde aan zijn logement op de Opernring, daar hij in de Auenbruggergasse verbleef. Evenmin geloofwaardig zou Löwensteins herinnering zijn dat Mahler hem tijdens deze wandelingen peripatetisch onderricht verschafte in de analyse, de becijferde bas en het contrapunt. Want al weten we uit betrouwbare bronnen dat Mahler wel degelijk discipelen had, nooit ging het om “leerlingen” in de engere betekenis van het woord. Vandaar dat men in toenmalige bronnen wel vindt dat “son école fleurit désormais à Vienne...”, maar dat in de index “élèves” ontbreekt, net als de naam Löwenstein.⁶ Zodat de oppervlakkige lezer die de kleine lettertjes overslaat, overhaast zou kunnen besluiten dat er helemaal geen contact geweest is tussen beiden.

Misleidend is volgens De La Grange bovenal het verslag van een reis van vijf dagen naar Parijs die Mahler met Löwenstein in zijn gevolg zou ondernomen hebben om er zijn *Zesde Symfonie* te creëren, daar waar deze in Frankrijk onuitgevoerd bleef tot na de Tweede

Wereldoorlog. Kortom: enige mythomanie en confabulatie was Löwenstein wellicht niet vreemd. Dat neemt niet weg dat hij belangrijk genoeg blijft voor verder onderzoek. En dat men bij De La Granges vlijmscherpe oordelen ook rekening moet houden met een bepaalde stijl in de Franse academische wereld: het behoort daar nu eenmaal tot de *bon ton* om zo cassant mogelijk te formuleren en van de tegenstrever zo weinig mogelijk heel te laten.

Toen in 1993 een tweedaags concert met werk van o.a. Mahler en Löwenstein plaatsvond in Antwerpen en ook Löwensteins mythomanie ter sprake kwam, gebeurde dit meer “soft-spoken” via een bijdrage tot de programmabrochure van de Mahler-deskundige S.M. Namenwirth, hoogleraar musicologie en hoofdbibliothecaris van de Vrije Universiteit Brussel. Niettemin waren sommige toehoorders geschokt, vooral zij die Löwenstein nog gekend hadden, zoals zijn stiefdochter Sigrid (1925-1996) die getrouwd was met Dr. Emiel Willekens, ere-conservator van het Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven. Of zijn stiefzoon Daniel (Bob) Löwenstein, die als kind zo gegrepen werd door Beethovens *Eroica* gedirigeerd door Löwenstein dat dit *Bildungserlebnis* voor hem levenslang weergaloos bleef. Blijkbaar had Löwenstein ooit zo’n overweldigende indruk gemaakt op ontvankelijke zielen dat kritiek, vooral onverbiddelijk scherpe kritiek, ongepast leek. Dit dispuut zal onbeslecht blijven, tenzij er nog nieuw materiaal opduikt.

Terug naar de chronologie. Als uitvoerend musicus begon Löwenstein zijn loopbaan als hoornist bij de Wiener Hofoper, wellicht ook als correpetitor. In 1909 was hij stichtend lid en dirigent van de Damen-Chorakademie in Döbling (het welgestelde 19e district van Wenen nabij het Wienerwald). Daarenboven dirigeerde hij het Wiener Tonkünstlerorchester (Wiener Symphoniker) en het opera-orkest en was gastdirigent in verschillende Europese steden (München, Leipzig, Stuttgart, Hannover, Breslau - heden Wrocław, Riga, Lemberg – heden Lviv – ...). Löwenstein was lid van de in 1909 gestichte Neukunstgruppe, met als voorzitter Egon Schiele, die hem in 1909 portretteerde. Dit sobere kunstwerk is heden goud waard, zoals bleek toen het laatst geveild werd. Het is nu in privé-bezit. Tot de 15 leden behoorden de mimespeler Erwin Osen (1891-1970), de schilder Anton Peschka (1885-1940) en de beeldend kunstenaar en schrijver Albert Paris Gütersloh (1887-1973).

Tijdens een verblijf in Stockholm in 1911 probeerde Löwenstein tevergeefs in de gunst te geraken van een adellijke mecenas door zijn compositie *Lyrische Skizzen* aan hem op te dragen, zoals blijkt uit een brief van “Hof- und Gerichts-Advokat Dr. Pius Wackernell Edler von Rechtenthurn”, tevens “Sekretär Seiner Hoheit des durchl. Prinzen Ludwig von Sachsen-Coburg-Gotha”, gevestigd in Wenen. Op 7.11.1911 richt hij een opmerkelijk schrijven aan de “Hochwohlgeboren Herrn Arthur Löwenstein, Komponist und Opernkapellmeister, Stockholm, Hotel Rydberg”, en wel in dezer voege:

Euer Hochwohlgeboren!

Ihre königlichen Hoheiten der durchlauchtigste Prinz Ludwig von Sachsen-Coburg-Gotha, Herzog zu Sachsen und Hochdessen Frau Gemahlin die durchlauchtigste Frau Prinzessin Maria Anna von Sachsen-Coburg-Gotha haben mich beauftragt Euer Hochwohlgeboren für

die Hochdensenelben gewidmeten Lyrischen Skizzen die vollste Anerkennung und den besten Dank zu übermitteln.

Da nach meinen Erhebungen es nicht üblich ist, dass Mitglieder des herzoglich Sachsen-Coburg-Gotha'schen Hauses an österr. Komponisten den Kammertitel verleihen, bitte ich namens Ihrer Hoheiten von der Verleihung eines solchen abzustehen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Euer Hochwohlgeboren

ergebener

(onleesbaar)

Wat bezielde Löwenstein om steun te zoeken bij een geslacht dat wel het Belgisch koningshuis geleverd had in 1830, maar voor de rest niet uitmuntte door artistieke allure, behalve dat de koning der Belgen over een *organiste du roi* beschikte? Of was het Löwenstein ter ore gekomen dat er sinds Albert koning werd in 1909 een frisse wind waaide, dankzij de muzisch bevlogene koningin Elisabeth, die dweept met kunstenaars? Hoe dan ook, Löwensteins *démarche* viel niet in goede aarde. Gille had hem “strebsam” genoemd; was hij misschien te veel een *Streber* en vond men dat hij met verlaagde verwachtingen moest leren leven in plaats van een bliksemcarrière te forceren met eretitels van het *Kammer*-genre? Het strekt Löwenstein wel tot eer dat hij dit document niet vernietigde in een aanval van narcistische krenking, maar constructief reageerde door nog harder te gaan werken. Meestal in omstandigheden die te wensen over lieten. Hij hield blijkbaar van uitdagingen.

Kapelmeester was hij in 1910/11 aan het stadstheater Kaiserslautern en in 1913/14 in Saarbrücken, waarbij “kapelmeester” wel mooi klinkt, maar de functie niet altijd benijdenswaardig was. Om hun belangen te verdedigen hadden de kapelmeesters zelfs een specifieke *Kapellmeister-Union* opgericht, waarvan Löwenstein lid was. Om zijn relaties te verzorgen werd er (vermoedelijk in 1920) een indrukwekkend boekje met perscommentaren uitgegeven door zijn agent, Arthur Hirsch in Berlijn. Hoewel het op de titelpagina reeds verontschuldigend vermeldt “Vom Jahre 1914-1918 zur Kriegsdienstleistung einberufen”, doet dit nauwelijks afbreuk aan het feit dat Löwenstein op een uitstekende palmares kon bogen, te beginnen met zijn benoeming in Saarbrücken, die toegejuicht wordt door de *Saarbrücker Zeitung* op 3.7.1913. Zijn prestatie om *Carmen* te dirigeren “mit hinreissendem Schwung” bevestigt zijn faam, aldus dezelfde krant op 29.9.1913, die nog overtroffen wordt met superlatieven door de *Westfälischer Generalanzeiger* op 28.9.1913: “...eine Aufführung, wie sie in der Saarbrücker Theaterchronik bisher nicht zu verzeichnen war.” Hij nam ook zelf initiatieven om eigen werk te promoten, b.v. op 30.3.1914 in Düsseldorf: “Kompositions-Abend von Arthur Löwenstein, Wien” met o.a. zijn “Waldhornquartett”.

Löwenstein werd aldaar in de oorlog beschadigd en eervol uit de militaire dienst ontslagen. Hij was vol dadendrang om zich artistiek weer te bewijzen. Inmiddels 27, kwelde Schillers aanmaning “Drei und zwanzig Jahre, und nichts für die Unsterblichkeit getan!” hem allicht a fortiori.

Op 9.8.1918 tekende hij in Wenen een contract voor een seizoen in Pola, Istrië (heden Pula, Kroatië) dat toen nog tot de Oostenrijks-Hongaarse dubbelmonarchie behoorde, alvorens door Italië bezet te worden. In het grote Romeinse amfitheater werden populaire operavoorstellingen georganiseerd door Theater Unternehmung Politeama Ciscutti, met als artistiek directeur Willy Uher. Löwenstein kreeg de functie van “1. Capellmeister für Oper und Operette” van 1.10.1918 tot “30. April, ev. 31 Mai 1919.” Hier was avontuur troef! De dirigent moest slechts 10 dagen voor het begin van het seizoen ter plekke zijn om de repetities te leiden en had naast een maandgage van 800 (munteenheid niet duidelijk: Oostenrijkse kroon of Italiaanse lire?) recht op kosteloze reis tour-retour 2^e klasse alsook op transport tot 50 kg bagage.

Maar nu is er een raadsel: hoe kon Löwenstein zijn verplichtingen nakomen in Pola en tegelijk herhaaldelijk optreden in Troppau/Opava, de Tsjechische stad in het Duitse taaleiland Sudetenland? Zijn statuut wordt niet helemaal duidelijk. Uit een document in de nalatenschap blijkt dat Löwenstein op 5.1.1919 in Troppau een concert leidde met o.a. zijn liederen *Heimkehr* en *Im Dom*, gezongen door Maximilian Krieger, “1. Heldentenor vom deutschen Landestheater in Prag”, en met aan de Bösendorfer de componist, “Herr Opern Kapellmeister Arthur Löwenstein”. Dus niet zomaar een gastoptreden.

Op 11.2.1919 was er een *Kompositions-Abend* onder leiding van Arthur Löwenstein, “Opernkapellmeister des Troppauer Stadttheaters” met aan het klavier de componist en met een uitgelezen schare zangers om zijn liederen te vertolken, o.a. alweer *Heimkehr* en *Im Dom*, grotendeels ten bate van de oorlogsblinden. Sponsor was de “Handels-und Gewerbekammer”. En op 1.4.1919 vond er in Troppau een symfonisch concert plaats met zijn werken *Elfriede* en *Bosnische Tänze*, uitgevoerd onder zijn leiding.

Op 15.5.1919 brengt de *Deutsche Post* verslag uit over een schitterende avond met composities van Löwenstein: “er geht eigene, neue Wege, aber trotzdem ist der mächtige Einfluss seines Meisters und Lehrers Mahler (...) unverkennbar”, terwijl “In seinen *Lyrischen Skizzen* fand seine persönliche Eigenart starken Ausdruck”. Zijn transcriptie van de *Ring des Nibelungen* bevestigde zijn niveau aan het klavier. De melomanen van Troppau zijn erkentelijk tegenover hun kapelmeester, aan wie ze ook de goede operaproducties van het voorbije seizoen te danken hebben. Met andere woorden: ze betreuren zijn vertrek. Löwensteins eerste doortocht in Troppau laat daar dus positieve sporen na, zonder echter veel bij te dragen tot zijn naam en faam.

Tien jaar later zal hij een spilfiguur worden in het muziekleven van Troppau, maar tijdens de onderhandelingen vermeldt de pers niet dat hij er ooit al werkzaam geweest is. Misschien zegde hij zijn contract met Pola op b.v. wegens gebrek aan professionalisme en hielp Troppau hem in 1919 uit de nood met een overbrugging terwijl hij elders ijzers in het vuur legde om stabiel aan de bak te komen?

Gelukkig was hij gegeerd als rijzende ster. In 1919/20 was hij eerste operakapelmeester in Mährisch-Ostrau/Ostrava (Vereinigte Deutsche Bühnen), waar hij een zeer divers programma dirigeerde, met o.a. op 14.9.1919 de operette *Schwarzwaldmädel* (1917) van Leon Jessel (1871-1942) die een wereldwijd succes zou worden (ondanks zijn vreemde sympathie voor het nazisme werden Jessels werken vanaf 1937 als joods verboden en stierf hij na mishandeling). Op 2.10

volgde *Der Waffenschmied* van Lortzing. Op 18.10 *Fidelio*, op 22.11 *Cavalleria rusticana* en *Der Bajazzo*; op 4.12 *Die Walküre*. Op 16.3.1920 een concert in het Stadttheater met o.a. zijn eigen composities *Elfriede* en *Heimkehr*, gezongen door Paula Ulm. Van een jonge kapelmeester werd dus een verbazende veelzijdigheid verwacht, alsook een grote mobiliteit.

Brandpunt Berlijn

Daarna verbleef Löwenstein in Berlijn. Als hoogtepunt in deze periode dirigeerde hij op 20.1.1920 het Blüthner-Orchester Berlin, een symfonisch orkest opgericht in 1907 dat vooral uit jonge muzikanten bestond. Eigen werk op het programma: *Symphonische Dichtung op. 14 nach dem Poem Elfriede von Björnson*, en *Slavisches Stück* (Uraufführung). Voor de Mahler-concerten met o.a. de *Kindertotenlieder* werkte hij samen met de Nederlandse alt Johanna Zegers de Beyl (1885–1977), ter vervanging van de zieke diva Sarah Charles Cahier (1870–1951). Zoals Jo Zegers vertelde in haar ongepubliceerde memoires sribbelde ze eerst tegen omdat ze meende dat de *Kindertotenlieder* voor bariton geschreven waren (ze had ze ook alleen van de baritons Johannes Messchaert en Hans Duhan gehoord), maar de flamboyante Löwenstein overtuigde haar met het argument dat *der Meister* ze zelf had uitgevoerd met Cahier, destijds alt aan de Weense Opera.⁷ Löwensteins overtuigingskracht ging bovendien zo ver dat Jo Zegers voortvarend zou scheiden van de zangpedagoog Ben de Bruijn en Löwensteins echtgenote werd op 12.9.1922.⁸

Op 17.3.1921 dirigeerde Löwenstein in de Berlijnse avant-garde reeks *Der Anbruch* een gevarieerd programma hedendaagse muziek: *Urworte* van de Duitse componist James Simon (1880-1944), een werk voor groot orkest, koor, sopraan- en baritonsolo, gevolgd door de creatie van *Drei Orchesterstücke* van Henriëtte van Lennep (1894-1972), en door de première van een klavierconcert van de Bulgaar Panco Vladigherov (1899-1978) met de componist aan de piano. Besloten werd met de première van *Die Totenbraut* van de Tsjechische componist Viteslav Novak (1870-1949), een werk voor groot orkest, koor, sopraan- en baritonsolo. Solisten waren telkens Vera Schwarz (1888-1964), vooral bekend als partner van Richard Tauber in operettes, en Wilhelm Guttmann (1886-1941), ook een ster in zijn genre.

Op 27.4.1921 werd van Lenneps *Ich war ein Kind, Orchestergesang* uitgevoerd door Jo Zegers aan de Hochschule für Musik, en op 9.3.1922 programmeerde Löwenstein van Lenneps symfonie *Die Renaissance* met het Blüthner-Orchester, op 27.4.1922 gevolgd door haar *Gesang m.Orch., nach Rilke* met versterkt Blüthner-Orchester en alweer Jo Zegers. Daarna componeerde ze *Drie liederen met orkest* die door Jo Zegers met het Concertgebouworkest in 1922 werden uitgevoerd. Löwenstein had dus een fijne neus voor wat “dans le vent” was. Ook was hij genereus genoeg om jong talent vooruit te helpen, zelfs als het om concurrentie ging. Zijn eigen compositie *Bosnische Tänze* droeg de opvallende opdracht “Der genialen Komponistin Henriette van Lennep in Verehrung zugeeignet”. Dit werk voor salonorkest werd uitgegeven in 1924 door Schlesinger in Berlijn. Henriëtte was vier jaar jonger en kon goede wind in haar zeilen best gebruiken. In Löwenstein vond ze een toegewijde pleitbezorger, en een standvastige! Op 7.4.1930 zou hun

samenwerking culminereren in Troppau, waar haar *Drei Fantastische Stücke für grosses Orchester* gespeeld werden naast werk van Rameau, Mahler en Ravel. Zo werd van Lennep gecanoniseerd. Terug naar de chronologie.

Onderhandelingen met de stad Linz over de leiding van het stadstheater vanaf de herfst van 1922 mislukten wegens artistieke meningsverschillen. In Königsberg daarentegen werd Löwenstein voor 1923/24 wel operachef en eerste kapelmeester, wat hem de titel *Musikdirektor* opleverde. Het contract getekend op 30.5.1923 was een “Normalvertrag” voor “Opernchef/musikalische Leitung” met als “Direktor/Bühnenleiter” Bruno Dumont du Voitel, een telg uit een geslacht van zakenmensen die zijn stempel zou drukken op het opera-landschap. Löwenstein was dus “tweede in bevel”. Het is zeker dat Löwenstein in 1923 minstens drie werken dirigeerde. Ten eerste: *Die toten Augen* van Eugen d’Albert (1864-1932), Duitser van Schotse afstamming, die dit werk componeerde in 1912/13, première in 1916, met als libretto “eine Bühnendichtung” van Hanns Heinz Ewers (1871-1943), surrealistisch enfant terrible van de Duitse avant-garde. Hij zou ironisch genoeg in nazistisch vaarwater verzeild geraken op een dubbelzinnige manier. Insценierung: Kammersänger Camphausen. Met andere woorden: het was multitasking geblazen in de kleinere operahuizen. Ten tweede: *Der Barbier von Bagdad*, de bekende komische opera van Peter Cornelius (1824-1874). Spielleitung: Kammersänger Camphausen. En ten derde: *Die heilige Elisabeth*, Legende nach einer Dichtung von Otto Roquette (1824-1896). Musik von Franz Liszt. Insценierung und Spielleitung: Oberregieass. Camphausen. Overbelasting was dus troef, gecompenseerd door een weelde van eretitels.

Löwenstein werd ook buiten de opera ingezet, zoals blijkt uit de aankondiging van een “drittes volkstümliches Sinfonie-Konzert”, een “Klassiker-Abend” met op het programma De *Negende Symfonie* van Haydn, Mozarts *Acht Duitse dansen*, en Beethovens *Vijfde Symfonie*, die een van zijn paradepaarden zou worden.

Hoe precair het leven van een dirigent van 32/33 jaar ook was, afhankelijk van de aanbevelingen van oudere collega’s, toch was er ook reden tot tevredenheid, zoals de machtige intendant van het Stadt-Theater Dortmund bevestigt in een brief van 26.6.1923: “Der Hauptzweck für Sie ist erreicht, Sie sind wieder in der Karriere”! Hij had Löwenstein volop gesteund voor de benoeming in Königsberg, maar was elegant genoeg om diens succes niet alleen toe te schrijven aan zijn lange arm: “Das Zeug, sich durchzusetzen, haben Sie auch in vollem Masse.”⁹

Opmerkelijk is ook een aanbeveling van 16.7.1923 met briefhoofd van het Haagse “Koninklijk Conservatorium voor Muziek” door directeur Johan Wagenaar (1862-1941), gericht aan “Geachte Heer Cronheim”:

Ik introduceer U hierbij den Heer Arthur Loewenstein, componist, opera-dirigent, die reeds een carrière in Deutschland achter den rug heeft (Bayreuth, Wien, Düsseldorf, Königsberg). Het zou mij zeer aangenaam zijn indien U hem eens een onderhoud zou willen toestaan. De Heer L. wil zich in Holland vestigen (U weet dat wij aan ons Conserv. ook een dergelijk kunstenaar zoeken); wellicht dat er op den duur ook iets voor hem te doen valt...¹⁰

Wanderjahre

Deze machtige protectie leidde niet onmiddellijk tot resultaten in de *Wanderjahre* 1924-25, toen Löwenstein verstrikt raakte in ingewikkelde toestanden met de schitterende, maar extravagante vertaalster Else Otten (1873-1931). Die vertaalde op verzoek van Löwenstein het mysteriespel *Beatrijs* (1918) van de Limburgse schrijver Felix Rutten (1882-1971) in het Duits bij wijze van “Entwurf zu einer Oper für Arthur Löwenstein”, met als definitieve titel *Beatrice. Ein Mirakelspiel in vier Bildern*. Volgens Otten bleef Löwenstein echter in gebreke wat de afgesproken betaling betreft, en ze eindigden in onmin, wat des te pijnlijker was omdat Otten reeds op 57-jarige leeftijd doodziek werd. Ooit behaalde ze een groot succes met haar vertaling van Johan Fabricius’ *Femina*, dat honderden opvoeringen kende in Berlijn en andere grote steden, maar ze eindigde in armoede. Men mag aannemen dat Löwenstein ook geleden heeft onder dit conflict, maar blijkbaar was hij te krap bij kas om het geschil te beslechten met *un grand geste*...

In 1925 probeerde hij inkomsten te vergaren door als begeleider van zijn vrouw mee op tournee te gaan naar Java. In de nalatenschap (Letterenhuis) bevindt zich een “Tekstboekje van de liederen te zingen door de zangeres Johanna Zegers de Beyl op het concert in de “Sociëteit Phoenix” te Cheribon (heden Cirebon) op donderdag 1 oktober 1925.” Het biedt een verbazend gevarieerd programma, inclusief een Vlaamse tekst “Het lied der terwe” van René de Clercq (1877-1932) getoonzet door ene Kees Andriessen. De Vlaamse bard was een van de meest conservatieve volksdichters, had met de Duitsers geheuld in de Eerste Wereldoorlog en leefde in ballingschap in Nederland. De apotheose luidt: “Heerlijke terwe, vroomheid en vreugd!/Rijk is de boer, als de terwe deugt.” Bloed- en bodemliteratuur dus, maar wel van de onschuldige strekking zonder racisme.

In 1926 dirigeerde Löwenstein Peter Benoits *De Rijn* op een *Musikfest* in Königsberg, wat zijn groeiende belangstelling voor de Lagelandse cultuur bevestigde. Hij vestigde zich in Nederland en werd aangeworven door de hem immer gunstig gezinde Wagenaar als “tijdelijk leeraar der operaklasse” aan het conservatorium van Den Haag met ingang van 1 september 1927, met “eene jaarwedde van f. 1350”. Een hoogtepunt van zijn verblijf in Nederland was het concert in Rotterdam met de *Negende Symfonie* van Beethoven op 9 december 1927 ter herinnering aan de honderdste verjaardag van diens dood, wat Löwenstein een lintje opleverde.

Toen de rusteloze Löwenstein in 1928 *Fernweh* begon te vertonen, stak Wagenaar hem een hart onder de riem met een aanbeveling die focust op de uitstekende opvoering van Smetana’s *Verkochte Bruid* in oktober 1928, een krachttoer na slechts acht maanden docentschap. Met een brief van 18.9.1928 bevestigt de Commissie van Toezicht “aan den heer A. Löwenstein op zijn verzoek eervol ontslag te verleen en als tijdelijke leraar der opera-klasse”. Nergens wordt hij als “Professor” betiteld. Dat gebeurt alleen in een brief van de Oostenrijkse Gesandtschaft in Haag van 8.1.1929: tot drie maal toe “Sehr geehrter Herr Professor”. Oostenrijkers waren nu eenmaal verzot op titels, ook de vrouw van een hoogleraar werd als “Frau Professor” aangesproken, zelfs als ze nooit gepromoveerd was. Niet zo in Nederland, dus nam Löwenstein een loopje met de

waarheid als hij zich deze titel toekende uit de mond van Nederlandse instanties. Zelfs Johan Wagenaar, nochtans dr.h.c., deed dit niet.

Het jaar 1930

Het jaar 1930 was een keerpunt in de loopbaan van Löwenstein, die toen 40 werd. Hij keerde Nederland de rug toe na een viertal jaren van pogingen om er vaste voet aan wal te krijgen. Maar de situatie was wel dubbel: in feite wou hij geen zwaardere lesopdracht omdat hij een groot werk wou componeren (wellicht de renaissance-opera *Amanda* op libretto van Romana Bäckmann, die zich in Venetië afspeelt en pas in juni 1936 voltooid zou worden). Zijn geldingsdrang als componist werd gememoreerd door Jo Zegers in maart–april 1970 toen de *Haagsche Courant* haar feuilleton “Zingen, mijn laatste liefde” publiceerde in 31 afleveringen, die me bezorgd werden door Wouter A.M. de Bruijn, van wie ook de vage datering stamt.¹¹ Wellicht was Löwenstein te veel een “Himmelstürmer” om te aarden in het nuchtere Nederland.

Hoe dan ook, het goed gedocumenteerde huwelijk met Jo Zegers, die hij vaak begeleidde aan het klavier, heeft Löwenstein allicht geholpen om zijn netwerk in Nederland uit te breiden; maar blijkbaar niet genoeg om alzijdig tevreden te zijn. Bij de echtscheiding in 1939 zal ze hem drievoudig overspel voor de voeten werpen, wat hij ruitelijk zal aanvaarden. Men neemt niet zonder enige pudeur kennis van deze problemen in de correspondentie uit de nalatenschap.

In 1929 ondernam Löwenstein een dramatische carrièrewending naar het verre Troppau, dat voor hem echter geen onbekend terrein was, in tegenstelling tot wat ik geloofde tot medio 2022.¹² Hier val ik maar even terug op mijn oorspronkelijke tekst, voor zover die nog relevant is (dat mildert het gevoel van vergeefsheid waarmee men onvermijdelijk te kampen krijgt tijdens jaren van vruchteloos onderzoek).

Troppau was een provinciaal "nest" met in 1930 slechts 36.030 inwoners, waaronder 21.987 Duitsers, 11.627 Tsjechen en 1.484 buitenlanders. Er was een overweldigende meerderheid van katholieken, naast evangelische en andere christenen, alsook een vijftigtal Joden. De stad kon bogen op een bruisend, zij het ietwat middelmatig cultuurleven rondom het stedelijk theater, dat ook een opera omvatte die ambities koesterde. Ze werden helaas doorkruist door de grote beurscrash van oktober 1929. Löwenstein was in de lente van 1929 benoemd als intendant voor opera én theater vanaf het seizoen 1930–31. Bovendien zou hij de stedelijke symfonische concerten leiden in het operagebouw. Dit gebouw uit 1805 was niet bepaald groots, maar oogde wel massief. Het bood in die periode 567 zitplaatsen en 100 staanplaatsen. Of dit nog altijd het geval was tijdens mijn veldwerk van 23 tot 28 oktober 2010, kon ik niet verifiëren: het gebouw was gesloten voor renovatie.¹³

Terug naar de geschiedenis. “Documenten in verband met Löwensteins aanstelling zijn voorlopig nergens te vinden”, zo schreef ik nog in een eerste versie van dit artikel, maar sinds september 2022 is dit achterhaald. Dankzij de speurzin van Marc Weyns, een amateur-historicus zoals ik, kan men heden 29 bestofte en ongeordende dozen met pas onlangs opgedoken materiaal

van en over onze mystery man raadplegen in het Letterenhuis (Antwerpen). Het contract voor 1930/1 is gaaf en ongeschonden, in tegenstelling tot tal van andere documenten die dreigen te verpulveren. Het is gedateerd op 2.8.1930 en door het Bürgermeisteramt Troppau gericht aan de "Direktion des Troppauer Stadttheaters". Het stelt vast dat de Troppauer Stadtrat in zijn zitting van 28.7.1930 besloten heeft: 1. Voor het seizoen 1930/1 krijgt de theaterdirectie een zeker budget voorgeschreven en mogen de dagelijkse uitgaven het bedrag van Kc 9.000 niet overschrijden, en 2. De heer theaterdirecteur Prof. Arthur Löwenstein mag als verloning voor zijn taak in elke speelmaand – september tot einde april – geen groter bedrag ontvangen dan Kc 9.000 (Kc = Koruna?). Plus nog twee bladzijden met restricties en richtlijnen.

Interessant is ook een document dat zich niet in deze nalatenschap bevindt, een brief uit Berlijn gedateerd 17.5. 1929 waarin Löwenstein bevestigt dat de Nederlandse heldentenor Cor Wijgers (1900–1977) aangeworven werd door Die Vereinigten Stadt Theater Troppau Jägerndorf.¹⁴ Onder de titel "Bestätigung" schreef Löwenstein een zeer positieve aanbeveling:

Ich bestätige hiermit dass Herr Cor Wijgers nach erfolgreichen Prüfungen als erster jugendlicher Heldentenor an die Vereinigten Stadt Theater Troppau Jägerndorf verpflichtet wurde. Herr Wijgers verfügt über eine selten schöne Tenorstimme, welche erstklassisch ausgebildet wurde von dem Gesangmeister Herrn Ben de Bruijn Nijmegen. [...] Getekend:

Prof Arthur Löwenstein Direktor der Vereinigten Stadt Theater Troppau Jägerndorf.¹⁵

Bij mijn weten is dit de eerste keer dat Löwenstein zich "Professor" noemt, wellicht op basis van zijn aanstelling in Den Haag. De bekende tenor Ben de Bruijn (1877–1929) was van 1916 tot 1922 getrouwd met Jo Zegers. Ondanks de scheiding was over deze veelzijdige man veel goeds te horen in haar familie, aldus haar achterneef bisschop Ronald Bär.¹⁶ De Bruijn was onder andere directeur van het Mannenkoor Keizer Karel en van de Gelderse Opera in Nijmegen, alsook van de Opera-, Concert- en Toneelschool Ben de Bruijn.

De volgende paragraaf uit mijn oorspronkelijk MS is alleen toepasselijk op de situatie tot de *Forschungslage* van september 2022, en ik behoud hem slechts om een idee te geven hoe moeilijk het pad van de eenzame onderzoeker kan zijn. Tot onlangs dacht ik: voor informatie over Löwensteins programmatie zijn we aangewezen op zeer onvolledige gegevens uit de *Theater-Nachrichten*, die elke maand tweemaal verschenen ("Für den Inhalt verantwortlich: Stadttheater"), en voor elke voorstelling een *Theaterprogramm* van het "Troppauer Stadttheater". Löwenstein wordt telkens vermeld als "Direktion und musikalische Oberleitung". Deze documentatie, bewaard in het stadsarchief van Troppau, is schamel, maar het stemde al dankbaar dat er überhaupt iets bewaard was om een vaag idee te geven van de werking van deze instelling, want op het einde van de Tweede Wereldoorlog werd Troppau geteisterd door een vuurstorm. Enkele pagina's uit de programmatie bevinden zich ook in Löwensteins dossier bij de Belgische vreemdelingenpolitie. Wie naar meer materiaal speurt in de plaatselijke antiquariaten van Troppau die men toch mag verwachten in een universiteitsstad, komt terug van een kale reis: er zijn helemaal geen winkels

van dat genre. Het lijkt wel of er nooit een Duitstalige cultuur geweest is in dit stuk Sudetenland, zo grondig heeft men alle resten ervan opgeruimd in 1945 om monter met een schone Tsjechische lei te kunnen beginnen.

De eerste sporen van Löwensteins tweede verblijf in Troppau, zo dacht ik tot midden 2022, houden verband met een opvoering van *Die Walküre*. Dat klopt niet meer, want er bestaat ook een ingebonden verzameling van alle programma's van het eerste seizoen, sinds onlangs gedeponerd in het Letterenhuis door een weldadige *invisible hand*. Niemand weet precies waar dit materiaal vandaan komt. Binnen het kader van dit verkennend onderzoek kan niet alles systematisch aan bod komen, dus wordt hier gefocust op de beperkte staalkaart uit mijn eerste verslag als *Jäger und Sammler*. Die selectie is hopelijk representatief genoeg om een idee te geven van de diversiteit van het aanbod.

Die Walküre werd vertoond op zaterdag 18.1.1930 om 19u. Vroeg in de avond dus, omdat er soms nog een aanvullende nachtelijke voorstelling was. Van de nieuwe intendant werd een krachttoer verwacht: "Szenische und musikalische Leitung: Dir. Prof. Arthur Löwenstein". Met uitroeptekens werd benadrukt: "In neuer Einstudierung!" en "In neuer Ausstattung!". De "Spielleitung" werd verzorgd door Georg Puntschart, die soms ook optrad als zanger; multitasken behoorde blijkbaar alweer tot de geplogenheden van het huis, dat allicht over een vast kern-ensemble beschikte zonder dat dit als dusdanig vermeld wordt. Blijkbaar werd dit als vanzelfsprekend beschouwd, ook bij een B-Theater. Ook kan men vermoeden dat er een vast koor van 20 à 25 leden was. De opvallendste zanger in de vaste bezetting was de reeds vermelde Cornelis Wygers (sic, in Troppau steeds zo gespeld) in de rol van Siegmund.

Maar de grootste sensatie was de unieke kans om te genieten van een "Einmaliges Gastspiel Joseph Schwarz vom deutschen Landestheater in Prag" als Wotan. Deze heden volkomen vergeten bariton mag niet verward worden met zijn oudere naamgenoot, geboren in 1880 en vroegtijdig gestorven in 1926, die in zijn glorie-tijd als een evenknie van Caruso gold en van wie verschillende plaatopnamen bestaan. Van "onze" Joseph Schwarz daarentegen is zelfs geen precies geboortjaar bekend: volgens Google zou het 1895 kunnen zijn, maar een sterfjaar ontbreekt zelfs volledig. Misschien 1956? *Sic transit ...* Deze data komen uit een op het internet vermelde bijdrage over het theater van Teplitz (Teplice), waarin men verder kan vernemen dat Schwarz zijn debuut als operazanger beleefde in Troppau (1917–18), vervolgens werkzaam was in Olmütz, Brünn en Praag, met een contract aan het Deutsches Theater van 1924 tot 1929. Het gastoptreden in Troppau in 1930 was dus een bekroning voor hem, een thuiskomst. Het is niet ondenkbaar dat men via spoorwerk in het *Prager Tagblatt* een recensie zou kunnen vinden, maar dit laat ik graag aan een volgende generatie over. Dit dagblad had een netwerk van correspondenten buiten Praag, bijvoorbeeld de auteur en neuroloog Alfred Döblin in Berlijn voor gesproken theater.¹⁷

Diversiteit troef!

Op zondag 23.2.1930 om 15u was er als "Fremdenvorstellung" een "Operettenneuheit", *Hotel Stadt Lemberg*, van Jean Gilbert. Om 19u30 zelfs een "Sensationsneuheit! Zum 1. Male: *Olympia*. Ein Spiel in 3 Akten von Franz Molnar". Dit werk van de Hongaarse succesauteur Molnar Ferenc was reeds in 1929 verfilmd.

Op 27.2.1930 om 19u30 werd Puccini's *Manon Lescaut* opgevoerd, aangeprezen als "Erstaufführung", in Duitse vertaling van Ludwig Hartmann, en met "Direktor Professor Arthur Löwenstein" voor de "Musikalische Leitung". Wellicht in de versie van 1922. Bij de cast valt alweer Cornelis Wygers op, in de rol van "Edmond, Student".

Op 28.2.1930 om 19u30 volgde *Der Freischütz*, met Cornelis Wygers in de rol van "Jägerbursche". De muzikale leiding werd toevertrouwd aan Kapellmeister Paul Walter (1906–2000), die in 1929 in Troppau zijn eerste engagement kreeg als koorleider en kapelmeester. Na de oorlog doceerde deze aan het Mozarteum en dirigeerde aan de Wiener Volksoper (1954–1974). In 1964 kreeg hij de professorstitel.

Troppau was dus blijkbaar een springplank voor jong talent, zoals ook blijkt uit het volgende geval. Voor de Spielleitung tekende Erich Wymetal, aka Erich Otto Ritter von Wymetal (1892–1966). Na zijn deelname aan de Eerste Wereldoorlog liet hij zich opleiden tot acteur en speelde als "Charakterkomiker". Zijn loopbaan als regisseur begon aan het Stadttheater Troppau, aldus Wikipedia. Het is best mogelijk dat Löwenstein reeds aanvoelde dat Wymetal misschien een crypto-nazi was. In 1938 werd hij *Oberspielleiter* aan de Wiener Staatsoper, gretig om de plaats van de jood Lothar Wallenstein in te pikken. Hij regisseerde zelfs in 1939 de eerste oeropvoering aan de Staatsopera na de Anschluss, met name de opera *Königsballade* met muziek van Rudolf Wille, en *Fidelio* met de jonge nazi-dirigent Hans Knappertsbusch (1888-1965), overigens een even schitterende vakman als zijn politieke geestesgenoot Herbert von Karajan (1908-1989). Twee *rücksichtslose Streber!* (van Karajan is bekend dat hij naar eigen verklaring bereid geweest was tot moord-en-doodslag om zijn eerste respectabele aanstelling in Aken te bemachtigen!) Wymetal bleef zonder veel problemen met de denazificatie een spilfiguur in Wenen na de oorlog en ligt er op een ereplaats begraven. Toch moet men zich hoeden voor simplisme, want het familieverhaal is complex. Dr. Primavera Driessen Gruber maakte me attent op het feit dat deze zoon van de regisseur en zangleraar Wilhelm Wymetal (1863 Rabenstein–1937 Wenen) een broer Wilhelm had (1890 Wenen–1970 Wynnewood), die reeds in 1935 tentatief uitweek naar de Verenigde Staten, waar hij zich in 1940 definitief vestigde. "Waarschijnlijk was zijn vrouw van joodse afkomst", aldus dr. Driessens mail van 12.1.2021. Een familie verscheurd door *divided loyalties* dus.

Terug naar Troppau. Op zaterdag 1.3.1930 om 15u stond er een "Lustspiel", *Das Geld auf der Strasse* van Bernauer en Oesterreicher, op het programma. Om 19u30 kwam daarentegen een hoogtepunt van de meer elitaire cultuur aan bod: "Gastspiel Alexander Moissi", met "Zum 1. Male: *Der lebende Leichnam*, Drama in 5 Akten von Leo Tolstoi." De in Triëste geboren Albanees Moissi (1879–1935) had met de glansrol van Fedya reeds 1400 maal succes geboekt in 1914, en wist in 1930 nog altijd zijn publiek te betoveren met zijn Italianiserende sing-song. Het lijkt geen twijfel

dat Löwenstein deze legendarische gast met de nodige égards zal ontvangen hebben, al komt wellicht zijn voorganger de verdienste toe deze druk bezette ster geëngageerd te hebben.

Op 6.3.1930 was er een “Fest-Vorstellung” voor de 80^{ste} verjaardag van president Masaryk met als gastzanger Karl Norbert van de Wiener Staatsoper in Smetana’s *Die verkaufte Braut*, met “Direktor Professor Arthur Löwenstein” bevoegd voor de muzikale leiding en Lili Green voor de “Tanzleitung”. Löwenstein viel dus handig terug op een partituur die hij nog in de vingers had van zijn geroemde opvoering in Den Haag. En hij nodigde zelfs de bejubelde Lili Green (1885-1977) weer uit die de choreografie verzorgd had in Den Haag!¹⁸

Op 22.3.1930 werden de ballet-liefhebbers verwend met een hele avond op topniveau, met 1. Ravels “Aus meinem Märchenbuch”; 2. “Die Verliebten”, “für die Bühne bearbeitet von Lili Green. Musik von H.van Lennep; 3. Ballett Uraufführung. Choreographische Leitung: Lili Green. Een opvoering die dus niet zou misstaan hebben in Wenen. Het is ook leuk om te weten dat Lili Green en Henriette van Lennep een poosje een stel waren, zoals ik van Dr. Primavera Driessen Gruber vernam.

Löwensteins toenemende belangstelling voor dans zou blijken uit zijn uitnodiging van Gertrud Bodenwieser voor een avondvullende voorstelling die allicht zo’n indruk maakte dat hij zijn dochter Freya aan haar zou toevertrouwen voor haar dansopleiding (Strikt genomen zijn er geen aanwijzingen voor dit door mij gesuggereerde causaal verband, maar het ligt wel voor de hand).¹⁹

Op 29.4.1930 als laatste operavoorstelling van het seizoen om 19u30: *Ariadne auf Naxos*. "In neuer Ausstattung!" en als "Neue Bearbeitung" aanbevolen, met als dirigent Löwenstein. En met Cornelis Wygers als "der Tenor" en "Bacchus". Erich Wymetal zorgde niet alleen voor de rol van "Haushofmeister", maar ook voor de Spielleitung. Opmerkelijk was tevens de bijdrage van de jonge bariton Leo Mirkovic (1904–1990), afkomstig uit Zagreb, die zowel "Ein Musiklehrer" als "Harlekin" vertolkte. Hij zou na zijn sensationele ontsnapping uit een Duits concentratiekamp een beroemde Cantor worden in New York en Washington.

Ook de canon van de wereldliteratuur werd niet verwaarloosd. Op 30 april om 19u30 "Letzte Vorstellung der Stammgemeinde des Sprechstückes *Was ihr wollt*, Lustspiel in 5 Akten von W. Shakespeare. Blijkbaar was er een systeem in voege van "Stammtischmiete" om zich van een trouw publiek te verzekeren. Voor deze informatie baseer ik me niet op een afzonderlijk programma, maar op een aankondiging onderaan elk operaprogramma.

Het jaar 1931

Van historisch belang was het operadebuut van de bas-bariton Hans Hotter (1909–2003), die wereldberoemd zou worden.²⁰ Hoe belandde deze bloedjonge zanger, die nog nooit buiten zijn Beierse Heimat geraakt was, in Troppau?

In het voorjaar van 1930 zong hij in München bij een opvoering van Hindemiths *Lehrstück* mee in een klein koor. De baritonsolist voor de rol van koorleider werd ziek en Hotter kreeg de

vervanging aangeboden. Dit resulteerde in zijn eerste openbaar optreden in München, en wel onder leiding van Hermann Scherchen (1891–1966), een van de avontuurlijkste voorvechters van de hedendaagse muziek. Nadien vroeg hij welke plannen Hotter had en gaf hem meteen als advies: "Lassen Sie sich nur ja nicht dazu verleiten, Oper zu brüllen, ein Künstler werden Sie auf dem Konzertpodium."²¹ Zijn leraar Römer bleef echter realistisch: "Der hat gut reden – sich einen Namen machen und Geld verdienen, das kann ein junger Sänger nur über die Oper." Hotters eerste optreden werd positief vermeld in een Weense krant, en "der Direktor des Stadttheaters Troppau" las dit toevallig (we zullen dus wellicht nooit weten of dit Löwenstein was of zijn voorganger). Hij kwam naar München en Hotter mocht voorzingen, waarop hem een contract aangeboden werd. "Die Monatsgage betrug nach heutiger (i.e. 1996, JD) Rechnung 200 Mark, dafür stand als Fachbezeichnung stolz '1. Heldenbariton' darauf, als ob es in der Troppauer Oper noch einen zweiten oder dritten Heldenbariton gegeben hätte!"²²

Zou deze neiging tot grootspraak kunnen verraden dat Löwenstein hier misschien toch aan het woord was, net zoals in zijn mogelijke faux pas om zich tot "Mahler-Schüler" te stileren en zich een professorentitel toe te kennen? Wou Hotter zijn nagedachtenis sparen door hem niet nominatim te vermelden? Zouden er aldaar *Differenzen* ontstaan die tot Hotters vertrek naar Breslau in 1932 zouden leiden, of zou dit alleen aan de beperkte mogelijkheden van Troppau gelegen hebben? We zullen het nooit weten, tenzij er nog documenten in Hotters *Nachlass* te vinden zijn.²³

In ieder geval vond Hotter in Troppau tijdelijk zijn draai en genoot hij van de ambiance:

Troppau war eines dieser sudetendeutschen Theater, die für eine Reihe junger Schauspieler und Sänger in ihren Anfängerjahren das Sprungbrett zum Erfolg wurden. Das Theater mit seinen kaum tausend Plätzen lebte von der Begeisterungsfähigkeit einer zwar kleinen, aber treuen Gemeinde, für die die Vorgänge auf und hinter der Bühne sowie ausserhalb des Musentempels zu den absoluten Höhepunkten des gesellschaftlichen Lebens wurden und ausdauernd für Gesprächsstoff sorgten. Ich fühlte mich schnell heimisch. Die wenigen Schauspieler und Sänger bildeten zusammen mit den Mitgliedern des Chors und Orchesters eine richtige Familie. Nichts konnte innerhalb und ausserhalb des Theaters geschehen, was nicht sofort zum allgemeinen Gesprächsstoff wurde.²⁴

Hotter vertolkte "Altoum, Kaiser von China" op woensdag 21 januari om 19u30 in *Turandot*, "in gänzlich neuer Ausstattung an Dekorationen und Kostümen", met als dirigent Viktor Gomboz, en "in Szene gesetzt von Oberspielleiter Hans Steinschneider als Gast". Van Gomboz zijn op het net veel sporen te vinden van zijn activiteiten als koorleider, vooral van kinderkoren. Ook plaatopnamen worden vermeld. Op 1.11.1936 gaven de Wiener Sängerknaben onder zijn leiding een concert in Leiden, zoals blijkt uit een advertentie in de *Leidsche Courant* van 28 oktober. Löwenstein verbleef dan reeds in Antwerpen. Of hij in contact gebleven was met Gomboz is niet bekend.

Op 14 januari vond het 2^{de} Städtisches Orchester-Konzert plaats in de “Drei Hahnen-Saal” met als soliste Opersängerin Lilly Kolar, die later beroemd zou worden in Wenen, en met als dirigent Löwenstein, in werken van Schubert, Dvorak, Sibelius, Johan Strauss en Tsjaikovsky.

Op 22 januari was er toneel: "Neuheit! Zum 1. Male: "Der Frauenarzt", Schauspiel von Hans J. Rehfish "(1891–1960), toen een beroemdheid die in zijn genre niet moest onderdoen voor Brecht en Piscator. Het stuk was van 1928, dus men hield in Troppau wel degelijk de vinger aan de pols.

Op woensdag 25 maart om 19u: *Siegfried* onder muzikale leiding van Löwenstein en "Spielleitung und Bühnengestaltung" door Georg Karl Pohl. Bij de cast vallen op: alweer Cornelis Wygers als Siegfried, Otto Beer als Mime (in vetjes gedrukt om zijn expliciet vermelde status als Gast ook typografisch duidelijk te maken) en vooral Hans Hotter als "Der Wanderer". De rol van Erda werd vertolkt door "Kammersängerin Zegers de Beyl a.G." (i.e. als Gast, JD). Löwensteins vrouw dus! Maar wel in haar eigen recht, met haar meisjesnaam. En met haar ronkende eretitel. Regisseur Pohl zou later in Posen (heden Poznan) verzeild raken, zoals blijkt uit zijn editoriale rol in *Die Blätter der Reichsgau Theater Posen 2, Spielzeit 1942/43*, die heden nog antiquarisch te vinden zijn op het internet. Posen, waar zich een concentratiekamp bevond alsook een Reichsuniversität die als speerpunt van de nazi-ideologie naar het Oosten gericht was, zoals Straatsburg naar het Westen. Himmler zou in Posen op 4.10.1943 zijn beruchte redevoering voor de SS houden, waarin alles draaide rond het woord "anständig". Als Pohl zich daar als een vis in het water voelde, mag men aannemen dat hij aan de kant van de nazi's stond.

Op 27.2.1931 volgde een stuk over Judas, *Der Verräter Gottes*. Vier Akte von Dietzschmidt, uit 1929, met als waarschuwing: “Für Jugendliche nicht geeignet!”. Anton Dietzschmidt was het pseudoniem van Anton Franz Schmidt, die nog een ander pseudoniem had: Peter Thomas Bundtschuch.

Op donderdag 26 maart om 19u30 volgde, heet van de naald, de operette *Viktoria und ihr Husar* (1930) van Paul Abraham (1892–1960), de briljante Hongaarse componist van operettes in de Oostenrijks-Hongaarse traditie die hij wist te moderniseren door het introduceren van jazz.

Het jaar 1932

Op 3.3.1932 om 19u30 werd een dubbel programma geboden: 1. *Die Blinde*, Oper in einem Akt von Ralph Benatzky. Musik von Max Ast. In Szene gesetzt von Spielleiter Tony Girardi. Musikalische Leitung: Paul Komlos. Rudolph Benatzky (1884–1957) publiceerde deze opera in Wenen in 1927. En 2. *Gianni Schicchi*, Oper in einem Akt von G.Puccini. Uit het Duits vertaald door Alfred Brüggeman. Geënceneerd door Spielleiter Tony Girardi. Musikalische Leitung: Paul Komlos.

Voor 4.3.1932 om 19u30 werd aangekondigd: *Madame Butterfly*, Tragödie einer Japanerin in 3 Akten von Puccini.

Met deze karige informatie moesten we het stellen tot juni 2022, dus tot het ongeordende archief in het Letterenhuis toegankelijk werd. Nu wacht deze schatkist op verder onderzoek. Over de symfonische concerten die Löwenstein leidde, is nu ook meer te vinden. Er is een vermelding van een Mahler-concert op 7.4.1930 met onder andere de *Kindertotenlieder* vertolkt door “Fräulein Motzko”.²⁵

En er is een ongedateerde aankondiging van een “Ausserordentliches städtisches Symphonie-Konzert zu Gunsten der Arbeitslosen Troppaus”, met op het programma Beethovens 9^{de} (“mit Schluss-Chor”!) voorafgegaan door Mozarts Overture tot “Don Juan”. De uitvoerders: “Das städtische Theater-Orchester, verstärkt durch Mitglieder des deutschen Theater- und Musikvereins in Troppau, der gesamte Chor des Troppauer Stadtheaters sowie die Troppauer Gesangsvereine “Liederkranz”, “Männergesangsverein” und “Singakademie”. Als solisten “Die Opernmitglieder Lilly Kolar, Elfriede Hedmont, Cornelis Wygers, Hans Hotter”. Dit alles onder leiding van “Direktor Prof. Arthur Löwenstein”.

Het is ook interessant hoe Löwenstein in een ruimere context geplaatst wordt in een prachtig boek *Divadlo V Opave. Theater in Troppau 1805/2005*:

In den Jahren 1922–1929 erreichte der Leiter Engelbert Warbek eine gewisse Konsolidierung der Verhältnisse, indem er vernünftig die Spannungen bremste und sich entgegenkommend in der tschechisch-deutschen Zusammenarbeit auf Theaterebene zeigte. (...) Das finanzielle Gleichgewicht des Theaters versuchte Warbek vor allem durch Inszenierungen von modischen Operetten, die aus Wien importiert wurden, zu erhalten, aber trotzdem gab er deswegen die Operninszenierungen, an deren Niveau jede Saison gemessen wurde, nicht auf. Es reicht zu erwähnen, dass die Vorstellung von Wagners Meistersingern (1923), der Walküre (1926), Götterdämmerung und Parsifal (beide 1927), Verdis Othello (1923) und Aida (1926), die Elektra (1925) und Der Rosenkavalier (1928) von Strauss, die Afrikanerin (1926) von Meyerbeer, Krenks (sic) Jonny (1929) oder Schillings Mona Lisa (1928) damals gängiger Teil des Abonnements war. Realisiert wurden die Stücke von einheimischen, häufig sehr jungen Künstlern, zu denen nur ab und zu ein Gast einer grösseren Bühne geladen wurde.

In der kurzen Amtszeit von Warbeks Nachfolger Prof. Arthur Löwenstein, einem Operndirigenten mit positiver Beziehung zum Schauspiel, verbesserten sich die Möglichkeiten zur Probe und das Niveau wuchs. Das Drama führte weiter Schiller an, es wurden Goethe, Shakespeare, Lessing und schliesslich auch Kotzebue in der Version von Reinhardt gespielt. Ihren Hauptschwerpunkt verschob das Drama zu den zeitgenössischen meist deutsch schreibenden Autoren. Im Zeichen des Zusammenlebens von Tschechen und Deutschen war eine gemeinsame tschechisch-deutsche Matiné von Bedeutung, die anlässlich des 80. Geburtstag von Präsident T.G.Masaryk veranstaltet wurde, und auf der die deutschen Schauspieler das Gedicht Libussa von Franz Grillparzer vortrugen. Eine weitere Belebung erfuhr die deutsche Bühnen (sic) durch Gastspiele. Im März und April 1930 gastierte der bekannte Tragiker des Deutschen Theaters in Berlin, Alexander Moissi,

in der Rolle des Féd' a Protasov in Tolstojs "Lebende Leichen", als Hamlet and als Oswald Alving in Ibsens "Geister". Löwenstein lud aber auch ganze Ensembles zu Gastspielen ein, Paul Wegener trat im Oktober 1930 mit seinem Berliner Ensemble auf und drei Jahre später gastierte Conrad Veidt mit Schauspielern der Wiener Komödie.

An Wichtigkeit gewann, schon aus Sicht von Löwensteins Beruf, auch der Opernzweig des Troppauer Theaters. Schon in der ersten Saison 1930/31 veranstaltete er zusammen mit seinen Mitarbeitern so anspruchsvolle Inszenierungen wie Mozarts Zauberflöte, Wagners Tannhäuser und Siegfried (beide im Abstand von drei Monaten!) und Turandot von Puccini.

Obwohl Prof. Arthur Löwenstein das Theater wirtschaftlich überlegt leitete, konnte auch er den finanziellen Verfall, der in der Weltwirtschaftskrise zu Beginn der 30er Jahre alle Bühnen im Gebiet heimsuchte, nicht verhindern. Im März 1932 konnte das Theater keine Gage mehr zahlen, Löwenstein gab seine Leitungsposition auf.²⁶

Hij keerde terug naar Wenen als freelancer, afgewisseld met zijn voorlopige Wahlheimat Nederland. Maar zijn huwelijk met Jo Zegers stond toenemend onder druk, en een nieuwe relatie leek onweerstaanbaar.

Nederlands toneel in Troppau

Een aparte vermelding verdient Löwensteins verrassende programmatie van werken vertaald uit het Nederlands van internationaal minder bekende auteurs zoals de Hollandse Jan Fabricius (1871–1964) en de Vlaamse Herman Teirlinck (1879–1967).

Deze schrijvers streepte hijzelf met potlood aan in de bijlage uit het seizoensprogramma 1930–31 van Troppau dat hij toevoegde aan zijn dossier voor de Belgische staatsveiligheid in 1936, toen hij zich als vreemdeling in Antwerpen wou vestigen en zijn verdiensten voor de buitenlandse uitstraling van de Lagelandse cultuur wou uitspelen.

Jan Fabricius werd geboren in Assen in 1871. Zijn zoon Johannes, geboren in Nederlands-Indië in 1899, trok als achttienjarige oorlogstekenaar naar het Oostenrijks-Italiaanse front, waar Löwenstein ook enige tijd verbleef, maar dan als militair. Het is mogelijk dat ze daar elkaars pad gekruist hebben. Vervolgens wijdde Fabricius jr zich geheel aan het schrijven van romans. Löwensteins voorkeur ging echter uit naar de vader, wiens betekenis vooral in zijn toneelwerk lag, dat vaak gesitueerd werd in Nederlands-Indië en "tempoe doeloe" evoceerde, de goede oude tijd. Het was ontzettend populair tijdens het interbellum, dus kostte het Löwenstein geen moeite om het tijdens zijn verblijf in Nederland te leren kennen, temeer daar hij al vlug acclimatiseerde dankzij zijn huwelijk met Jo Zegers in 1922. Zij was geboren in Indonesië en had zich verdiept in die cultuur, waarvan ze typische genres zoals de "wij-zangen" uitvoerde.²⁷ Sommige stukken van Fabricius sr werden overigens vertaald in het Duits. Voor het publiek van Troppau waren ze allicht

in vele gevallen een intrigerende kennismaking met het exotisme van het Verre Oosten, in het spoor van *Turandot*. Het stuk dat Löwenstein voor Troppau selecteerde was *Lasmi* (1924), ook verschenen in het Duits met als ondertitel *Drama in drei Aufzügen und fünf Bildern*.²⁸ Het stuk draait om het hartverscheurende conflict tussen een Nederlandse vader en een Indonesische moeder om de ziel van hun kind Lasmi die geclaimd wordt door de Islam, met tragische gevolgen. Wellicht had Löwenstein Fabricius sr ontdekt via Jo Zegers, die in haar memoires vermeldt hoe ze een tournee in Indonesië soms opvrolijkte met het “alleraardigste” sprookje “Hans Bluf”.

Van Teirlinck koos Löwenstein het experimentele, expressionistische stuk *De vertraagde film* (1922), vertaald als *Der zurückgekurbelte Film*. We weten niet of deze vertaling speciaal met het oog op de opvoering in Troppau gemaakt werd, of voor een andere opvoering in Duitsland, of volkomen los daarvan. Teirlinck-kenners, door mij bevroegd, hebben er nooit een spoor van gezien. Löwenstein was er wel trots op, want hij streepte ze aan in de brochure met het seizoenoverzicht op p. 3 nadat hij op de eerste pagina in grote letters geschreven had: "Siehe Seite 3!". Dit ter attentie van de Belgische vreemdelingenpolitie, om zijn verdiensten voor de Vlaamse cultuur te bewijzen. Helaas wordt de naam van de auteur wel verkeerd gespeld als "Teyerlink". Nergens een vermelding van een regisseur, noch van acteurs. Het is ook een open vraag of de muziek van Jef Van Hoof (1886–1959) gebruikt werd, een toevoeging van 1926. Volgens diens vriend, de componist Peter Aerts (1912–1996) was Van Hoofs muziek toen “Ravelesque”, dus modernisme op zijn best (aldus een mondelinge mededeling van diens dochter Helena Aerts in 2021). Men kan bijvoorbeeld denken aan de Fuga uit *Le tombeau de Couperin* (1918) wat de elegische stemming betreft. Helena Aerts meent zich zelfs te herinneren dat Teirlinck zou gezegd hebben dat Van Hoof hem *De vertraagde film* ontstolen had: de muziek was beter dan het stuk.²⁹ Helaas zijn de partituur en de programmabrochure onvindbaar. Wel blijkt uit het tijdschrift *Die Musicke* dat Löwenstein een werk van Jef Van Hoof uitvoerde op 12.2.1938 in de Concertzaal van de Antwerpse Dierentuin, buiten de reeks van de Vlaamse Philharmonie die Löwenstein inmiddels opgericht had: “Groot Symfonisch Concert aan populaire prijzen”, met als soliste de pianiste Yvonne van den Berghe.³⁰

Het jaar 1933 en de sluipende nazificatie buiten Duitsland

Löwenstein zag de bui reeds hangen voor 1933 met het voorgevoel voor naderend onheil dat vaak wordt beschouwd als typisch joods. Al was hij als zoon van een niet-joodse vader maar een “half-jood” (aldus Jo Zegers in haar naoorlogse memoires, zonder te beseffen dat deze term door de nazi’s misbruikt was) met een patriotische palmares als soldaat voor Oostenrijk en had hij zoals zovele joden de weg van de assimilatie gekozen via het christendom, waarbij hij zich in administratieve documenten nu eens als protestant liet bestempelen, dan weer als katholiek.³¹ Blijkbaar besepte hij aldaar dat dit diplomatische schipperen hem niet zou redden van negatieve discriminatie in zijn Heimat, waar hij nog even zijn toevlucht zocht na Troppau. Vele Oostenrijkers droomden van een hereniging *zurück ins Reich*, al dan niet openlijk.³²

In Duitsland werd er brutaler getrancheerd: reeds op 4.3.1933 werd de opera *Der Silbersee* van Kurt Weill en Georg Kaiser na zestien opvoeringen verboden, wat meteen het radicale einde betekende van het vrije Duitse theater. En wat Löwenstein dwong om zijn heil te zoeken in anderstalige gebieden, waar hij gelukkig reeds een voetje in huis had, vooral dankzij Jo Zegers, al kwam er na tien jaar sleet op hun huwelijk. Haar Lagelandse netwerk strekte zich uit van Friesland tot in de Kursaal van Oostende. Ze vermeldt vaagweg dat Löwenstein na de periode in Troppau nog enkele jaren als zelfstandige kunstenaar een zwervend freelance bestaan in Oostenrijk leidde, maar uiteindelijk zocht hij toch een steviger basis om rustig te kunnen componeren. De droom van “een groot werk” bleef hem voorzweven. Ooit was dit de reden waarom hij in Den Haag slechts een beperkte opdracht aanvaardde aan het conservatorium, zoals Jo Zegers getuigde, en na tien jaar werd dit dilemma nog urgenter. Het was ook een kwestie van zelfrespect: Furtwängler had toch al werk van hem gedirigeerd, er was een portret van hem geschilderd op zijn achttien of negentien door Egon Schiele in 1909 (verder niet preciezer te dateren), en hij gold als “Geheimtip” bij kenners. Dat creëerde verwachtingen die hij nu *im besten Mannesalter* (zoals Goethe placht te zeggen) waar moest gaan maken.

Hij kon dus niet blijven voortsukkelen met occasionele opdrachten die zijn distributie van energie te veel versnipperden en niet genoeg opdrachten om tenminste een symbolische alimentatie te betalen aan Jo Zegers, die zich als armlastig voordeed tijdens de aanslepende echtscheidingsprocedure of het misschien ook wel was, alsook om bij te dragen tot de kosten voor de drie stiefkinderen in zijn nieuw samengesteld gezin. Men vermoedt pijnlijke nooddrift achter zijn opportunistisch voorstel om in 1935 te participeren in de nationale hulde aan de op 25.7.1934 door nazi's vermoorde Oostenrijkse kanselier Engelbert Dollfuss: Löwenstein biedt zijn zopas voltooid “grosses Werk ‘Österreich, eine romantische Symphonie’” aan voor een “Uraufführung” die hij kosteloos zou dirigeren.³³ Dit voorstel viel echter niet in goede aarde bij het “Vaterländische Front”, evenmin als de wedstrijd die uitgeschreven was voor een monument tot uitvoering van het bekroonde ontwerp leidde.

In dezelfde geest kunnen de opgejaagde pogingen van Löwenstein gezien worden om via een renaissance van de operette een nieuwe bron van inkomsten aan te boren. Nochtans getuigen de nagelaten schetsen van een grote visie op dit verwaarloosde genre. Ze zijn te vinden in een tekst gedateerd “Wien, 26.Juni 1933” met als titel “Exposee für eine Übernahme des Wiener Bürgertheaters” (2 pp.). Hij benadrukt de “Notwendigkeit ein Repertoiretheater für Operette zu errichten”, en licht in een hecht doortimmerd budgetvoorstel van 2 pp. toe hoe men zo'n onderneming “lukerativ” (sic) kan maken.³⁴ Dezelfde utopische impuls zal blijken uit de visionaire, maar tegelijk praktische beschouwingen die hij in zijn laatste vijf jaren zal noteren in nagelaten geschriften over “Die deutsche Oper”, “Die Operschule”, en “Beschouwingen over het muziekleven te Antwerpen”.³⁵ Inderdaad werd hij hoe langer hoe meer aangetrokken door Vlaanderen en meer bepaald Antwerpen als cultureel centrum met een onderschat potentieel.

Wellicht had Löwenstein reeds zijn voelhorens uitgestoken in België, onder andere om een gepast onderkomen te vinden, voor hij daar arriveerde op 25 augustus 1936. De aantrekkingskracht van België is ten dele te verklaren door de mondelinge informatiestroom onder asielzoekers, “the

grapevine” dus, volgens dewelke België acceullanter was dan Nederland.³⁶ De volgende gegevens zijn te vinden in Löwensteins dossier A213073 bij de Vreemdelingenpolitie, toegankelijk in het Rijksarchief. De eerste stap naar zijn *Wahlheimat* was een reisvisum geldig voor drie maanden, afgeleverd te Wenen door de Belgische legatie op 20.8.1936. Op 2.10.1936 ontvangt hij van het Belgische Ministerie van Justitie (Beheer der Openbare Veiligheid) een “Reiswijzer om het land te verlaten” (een soort vrijgeleide geldig tot 31 oktober, vervolgens verlengd tot 1.12.1936. De persoonsbeschrijving geeft een idee hoe we ons Löwenstein moeten voorstellen. “Ouderdom: 46 jaar oud. Groote: 1 meter 70 cent. Voorhoofd: hoog. Haar: bruin. Wenkbrauwen: idem. Oogen: grys. Neus: klein. Mond: gewoon. Baard: o. Kin: rond. Aangezicht: ovaal. Gelaatskleur: gezond. Bijzonder kenteekens: geene.”

Op 9.11.1936 volgt het “bewijs van inschrijving in het vreemdelingenregister”, met verlenging op 11.10.1937. Zonder twijfel was deze positieve beslissing in belangrijke mate beïnvloed door brieven dd. 10 en 30.10.1936 aan minister van Justitie Bovesse van de Antwerpse burgemeester Camiel Huysmans, tevens éminence grise van de Belgische socialisten. Huysmans, die melomaan was en goed opschoot met Koningin Elisabeth, had een luisterend oor geleend aan tussenpersonen.

Op 16.11.1936 wordt een “bewijs van inschrijving in het vreemdelingenregister” verleend aan partner Romana Bäckmann (geboren op 23.6.1899 in Laibach, heden Ljubljana; overleden in Antwerpen 4.12.1974), die reeds op 21.8.1936 in België aangekomen was. Zij was de moeder van drie kinderen die uiteindelijk de naam Löwenstein zouden dragen, maar een andere biologische vader (Richard Löw) hadden: Roxane, Sigrid Elena en Daniel Friedrich.³⁷

Op 18.3.1937 doet Löwenstein een aanvraag voor een “identiteitskaart binnen het Rijk”, en op 30.3.1937 volgt het positief advies voor een “eenzelveigheidskaart”, verlengd op 7.10.1937. Voor het grootste deel van zijn verblijf in België was Löwenstein gedomicilieerd in de Oude Donkiaan 77 in de randgemeente Deurne, meer bepaald in de Unitas-tuinwijk, één van de architecturale parels van Antwerpen, ontstaan vanaf 1924 en bestaande uit 202 woningen in Engelse cottage-stijl, naar ontwerp van Eduard van Steenberghe. Behalve esthetische charme bood deze buurt ook het voordeel van de overwegend linkse sfeer in Deurne. Löwenstein kon dus genieten van een bevoorrechte situatie, maar dat betekent niet dat hij in luxe leefde. Zijn vrouw was evenmin gefortuneerd. Na zijn dood huurde Romana een kasteeltje gelegen aan de Herentalsebaan 389, waar heden de kliniek AZ Monica staat. Tone Brulin (1926-2019) mocht er soms overnachten als gast van zijn medestudent Bob Löwenstein (1928-2018); beiden behoorden tot de eerste generatie studenten van de Studio van het Nationaal Toneel gesticht door Teirlinck. De weduwe organiseerde muzikale avonden in haar “Villa Romana”. Haar budget was krap, en ze hield het hoofd boven water door het schrijven van verhalen en hoorspelen, alsook het geven van muzieklessen. Terug naar de chronologie.

Dat Löwenstein Antwerpen verkoos boven Brussel had allicht te maken met het feit dat er in Brussel minder ruimte was voor nieuwe initiatieven op het symfonische vlak. Sinds 1935 bestond er immers al een *Groot Symfonieorkest* van het NIR (Radio-Orkest) met 60 leden, gestaag gegroeid uit een pool van 55 musici sinds 1932, in 1936 gevolgd door de oprichting van het

Nationaal Orkest van België.³⁸ Beide orkesten zouden aldaar een hoge vlucht nemen, ook internationaal, en een belangrijke rol spelen in de avant-garde. Daartegenover had Antwerpen minder te bieden op het gebied van het symfonisch concertleven, daar Peter Benoits droom onvervuld bleef tot na WO II, zoals Frits Celis vermeldde in zijn monografie *Edward Keurvels*: “In maart 1891 overhandigt Benoit aan Keurvels een hoogst vertrouwelijke mededeling: zijn ontwerp tot oprichting van een stedelijk orkest. (Antwerpen zou nog driekwart eeuw moeten wachten op de verwezenlijking van dit projekt!).“³⁹ In deze context worden de pogingen van Löwenstein om de symfonische muziek in Antwerpen aanwezig te stellen meer dan anekdotisch: ze getuigden van een grote visie, die helaas nooit tot voltooiing kon komen door het tragische einde van zijn levenscyclus. Desalniettemin: voor vele werkloze muzikanten was hij een redder in de nood. Werkloos niet alleen door de crisis van 1929–1935, maar ook door de samenloop van noodlottige omstandigheden, bijvoorbeeld in 1934 toen de Franse Opera (de “Royal”, gevestigd in de huidige Bourla) voorgoed afgeschaft werd. Onder de werkzoekende buitenlandse muzikanten bevond zich de joodse tenor Dago Maybert, aangeworven bij de Vlaamse Opera door de nochtans Duitsgezinde Jef Sterkens, directeur sinds 1935. Maybert mocht in 1939 zelfs in het buitenland optreden als “tenor from the Royal Opera House, Antwerp”. Als visitekaartje kon dit tellen. Sterkens zou ook tijdens de oorlog heimelijk joodse muzikanten steunen, net als de Antwerpse dirigent André Cluytens in Lyon.⁴⁰

Zeker heeft Löwenstein geprobeerd om bij de Vlaamse Opera een voetje binnen te krijgen, maar dit lukte niet zo best, ondanks zijn goed contact met de violist Jos. Pauly, concertmeester van het opera-orkest. Minder aangenaam was zijn interactie met Hendrik Diels, de oppermachtige kapelmeester, zoals blijkt uit diens rouwbeklag bij de weduwe van 8 juli 1939:

Es möge auch eine Zeitlang ein Schatten über meine Beziehungen zu Ihrem Manne gelegen haben, verschiedene Zeugen wissen, dass dies alles längst vorbei war, und dass ich Herrn Löwenstein gern die Freundeshand gereicht hätte, wenn der Zufall uns zusammen gebracht hätte. Es hat nicht sollen sein.⁴¹

Er was dus onmiskenbaar een aanvaring geweest.

Vandaar Löwensteins stichting van een eigen orkest, “Sinfonia da Camera”. Daarover verneemt men in een politieverlag van 15.4. 1937 dat Löwenstein

gedurende het winterseizoen, tweemaal het orkest ‘Sinfonia da Camera’ gederigeerd (sic) heeft, namelijk op 21.2 en 11.4.1937, in het Koninklijk Kunstverbond, Arenbergstraat n° 28 t/s. Dit orkest is samengesteld uit 34 werkloze muzikanten en wanneer hij derigeerd [sic], doet hij dit geheel gratis. De opbrengst van de muzikale uitvoeringen, die heel gering zijn, komen ten goede aan de muzikanten. Den Heer Löwenstein, vindt hoegenaamd zijn bestaan niet met de derigeeren [sic], doch geeft private muzieklessen en is verders [sic] componist.”

Vervolgens stichtte hij de Vlaamsche Philharmonie op 5.7.1937, of beter: liet hij ze stichten door de goede zorgen van notaris Leclef en drie beheerders, zoals blijkt uit het Belgisch Staatsblad (N 1263). Een eerste concert (met 72 muzikanten, streefgetal 80) volgde op 4.10.1937. In een van de weinige artikels over dit onderwerp schreef Cesar Willekens, stiefkleinzoon van Löwenstein en bibliothecaris van de Vlaamse Opera:

Uiteraard is het opstarten van deze Philharmonie vrij moeizaam geweest. Een nieuw symfonisch orkest vormen in een stad, waar reeds de ‘Nieuwe Concerten’, het ‘Orkest van de Dierentuin’ en het orkest van de opera bestonden, is op zijn minst een gewaagde onderneming. Aarzelend was de aanvang zonder twijfel. Maar de grote verdienste van Arthur Löwenstein blijkt uiteindelijk zijn volharding die hem de overwinning bracht.⁴²

Werden deze concerten als concurrentie voor muziek “van eigen bodem” beschouwd of eerder als een welkome aanvulling? Hier is verder onderzoek van de pers noodzakelijk, wat ik graag overlaat aan een jongere generatie. In ieder geval waren deze nieuwe initiatieven niet levensvatbaar zonder de steun van de mecenas Carlo Gevaert (1906–1949), zoals Willekens terecht opmerkt.

Carlo was blijkbaar het zwarte schaap, of tenminste het buitenbeentje, van de katholieke familie Gevaert en gedroeg zich reeds als student tamelijk pittig.⁴³ Als dertiger toonde hij sympathie voor het fascistische Vlaams Nationaal Verbond (VNV) en steunde hij het Vlaams Nationaal Zangverbond met zijn rechterhand, terwijl hij met zijn linkerhand Löwenstein sponsorde. Hij volgde dus de goede raad van Jezus: zijn rechterhand hoefde niet te weten wat zijn linkerhand deed. Tijdens de Tweede Wereldoorlog werd hij bijna de tweede oorlogsburgemeester van Antwerpen in plaats van Jan Timmermans.⁴⁴ Dit werd hem na de bevrijding zwaar aangerekend, evenals het feit dat hij het personeel van Gevaert vrijaf had gegeven op de dag dat VNV-leider Staf Declercq begraven werd. Na een succesvolle petitie voor zijn vrijlating week hij uit naar Belgisch Congo, waar hij aldra stierf. Nooit heeft hij erkenning gekregen als baanbrekend cultureel activist, die de verzuiling oversteeg waarbinnen de firma Gevaert opereerde.⁴⁵

Alleen al het engagement om aan dezelfde pluralistische kar te trekken samen met burgemeester Huysmans, wiens aanwezigheid in het publiek met gemengde gevoelens opgemerkt werd, was gewaagd en gaf aanleiding tot gemor in rechtse kringen, waarover nog verder bronnenonderzoek moet gebeuren. Naar aanleiding van een recent artikel in de *Gazet van Antwerpen* over het mecenaat van de firma Gevaert heb ik geprobeerd om in dezelfde krant een oproep te lanceren aan de laatste getuigen die nog over documentatie zouden kunnen beschikken, maar men vond het niet de moeite waard om mijn verzoek in te willigen. “De bierkaai blijft dus ons best beschermde monument”, was ik geneigd om toen nog te zeggen, maar intussen is er in doos 22 van het mysterieuze Löwenstein-archief een omvangrijk plakboek opgedoken met een weelde van recensies en polemische artikels omtrent Löwensteins orkest-avonturen in België. De compiler is onbekend. “De nagelaten verzameling van krantenknipsels vertoont gappingen” verzucht een anonieme fan in een getypt “In Memoriam Arthur Löwenstein”, wellicht zijn onvermoeibare stiefdochter Sigrid, maar de lacunes hadden erger kunnen zijn.

Löwenstein bleef juridisch onzichtbaar in het Belgisch Staatsblad bij de oprichting van de vereniging zonder winstgevend doel “Vlaamsche Philharmonie”, met als zetel Belgiëlei 117 in Antwerpen, het adres van Carlo Gevaert, maatschappijbeheerder, en “voorzitter, ten onherroepelijken titel tot dit ambt gekozen.” De leden van de beheerraad waren Joseph Van Huffelen en Frans Van den Besselaer. Zij verkozen met bekwame spoed Löwenstein tot Directeur en Dirigent, maar juridisch kon hij niet als medestichter gelden.

Het eerste Gala Abonnementconcert van de Vlaamsche Philharmonie vond plaats op 4.10.1937 in de Concertzaal van de Dierentuin, met als solist Robert Casadesus (1899-1972) in Mozarts *Klavierconcerto* K.488 en Francks *Variations symphoniques*; na de pauze Beethovens *Eroica*, wellicht de uitvoering die zo’n diepe indruk naliet bij de tienjarige Bob Löwenstein dat hij er als oude man nog gloeiend van geestdrift over vertelde.

De pers was bijna unaniem lovend, behalve het fascistische *Volk en Staat*: “Wat Löwenstein van Beethoven’s *Eroica* gemaakt heeft, tart iedere beschrijving”. Bij de samenstelling van het orkest vermeldt het programma: “Als verdubbeling der blazers: de solisten van de KVO Antwerpen”. Misschien was dit wel de oorzaak van spanningen met Hendrik Diels, die het als autoritaire persoonlijkheid moeilijk kon velen dat zijn orkestleden gingen schnabbelen bij de concurrentie?

Het is interessant om enkele perscommentaren op markante concerten te bespreken. Zo bijvoorbeeld het derde abonnementsconcert van 13.12.1937, met na het openingsstuk van Mendelssohns *Midzomernachtsdroom* het *Dubbelconcerto* van Brahms, een romantische symfonie van Löwenstein: “Vijf tafereelen uit Oostenrijk” (eerste uitvoering van het stuk dat Löwenstein in 1935 tevergeefs aanbood voor de hulde aan Dollfuss), en als kers op de taart de *Kindertotenlieder* met de joodse bas-bariton Hermann Schey (1895–1981), die als balling in Amsterdam verbleef. Sinds zijn vertolking van deze rol in 1929 met het Concertgebouworkest onder Mengelberg gold hij als een absolute topper, en was dus een logischer keuze dan Löwensteins voorheen geattitreeerde soliste voor deze rol: Jo Zegers, stilaan op haar retour en bovendien gebrouilleerd met hem in verband met hun echtscheidingsperikelen. Dit zou haar evenwel niet beletten om tot in haar ongepubliceerde memoires toe het recht van een altstem op deze rol te verdedigen, zoals ze dat ironisch genoeg voor het eerst door Löwenstein zelf had horen doen.

Hoe dan ook, de recensie door G.v.E. in *De Nieuwe Gazet* van 14.12.1937 was positief, zij het met de bedenking:

Ons concertwezen heeft de evolutie van de muziek niet volledig meegemaakt. Misschien is de wereldoorlog er niet vreemd aan, dat ten onzent een groote schakel in de ontwikkeling van de muziek gemist bleef. Bruckner is hier nog zoo goed als onbekend, en wat nu juist Mahler betreft, wachten we nog op ‘premières’ van een zestal symphonieën. Het invullen van zulke leemte ware cultureel stellig nog interessanter dan de kennismaking met internationale vedetten.

De recensent werd op zijn wenken bediend: reeds in het abonnementsconcert van februari 1938 kwam de *Vierde Symfonie* van Bruckner aan bod.

Over een andere leemte maakt recensent R.V. zijn beklag in *De Dag* op 15 december 1937: “Wanneer komt nu eindelijk eens een Vlaamsch komponist aan de beurt?”⁴⁶ Deze verzuchting verbaast niet in een flamingantisch dagblad dat ontstond in het milieu van oud-activisten uit de eerste wereldoorlog, al was het niet extreem-rechts. Prompt werd het verzuim goedge maakt in het vierde concert (januari 1938) met twee werken van jonge Vlaamse componisten.

Ten eerste: de *Zuidamerikaansche suite* van Arthur Bosmans (1908–1991), die orkestdirectie studeerde bij Löwenstein en volgens sommige orkestleden zijn ideale opvolger zou zijn, daar waar hij volgens anderen begaafder was als componist dan als dirigent en dus ten onrechte met de ellebogen werkte.⁴⁷ In de nalatenschap (Letterenhuis) bevindt zich een ontwerp van een (ongepubliceerde?) open brief van orkestleden aan de dagbladen; hij verdedigde Löwenstein als iemand die geen monopolie nastreefde voor zijn functie, maar integendeel aandrang om Flor Alpaerts en Lode De Vocht uit te nodigen als gastdirigent.⁴⁸ Ten tweede: *Stroom*, het eerste deel van een driedelige symfonische suite van de expressionist Jef Vermeiren (1904–1999).⁴⁹

Löwenstein bekwaamde zich in diplomatische evenwichtsoefeningen waarbij hij op hetzelfde concert ook Griegs *Klavierconcert* liet spelen door Eduardo del Pueyo, een jonge virtuoos die de Spaanse burgeroorlog ontvlucht was en tot de kring rond koningin Elisabeth behoorde (en hier foutief als Eugenio opgevoerd werd). Door een gelukkig toeval heb ik ooit een echo opgevangen van een getuige die aanwezig was op een concert uit de reeks van Löwenstein: mijn muzikleraar aan het Sint-Michielscollege in Brasschaat, Maurits Veremans (1904–1964) koesterde zelfs na 25 jaar een onvergetelijke herinnering aan het magische spel van de Oekraïense pianist Alexander Brailovsky (1896–1976) op 23.5.1938. Die mankeerde nochtans iets aan zijn vingertoppen (Maurits zei op z'n Antwerps: “vingersoppen”), wat zijn prestatie nog bovenmenselijker maakte.

Belangrijk was de erkenning van Löwensteins verdiensten door de directeur van het Antwerps conservatorium, Flor Alpaerts (1876–1954), in een interview met *Le Monde Musical* van 31.12.1938 (geciteerd in het vermelde artikel van Cesar Willekens). Hoewel de “Vlaamse Philharmonie” geen onberispelijke start had gekend, had ze volgens Alpaerts in het tweede seizoen merkwaardig gepresteerd. Dit oordeel was het objectiefste dat Löwenstein zich kon wensen. Van Alpaerts was wel bekend dat hij vrijmetselaar was, wat bij sommige kwezelachtige zielen vaak leidde tot het leggen van onterechte verbanden. In Löwensteins dossier bij de Staatsveiligheid, waar zulke connecties nagespeurd werden, is echter niets over vrijmetselarij te vinden, zodat men zijn verdiensten los van deze lobby moet zien.

Hoewel Löwenstein slechts twee seizoenen kon organiseren voor zijn schielijk overlijden op 5 juli 1939, zouden deze reeds een apart artikel wettigen, gezien de parade van grote solisten die dan afstraalde op jong talent dat een eerste kans kreeg, zoals Annie Rutsky (1920-1943), de trots van het Antwerps conservatorium, die uitverkoren werd om als achttienjarige de derde partij te spelen van het *Concerto voor vier klavieren en orkest* van Bach op 11.4.1938. Ze bedankte

Löwenstein in een brief van 26.3.1938, die bewaard wordt in het conservatorium; het honorarium bedroeg 500 frank. Deze geniale pianiste en componiste zou vermoord worden in Auschwitz.

Het orkest kreeg op een minimum van tijd zo'n goede naam dat zelfs de internationaal befaamde Désiré Defauw (1885-1960) bereid was om als gastdirigent op te treden, evenals de topdirigent Bruno Walter, die uitsluitend om praktische redenen geen gevolg kon geven aan een uitnodiging (zie de correspondentie met zijn impresario, ongeordend in de nalatenschap). Was het concert met Walter doorgegaan, dan had dit wellicht de internationale doorbraak van het orkest betekend. Tragisch hoe een groot stuk levenswerk van Löwenstein door het noodlot op de klippen liep. Maar het feit dat hij zo gewaardeerd werd door Walter als zijn gelijke, pleit wel impliciet voor Löwensteins versie van een bevoorrechte connectie met Mahler.

Het orkest kreeg genoeg aandacht in de media, en meer dan genoeg op het politieke forum. Opzienbarend was het concert van 11.3.1938 toen Wilhelm Backhaus, hoewel sinds 1930 Zwitsers staatsburger, door de nazi's bedreigd werd omdat hij als Ariër in Antwerpen zou optreden met een joodse dirigent. Dit leidde zelfs tot een interpellatie in de Kamer door het socialistisch parlementslid Louis Piérard wegens buitenlandse inmenging in onze artistieke aangelegenheden. Löwenstein zwichtte wijselijk voor de chantage met een constructief compromis: in de eerste helft zou Backhaus sonates van Beethoven spelen, vervolgens zouden hij en Löwenstein elkaar de hand schudden achter het doek, waarna de tweede helft zou gevuld worden met symfonisch werk van Beethoven.

Met grenzeloze energie bleef Löwenstein initiatieven nemen, zoals *Die Musicke. Tijdschrift van de Vlaamsche Philharmonie*, dat vanaf de eerste jaargang 1937–1938 tien maal per jaar zou verschijnen van oktober tot juli, onder leiding van de befaamde musicoloog André M. Pols. Gewaagd was het gebruik van het Frans, Duits en Engels naast het Nederlands, als signaal dat men radicaal wou breken met het provincialisme. Bijzonder belangwekkend was het nummer van mei 1938, dat aan Mahler gewijd was. Het begint met Löwensteins “Aus meinen Erinnerungen an Gustav Mahler”, waaruit een beeld te voorschijn komt van een verrassend intieme meester-leerling relatie, die echter zoals reeds vermeld in twijfel werd getrokken door de eminente La Grange in zijn “bijbel” en door prof. dr. Micha Namenwirth in 1993. Bij mijn weten zijn er sindsdien geen nieuwe documenten aan het licht gekomen die zouden pleiten voor de ene of de andere opinie, zodat men blijft zitten met een onbehaaglijk gevoel van onbeslisbaarheid. Op mij maken Löwensteins herinneringen een authentieke indruk. Maar ik ben geen Mahler-specialist. En het is een feit dat Mahler de voorkeur gaf aan Bruno Walter (1876–1962) en Otto Klemperer (1885–1973) voor taken die hij ook had kunnen delegeren aan Löwenstein. Zo assisteerde Klemperer Mahler in 1910 bij de eerste uitvoering van diens *Achtste Symfonie* in München. Löwenstein was toen ook al twintig, maar gold blijkbaar nog niet als volwaardig vervanger.

Buiten zijn eigen reeksen in Antwerpen viel Löwenstein nog op als dirigent in Brussel van een concertante *Madame Butterfly* in 1938 met Belgische en buitenlandse solisten, en van *Ariadne auf Naxos*, eveneens concertant, op het Richard Straussfestival in Brussel in 1939. Interessante ambivalentie overigens bij Löwensteins inzet voor deze dubbelzinnige componist, die aldra door de nazi's geïnstrumentaliseerd zou worden voor hun agressieve cultuurpolitiek tijdens de oorlog.

Het moet Löwenstein zwaar gevallen zijn om ondanks tijdrovende organisatorische bekommernissen ook nog te componeren. De liedvorm droeg blijkbaar zijn voorkeur weg. Hij vond dit ook de moeilijkste vorm. Zijn dossier bij de Staatsveiligheid vermeldt zijn plan om een Renaissance-opera te voltooien met focus op Vlaanderen, zoals bevestigd in een brief van burgemeester Huysmans om de verlenging van zijn verblijfsvergunning te bepleiten, niet alleen uit eigenbelang, maar ook in het belang van de internationale uitstraling van Belgische kunstenaars. Löwenstein claimde daartoe reeds een baanbrekende rol te hebben gespeeld door werk van Benoit, onder andere *De Rijn*, te dirigeren in Duitsland (Musikfest Königsberg 1926), Oostenrijk en Tsjecho-Slovakije.⁵⁰ Verder vermeldt hij Teyerlink (sic) en Timmerman (resic). Ondanks zulke foutjes was hij duidelijk een belezen man.

Ook Löwensteins turbulent huwelijksleven was allicht niet bevorderlijk voor de ontwikkeling van zijn oeuvre. Jo Zegers bleef niet bij de pakken zitten en vroeg in juli 1938 de echtscheiding aan om te beletten dat Löwenstein met zijn nieuwe partner Romana Bäckmann “in boelingschap” zou blijven leven.⁵¹ Ze kwam hem zelfs het mes op de keel zetten in Antwerpen, zoals blijkt uit haar dossier voor een visum-aanvraag, dat bij dat van Löwenstein geklasseerd werd. Hij daarentegen “affirme être divorcé à Vienne le 12 mars 1933”. Deze eerste scheiding van tafel en bed werd uitgebreid tot een volledige scheiding, zodat het huwelijk met de vluchteling Romana Bäckmann, “muzieklerares en letterkundige”, voltrokken kon worden op 21.6.1939. Hun huwelijksgeluk duurde dus slechts 2 weken. Löwenstein had blijkbaar te veel roofofbouw gepleegd op zijn gestel en zichzelf opgebrand; zijn voornemen om het evenwicht te herstellen, zoals blijkt uit zijn aanvraag van een “Vischkaart Vergunning N°489 van de Provincie Antwerpen” uit juni 1939, kwam te laat.

Romana zorgde voor een praalgraf op het Sint-Rochuskerkhof in Deurne, een begraafplaats die tegenwoordig als “stilteplek” fungeert. Dankzij de inzet van Marc Weyns, die vanaf 2023 als peter zal fungeren, blijft dit graf beschermd en zal het dodenmasker gerestaureerd worden. Romana en Sigrid vormden jarenlang een team om de reputatie van Löwenstein in ere te houden en kenden soms geen maat, wat de talrijke irrelevante trivia in de overvolle dozen van het Letterenhuis verklaart. Het moet lastig geweest zijn om zich te onttrekken aan Löwensteins aura. Zelfs Jo Zegers kon het niet laten om bij de eerste naoorlogse volkstelling in Nederland de naam “Löwenstein” te gebruiken, al was ze reeds een tiental jaren van hem gescheiden. Overigens bleef ze in vriendschappelijk contact met Romana.

Romana's oudste dochter Roxane, vier jaar ouder dan Sigrid, trouwde in 1944 met Gert Lilienthal, die als onderduiker bij Romana de oorlog overleefde, en wiens boekje *Polizei! Aufmachen! Herinneringen aan de Nazi-terreur en de Duitse bezetting* herhaaldelijk vermeldt.⁵² Dit zeldzame boekje werd door Marc Weyns geschonken aan de bibliotheek van het Antwerps conservatorium. Het meest intrigerend is de herinnering van Lilienthal aan zijn subversief cultuuractivisme tijdens de oorlog: “Ik nam het op me om stapels krantenknipsels over hem te ordenen en op die manier leerde ik het leven van een groot kunstenaar kennen.”⁵³

Waar die stapels naartoe zijn, is een raadsel. Lilienthal en zijn vrouw zijn overleden, hun zoon Arthur Heinz Lilienthal, geboren in Antwerpen in 1946, is musicus in Zürich en heeft geen

materiaal geërfd, zoals hij me verzekerde in 2022. Mocht het gaan om het plakboek met knipsels in verband met Löwensteins orkesten in Antwerpen, dan hebben we deze verzameling aan Gert Lilienthal te danken en is hij dus de anonieme compiler. Daarnaast zijn er nog enkele tientallen knipsels in verband met Löwensteins prestaties buiten België, tijdrovend her en der verspreid in de chaotische nalatenschap. Maar voorlopig is er al genoeg materiaal om een systematisch onderzoek op te zetten. Waartoe deze bijdrage eerste spoorlagen probeert te geven.

Het zou wenselijk zijn om Löwensteins lijdensweg als balling op een of andere manier te eren, b.v. met een “Stolperstein” aan het huis Oude Donkiaan 77 in Deurne, al behoorde hij niet tot de weggevoerden.⁵⁴ Daar dit wellicht niet haalbaar is gezien de strikte interpretatie van “Stolperstein”, zou een alternatieve hulde een symfonisch concert zijn, idealiter gekoppeld aan een heruitgave van een of meer werken. Of een liedrecital, zoals dat reeds gebeurde in 1959 onder auspiciën van de Provincie Antwerpen, met als neerslag een opname. In ieder geval biedt het kader “Antwerpen herdenkt” genoeg mogelijkheden om Löwensteins doortocht in Antwerpen niet onopgemerkt voorbij te laten gaan.⁵⁵

Noten

¹ Voor de inleiding werd dankbaar gebruik gemaakt van het lemma “Löwenstein” door Monika Kornberger en Uwe Harten in het *Oesterreichisches Musiklexikon online* (editie 8.1.2018).

² Zie Lebrecht, Norman. “Here’s what Mahler’s principal horn sounded like.” *Slipped Disc*, 18, 2018.

³³ Zie brief in dossier letterenhuis, Antwerpen.

⁴ Zie Löwenstein, Arthur. “Aus meinen Erinnerungen an Gustav Mahler.” *Die Musicke*, nr.8, 1938, pp.174–183.

⁵ Zie De La Grange, Henry. *Gustav Mahler III. Le génie foudroyé (1907–1911)*. Paris: Fayard 1984, pp. 1069–70.

⁶ Zie idem, pp. 316–317, door De La Grange geciteerd uit *Prager Abdenblatt* (sic) van 1908.

⁷ Typoscript “En zo vertel je dan ...”, gedateerd 21.3.1964, in het bezit van Wouter A.M.de Bruijn en ook toegankelijk in de bibliotheek van het Antwerpse conservatorium.

⁸ Het huwelijk bleef kinderloos. Löwensteins dossier N° A 213073 bij de Belgische vreemdelingenpolitie vermeldt onder “Enfants”: 1. Sigrid Helene, 2. Daniel Friedrich, 3. Freya. De eerste twee waren zijn stiefkinderen via zijn huwelijk met Romana Bäckmann, gescheiden van hun vader Richard Löw in 1934. Vreemd genoeg ontbreekt stiefdochter Roxane. Sigrid, Daniel (aka Bob) en Roxane verkozen de naam Löwenstein, pas met Bobs zonen Ernst en Victor kwam de naam van hun biologische grootvader Löw weer in zwang. Hij was overigens actief geweest in de podiumkunsten, net als Bob, Ernst en Victor. Mijn MS was reeds bijna afgesloten in juni 2022 toen Marc Weyns (Deurne/Antwerpen), die zich als erfgoed-deskundige onafhankelijk van mij al enkele jaren interesseerde voor Löwenstein, het volgende aan het licht bracht uit het Belgisch Rijksarchief: Löwenstein was op 5 april 1918 in Wenen vader geworden van een eerste kind, een dochter Freya, zonder getrouwd te zijn met de moeder, “Emma geb. Socher” (*1894). Dit blijkt uit een visum-aanvraag ingediend in Wenen door Freya Löwenstein-Lieven, “Tanzpädagogin”, voor een familiebezoek in de zomer van 1949 bij Romana Löwenstein, de weduwe van Arthur, Oude Donkiaan 77, Deurne Zuid. Volgens Marc Weyns werd de aanvraag eerst afgewezen, maar kon het bezoek toch doorgaan na interventie van minister Camiel Huysmans, die dus de oude vriendschap met wijlen Arthur Löwenstein gestand deed, al had hij er niets bij te winnen. Volgens informatie uit het archief van de “Universität für Musik und darstellende Kunst” in Wenen bezorgd door Dr. Primavera Driessen Gruber studeerde Freya in de jaren 1931–1934 “künstlerischen Tanz an der Musikakademie bei Gertrud Bodenwieser”. Haar voogd was Emile Lax, Theaterdirektor. Bodenwieser (1890–1959) was een pionier van de expressieve dans en stond in hoog aanzien in Oostenrijk tot mei 1938, toen ze moest vluchten. In Australië werd ze de belangrijkste choreografe en danspedagoge. In mijn bronnen wordt Freya nooit vermeld bij Bodenwiesers toonaangevende leerlingen. Vermoedelijk trad ze meer op in het commerciële circuit. Dat belet niet dat haar bindingen met de uitgesproken joodse groep van Bodenwieser haar allicht gedwongen hebben om in 1938 Oostenrijk te verlaten, oftewel om compromissen te sluiten om te overleven. Zo kan men bijvoorbeeld in het slechtste

geval vermoeden dat haar visum voor België geweigerd werd wegens “Tuchföhlung” tijdens het Derde Rijk met nazi-kunstenaars zoals de Nederlander Johannes Heesters, Marika Röck en Georg Jacoby, met wie ze ook na WO II nog samenwerkte in films als “Die geschiedene Frau” (danseres, 1953), “Maske in Blau” (choreografie, 1953), “Bühne frei für Marika” (choreografie: tap dance, 1958), “Die Nacht vor der Première” (step dance director 1959), de enige titels in de Internet Movie Database met naamvermelding voor haar. Later bleek dat deze artiesten misschien ook dubbelagenten voor de communisten geweest waren. Het viel me op dat Bob Löwenstein in een interview met mij wel Freya’s naam vluchtig vermeldde, maar zonder er op in te gaan. Alsof hij haar in bescherming wou nemen. Ze bleef nog een tijd befaamd om “ihre immer noch brillante Tanzakrobatik”, zoals ze in 1958 geprezen werd n.a.v. “Bühne frei für Marika”, en deemsterde dan weg.

⁹ Zie brief van 24.6. 1923, Letterenhuis.

¹⁰ Met specifieke verwijzing naar een Wagnerproject (brief in het Letterenhuis). Paul Cronheim (1892-1975) was algemeen secretaris van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst en secretaris van de “Wagnervereniging”.

¹¹ Beschikbaar in het Antwerpse conservatorium.

¹² Troppau: Duits taaleiland in Tsjechië nabij de grens met Polen, heden Opava genaamd. In bronnen van het interbellum werd het gesitueerd “im Sudetenschlesisch-normährischen Raum” en tijdens de nazi-heerschappij als “Reichsgau Sudetenland”.

¹³ Wel kon ik van gedachten wisselen met dirigent Damiano Binetti, die bij wijze van *inside scoop* grijnzend verklapte dat men er aan dacht om het orkest te beperken: de strijkers zouden vervangen worden door een opname! In dat geval zou Binetti ontslag nemen.

¹⁴ In het bezit van Wouter A.M. de Bruijn, zie <https://www.noviomagus.nl/OudNijmegen/127/1265-metCorWijgers.html>.

¹⁵ Jägerndorf was een dépendance van Troppau voor Duits theater.

¹⁶ Bär, Ronald. Persoonlijk interview. 28 september 2009.

¹⁷ Döblin vond het heerlijk dat dit manna de gevolgen van de naoorlogse inflatie in Duitsland gedeeltelijk opving, en was droevig toen er een einde aan kwam, ook omdat hij soms patiënten zoals de Nederlandse auteur Nico Rost, tevens zijn vertaler, verblijdde met vrijkaartjes in plaats van de biefstukken die deze eigenlijk meer nodig had, maar die zijn arts hem niet kon schenken.

¹⁸ Op Lili Green wordt de loftrumpet gestoken in een uitvoering lemma in *Dans en Ballet van A tot Z* van Rina Barbier en Bert Westra (Stichting Kunstboek 1997, p.71).

¹⁹ Ik doorbreek hier even de chronologie om bij het thema “dans” te blijven met dit “Einmaliges Gastspiel der berühmten Wiener Tanzgruppe Gertrud Bodenwieser. Unter persönlicher Leitung und Mitwirkung der Meisterin die bekannten Tanzkünstlerinnen. Musikalische Leitung: Marcel Lorber. Tänze nach neuzeitlicher Musik. Parodien: a) Altorientalische Tanzparodie b) Ballettparodie. Jazzband. Idee u. Gestaltung sämtlicher Tänze: Gertrude Bodenwieser. Dit opmerkelijke programma “at the cutting edge” werd geboden op 23.4.1931.

²⁰ Interessant zijn diens memoires, zie Hotter, Hans. “*Der Mai war mir gewogen...*” *Erinnerungen*. Kindler 1996.

²¹ Idem, p. 54.

²² Idem, p. 55.

²³ PS 24 oktober 2022: uit een document van de stad Troppau gedateerd 8 maart 1932 blijkt dat het contract met Löwenstein opgezegd werd en het verdrag “aufgelöst”, “die normale Spielzeit vorzeitig geschlossen”. Dit laatste gold ook voor Hotter, die dus niet noodzakelijk in onmin vertrok (zie brief in het Letterenhuis).

²⁴ Zie Hotter, “*Der Mai war mir gewogen...*” *Erinnerungen*, p. 58.

²⁵ Dezelfde die later de nazi’s zou kunnen ontvluchten met de hulp van de beroemde zangeres Lotte Lehmann?

²⁶ Zie *Divadlo V Opave. Theater in Troppau 1805/2005*. Verlag Montanex, 2005, p. 41–42.

²⁷ Bär, Ronald. Persoonlijk interview. 28 september 2009.

²⁸ Deze vertaling bleek echter interbibliothecair nergens te vinden, al wordt ze op het net vermeld via de “National Library of the Netherlands” (37043257 - VIA F). Een Nederlandse uitgave, gepubliceerd in Antwerpen in 1927 door Uitgeversfirma L.J. Janssens en Zonen, bevindt zich in de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience in Antwerpen (identificatie: c:lvd:672421).

²⁹ Mail van 7.8. 2021.

³⁰ Zie *Die Musicke*, nr. 5, 1938. Verder stonden nog op het programma: Wagner, Grieg, Johann Strauss en Jef Maes, die altviool speelde in het orkest). Sponsor was het VEV (Vlaams Economisch Verbond), dankzij het engagement van Carlo Gevaert, die een stimulerende rol in deze machtige vereniging van “captains of industry” speelde en Löwensteins orkest genegen was. Daarover later meer.

³¹ Bijvoorbeeld ten overstaan van de politie in Wenen op 22.7.1937.

³² Dit sluipende, verraderlijk aspect werd treffend geëvoceerd in de film *The Sound of Music* (1965) over de familie von Trapp, waar op het laatste moment van het afscheid de huisknecht onverwachts zijn sympathie voor de Nieuwe

Orde onthult door de revers van zijn dienstjasje om te slaan en met een pokerface de button met hakenkruis te tonen die hij daar al lang koestert, tot ontzetting van de naïeve baron en zijn entourage.

³³ Zie brief in Letterenhuis.

³⁴ Idem.

³⁵ Idem.

³⁶ Zie Duytschaever, Joris. “Zur Asylpraxis in Holland und Belgien: der Fall Hans Bendgens-Henner.” *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 1977, pp. 69–117.

³⁷ Daniel Friedrich zou als podiumkunstenaar beroemd worden in Nederland onder de naam “Bob”, zijn zonen Ernst en Victor zouden terugkeren naar de naam Löw van hun biologische grootvader en ook bekende acteurs worden.

³⁸ Zie van den Buys, Kristin en Katia Segers. *Het Orkest. Van radio-orkest tot Brussels Philharmonic*. Lannoo Campus, 2013.

³⁹ Zie Celis, Frits. *Edward Keurvets*. Peter Benoitfonds, 2018, pp. 6.

⁴⁰ Zie Baeck, Erik, *André Cluytens. Itinéraire d'un chef d'orchestre*. Mardaga, 2009, p.77.

⁴¹ Zie Letterenhuis.

⁴² Zie Willekens, Cesar. “Arthur Löwenstein.” *De Scène*, november 1989, pp. 8–10.

⁴³ Zoals blijkt uit een bezorgd rapport over zijn Leuvense jaren in het archief van de firma Gevaert.

⁴⁴ Zie De Wever, Bruno. *Greep naar de macht. Vlaams-nationalisme en Nieuwe Orde. Het VNV 1933–1945*. Lannoo, 1994, p. 437.

⁴⁵ Zie Bertels, Jens. “Lieven Gevaert en zijn steun voor het Vlaamsche Volkstoneel. ‘De verheffing der Katholieke Vlaamsche kultuur’.” *ADVN-Mededelingen* 65, derde trimester 2019, pp. 10–13.

⁴⁶ R.V.= R.Verbeke, met dank voor de identificatie aan Hedwige Baeck-Schilders.

⁴⁷ Volgens het lemma “Arthur Bosmans” van het SVM door Jan Dewilde en Annelies Focquaert.

⁴⁸ Niet in de brief vermeld, maar wel relevant: ook Jef van Hoof kreeg de kans om zelf zijn symfonische suite *Meivuur* (1916) te dirigeren op het concert van 12.2.1938. Löwenstein organiseerde dit alles natuurlijk niet alleen uit naastenliefde, maar wou tegelijk ijzers in het vuur leggen: hij wist dat Van Hoof directeur wou worden van het Antwerpse conservatorium, wat echter pas in 1942 gebeurde.

⁴⁹ Het nummer 4 van het tijdschrift *Die Musicke* waarin dit concert werd aangekondigd bevatte overigens een baanbrekend artikel over Alban Berg (p. 82–88) door Denijs Dille (1904–2005), de eigenzinnige priester die op zijn college in Mol Weills *Der Flug Lindberghs* (1929) liet opvoeren en een krachtige pleitbezorger van de avant-garde zou blijven tot zijn dood als eeuweling, ondanks tegenkanting vanuit de fanclub van Hullebroeck c.s..

⁵⁰ Zie document in zijn handschrift van 3.10.1936.

⁵¹ Zoals dat in het jargon van de Staatsveiligheid heette, zie “Verslag en advies van de gemeenteoverheid”, 30.3.1937.

⁵² Zie Lilienthal, Gert. *Polizei! Aufmachen! Herinneringen aan de Nazi-terreur en de Duitse bezetting*. A Editions, 1993.

⁵³ Idem, p. 83.

⁵⁴ Zie Stassijns, Jan. “260 van de 500 Joodse mensen in Deurne stierven in de kampen.” *Gazet van Antwerpen*, 9 oktober 2021, p. 24.

⁵⁵ P.S. Voor materiaal en tips dank ik Rita Ansar, Jan Dewilde, Wouter A.M.de Bruijn, Helma De Smedt, Primavera Driessen Gruber, S.M. Namenwirth en Marc Weyns.

Het grafmonument van Löwenstein

Marc Weyns

Arthur Löwenstein heeft Joodse wortels en al vroeg in de jaren dertig beseft hij dat door het nazisme en het almaar groeiend antisemitisme het helemaal fout moet lopen, ook in zijn eigen Oostenrijk. Hoewel hij als dirigent vooral optreedt in Duitstalige gebieden, ziet hij zich gedwongen er weg te trekken. Op 20 augustus 1936 krijgt hij van de Belgische legatie in Wenen een visum voor een verblijf van drie maanden in België. Vrijwel meteen gaat hij in ballingschap en arriveert in Antwerpen op 25 augustus.

Zijn partner Romana Bäckmann is geboren in Ljubljana in een katholiek gezin, maar in 1919 treedt ze officieel uit de katholieke kerk en bekeert zich in 1921 tot het Jodendom. Dat wordt ook zo geregistreerd in het proselietenregister van de Weense Joodse gemeente. Enkele dagen na het vertrek van Arthur reist ze hem achterna.

De reisvisa van Arthur en Romana worden met een jaar verlengd en daar zijn de brieven die burgemeester Camille Huysmans op 10 en 30 oktober 1936 naar de minister van Justitie stuurt niet vreemd aan. In maart 1937 krijgt zijn aanvraag voor een ‘eenzelvigheidskaart’ een positief advies. Hij en Romana Bäckmann kunnen voor onbepaalde tijd in België blijven. De eerste twee jaren van zijn exil woont Arthur met Romana in het Antwerpse stadcentrum. Begin 1938 verhuizen ze naar de Oudedonkiaan in Deurne waar ze een huis kunnen huren in de mooie Unitastuinwijk naast het Boekenbergpark.

Arthur en Romana kennen elkaar al een veel langere tijd van in de Weense muzikale kringen, Romana is een begaafde pianiste en bespeelt de harp. Ze trouwen op 21 juni 1939 en ongelukkig genoeg overlijdt Löwenstein amper enkele weken later in het toenmalige Instituut Bunge in Berchem aan de gevolgen van een longontsteking. Hij wordt net geen 49 jaar.

Romana kiest ervoor haar man te begraven op de gemeentelijke begraafplaats Sint Rochus in Deurne en koopt een “eeuwigdurende vergunning, 2^{de} klas, zonder kelder”. Het graf ligt in perk B op rij 25, al valt door het verdwijnen van veel graven niet veel meer te merken van die perken en rijen.

In de late zomer van 1939 wordt de grafzerk geplaatst. Het is een eenvoudig monument met een rechthoekige staande steen of stèle in blauwe hardsteen met daarin de herinneringstekst gebeiteld.



Het graf heeft dan nog geen liggende steen, wel een hardstenen boord rond een plantenperkje. In het perkje en rustend tegen de stele is een dodenmasker van Löwenstein geplaatst, omringd door een krans.

Jozef Strijmans, toen een bekend beeldhouwer die meerdere oorlogsmonumenten maakte en van wie nog veel beelden en ornamenten terug te vinden zijn in de gevels van gebouwen uit de belle époque en het interbellum, maakt een gipsen dodenmasker. Het Letterenhuis bewaart een van die maskers en een tweede exemplaar is in het bezit van de familie. Aan de hand van een gipsen beeld maakt Edward Elskens, een ornamentist uit Berchem, het dodenmasker dat op het graf rust. Het lijkt een bronzen beeld met een mooi patina, maar het is gemaakt uit een ander materiaal.

Deze twee versregels zijn van de Oostenrijkse dichter Ernst Goll. Het zijn de eerste en de derde versregel van het korte gedicht *Kunst und Glück*:

“Kunst ist geträumtes Leben,
Selig und heilig und rein sein,
Glück ist irren und streben,
Aber am Abend noch dein sein.”

De twee versregels op de grafzerk kunnen zo worden vertaald:

“Kunst is het leven dromen,
Geluk is dwalen en trachten.”

Löwenstein kent de poëzie van de in 1912 overleden dichter en zet ook gedichten van hem op muziek. Of hij ook *Kunst und Glück* tot een lied componeert kan blijken als het nog ongeordend “Löwenstein-archief” in het Letterenhuis wordt ontsloten.

Het grafmonument wordt tweemaal veranderd. Als Romana Bäckmann in 1974 overlijdt moet de herinneringstekst op de stele worden aangepast. De kinderen van Romana laten de blauwe hardsteen vervangen door zwart graniet. De nieuwe tekst wordt niet gebeiteld in de steen maar er bovenop aangebracht. De krans omheen het dodenmasker verdwijnt.

PROF. ARTHUR LÖWENSTEIN

18-9-1890 5-7-1939

ROMANA BÄCKMANN

WED. A. LÖWENSTEIN

ECHT. M. CREISBERG

23-6-1899 4-12-1974

KUNST IST GETRAUMTES LEBEN

GLÜCK IST IRREN UND STREBEN

Moïse Creisberg is een Roemeense vluchteling die WO II kan overleven doordat Romana hem helpt onderduiken. In 1949 trouwen ze in Deurne. Later verdwijnt het plantenperkje en wordt een zwart granieten grafsteen gelegd over het graf. Het dodenmasker blijft behouden.

Met de jaren begint het grafmonument te verzakken en de grote deksteen barst door de wortelkracht van twee cipressen pal naast het graf. Het dodenmasker krijgt op enkele plaatsen lelijke scheuren.

Zonder restauratie is het grafmonument gedoemd om over enkele jaren te verdwijnen. Gelukkig ziet Hendrik de Bouvre, coördinator van de begraafplaatsen van Antwerpen, het belang in van het monument en hij neemt het initiatief voor de herstelling ervan:

“Onder impuls van een vernieuwd bewustzijn rond de waarde van funerair erfgoed werd een tijdperk afgesloten waarin oude dodenakkers werden ontruimd. Vandaag krijgen onze begraafplaatsen ook de zinvolle functie om als maatschappelijk geheugen te fungeren. Het graf van Arthur Löwenstein op het kerkhof van Sint-Rochus te Deurne openbaarde meer dan het verhaal van deze vergeten componist. Het gerestaureerde grafmonument verbindt verleden, heden en toekomst met elkaar en wordt een culturele hefboom.”

De inventaris van het waardevolle erfgoed in Vlaanderen wijdt twee regeltjes aan het grafmonument van Löwenstein:

“Aandacht verdienen ook het graf (...) van de Joodse componist Arthur Löwenstein (1890-1939), leerling van Gustav Mahler, dirigent van de Wiener Volksoper, en oprichter van de eerste Vlaamse Filharmonie (perk B, rij 25).”¹

Noten

¹ <https://id.erfgoed.net/erfgoedobjecten/11316> (geraadpleegd op 14 oktober 2024).

Arthur Löwenstein

(Wien, 18. September - Antwerpen, 5. Juli 1939)

Bläsersextett, op. 86

Am 7. Januar 2023 stellte mir Prof. Em. Joris Duytschaever den hier abgedruckten Text über den Komponisten/Dirigenten Arthur Löwenstein zur Verfügung. Drei Tage später, am 10. Januar, verstarb er plötzlich und unerwartet. Trotz seiner angeschlagenen Gesundheit hat er die letzten Monate damit verbracht, das Leben des Komponisten/Dirigenten Arthur Löwenstein zu erforschen, indem er dessen umfangreiches, nicht inventarisiertes Archiv im Letterenhuis in Antwerpen durchstöberte. Er hielt mich in E-Mails und in persönlichen Gesprächen über seine Recherchen auf dem Laufenden, immer engagiert, gelehrt und mit der nötigen Relativierung und Humor. Wir sind ihm posthum dankbar, dass wir seinen Text – das Ergebnis seiner allerletzten intellektuellen Arbeit – hier als Einführung zu Löwensteins unbekanntem Sextett für Bläser (herausgegeben von Hans Swinnen+) veröffentlichen können. Danach folgt ein Text von Marc Weyns, der dazu beigetragen hat, dass das Grabdenkmal Löwensteins auf dem Friedhof Sint-Rochus te Deurne 2023 restauriert wurde. Weyns half Duytschaever bei seinen Recherchen und hier treffen sie sich wieder. Hoffentlich tragen ihre Bemühungen und diese Ausgabe zu einem neuen Interesse am Leben und Schaffen Arthur Löwensteins bei.

Jan Dewilde (Koordinator des Studienzentrums für flämische Musik)

Die abenteuerliche Laufbahn Arthur Löwensteins

prof. em. Joris Duytschaever (+)

Mit Sicherheit ist nicht viel bekannt über den Lebenslauf Arthur Löwensteins (Wien, 18. September 1890 – Antwerpen, 5. Juli 1939), aber durch Forschungen in Archiven, Interviews mit Verwandten und Bekannten als auch eine Reise nach Troppau/Opava habe ich versucht, einige Lücken zu füllen, in Erwartung einer Monographie, die ich gerne einer nächsten Generation überlasse.¹

Der österreichische Musiker Arthur (Artur) Löwenstein wurde am 18.9.1890 in Wien geboren. Sein Vater war Regierungsrat, ein höherer Beamter mit Beziehungen. Arthur studierte Horn von 1905 bis 1908 bei dem legendären Emil Wipperich (1854–1917) am Konservatorium der *Gesellschaft der Musikfreunde* und perfektionierte sein Spiel noch zwei weitere Jahre bei ihm an der Wiener Musikakademie (ohne Abschlussdiplom). Wipperich war Solohornist bei der Wiener Oper und den Wiener Philharmonikern.² Auch spezialisierte sich Arthur im Klavierspiel, um als Liedbegleiter aufzutreten. Dirigieren studierte er bei Karl Gille (1861-1917), Hofkapellmeister in Wien, der in einer Empfehlung vom 27.6.1910 bestätigt, dass Löwenstein den Kapellmeisterkurs

für Oper und Konzert absolviert hat: Er hat sich „in allen Fächern als hochbegabter, fleißiger und strebsamer Schüler bewährt, so dass er zu einem famosen Musiker herangereift ist.“³

Komponieren lernte er, vorausgesetzt, man gibt ihm einen Vertrauensvorschuss, bei seinem Idol Mahler (1860-1911), in der Zeit von 1908 bis 1911. Mahler bescheinigte dem jungen Löwenstein eine außergewöhnliche musikalische Begabung, wie sich aus einem Dokument herausstellte, das nicht mehr existiert oder vorübergehend unauffindbar ist, das aber irgendwann eine Rolle bei einer Bewerbung gespielt hat und wie folgt formuliert wurde: „Bemerkenswert ist ein Zeugnis, das Gustav Mahler dem 17jährigen Löwenstein mitgibt, und worin er ihn als einen sehr begabten Musiker von großer Zukunft kennzeichnet.“ So Prof. Köhler, Stadtrat in Troppau, in einer Lokalzeitung am 26.3.1929 zitiert, unter dem Titel „Der Direktionswechsel am Troppauer Stadttheater“ (dazu später mehr). Die Fotokopie des Artikels sieht authentisch aus und kann im Löwenstein-Archiv, Königliche Musikhochschule Antwerpen verifiziert werden.

Als Achtzehnjähriger hat Löwenstein wohl die Möglichkeit bekommen, die Partitur von Mahlers achter Symphonie (1906/07) unter dessen Aufsicht in seinem zweiten Studienjahr beim Meister zu kopieren.⁴ Ob dies ausreicht, ihn als Mahler-Schüler zu bezeichnen, bleibt die große Frage. In keinem Fall so eindeutig wie Berg als Schönberg-Schüler oder Mahler selbst als Bruckner-Schüler gelten kann. Mahler sah sich selber so mit mehr Recht als viele andere Komponisten. Allerdings wurde er nie von Bruckner unterrichtet, so lautet der heutige Konsens. Bruckner (1824-1896) war zweifelsohne vom jungen Mahler angetan, der ein Klavierarrangement für Bruckners dritte Symphonie erstellte.

Nun zur Mahler-Löwenstein Filiation: Weit davon entfernt, Löwenstein den Vorteil des Zweifels einzuräumen, hat der renommierte Mahler-Spezialist Henry-Louis De La Grange (1924–2017) Löwensteins Behauptungen über dessen privilegierte Beziehung zu ihm vom Tisch gefegt. In einem Appendix „Mahler Mythomania“ diskreditiert er Löwenstein neben Alma Mahler und Bernd Wessling als unzuverlässige Zeugen.⁵ Eine suspekta Erinnerung war beispielsweise Löwensteins Geschichte über die zahlreichen Spaziergänge, die er zusammen mit dem Meister auf der Grinzinger Allee machte, wobei Mahler die Feldblumen bewundert haben sollte, um anschließend den Spaziergang mit einem rhythmischen Schritt als Folge der Musik fortzusetzen, die er beim Gehen komponierte. Auch stimmte es anscheinend nicht, dass Löwenstein den Meister zum wiederholten Male bei seiner Wohnung am Opernring abgeholt hätte, da er sich in der Auenbruggergasse befand. Nicht glaubwürdig sollte Löwensteins Erinnerung sein, dass Mahler ihm bei diesen Spaziergängen peripatetischen Unterricht in Analyse, Generalbass und Kontrapunkt erteilt hätte. Denn obwohl wir aus zuverlässigen Quellen wissen, dass Mahler Anhänger hatte, handelte es sich niemals um Schüler im engeren Sinne. Aus dem Grunde fand man in damaligen Quellen, dass „son école fleurit désormais à Vienne (Dt. seine Schule blüht nun in Wien)...“, aber dass im Index „élèves (Dt. Schüler)“ fehlt, genauso wie der Name Löwenstein.⁶ Sodass der oberflächliche Leser, der die kleinen Buchstaben auslässt, schnell beschließen könnte, dass es zwischen den beiden nie einen Kontakt gegeben hätte.

Irreführend ist nach Meinung von De La Grange vor allem der Bericht einer Reise von fünf Tagen nach Paris, die Mahler zusammen mit Löwenstein unternommen hätte, um dort seine sechste

Symphonie aufzuführen, dort wo diese in Frankreich bis nach dem Zweiten Weltkrieg nicht aufgeführt wurde. Fazit: Ein gewisses Maß an Mythomanie und Konfabulation mag Löwenstein wohl nicht fremd gewesen sein. Das heißt trotzdem, dass er bedeutsam genug für weitere Forschungen bleibt. Und dass man bei De La Granges messerscharfen Urteilen auch einen bestimmten Stil in der französischen akademischen Welt berücksichtigen sollte: Es gehört dort nun einmal zum guten Ton, so unauffällig wie möglich zu formulieren und so wenig wie möglich vom Gegner übrig zu lassen.

Als 1993 ein zweitägiges Konzert mit Werken von Mahler und Löwenstein in Antwerpen stattfand und auch Löwensteins Mythomanie angesprochen wurde, fand das mehr „soft-spoken (Dt. leise und ruhig)“ durch einen Beitrag zur Programmbroschüre des Mahler-Experten S.M. Namenwirth, Hochschuldozenten Musikwissenschaften und Hauptbibliothekars der Freien Universität Brüssel, statt. Trotzdem waren einige Zuhörer schockiert, vor allem die Zuhörer, die Löwenstein noch kannten, wie seine Stieftochter Sigrid (1925-1996), die mit Dr. Emiel Willekens verheiratet war, ehrenamtlichem Kurator des Archivs und Museums für das Flämische Kulturleben. Oder sein Stiefsohn Daniel (Bob) Löwenstein, der als Kind von Beethovens Eroica, von Löwenstein dirigiert, so fasziniert war, dass dieses Bildungserlebnis sein ganzes Leben für ihn unvergleichlich blieb. Offensichtlich hatte Löwenstein irgendwann solch einen überwältigenden Eindruck auf empfängliche Seelen gemacht, dass Kritik, vor allem unerbittliche Kritik, unangemessen schien. Dieser Streit wird ungelöst bleiben, solange kein neues Material auftaucht.

Zurück zur Chronologie. Als ausführender Musiker begann Löwenstein seine Laufbahn als Hornist bei der Wiener Hofoper, vielleicht auch als Korrepetitor. Im Jahr 1909 war er Gründungsmitglied und Dirigent der Damen-Chorakademie in Döbling (Wiens wohlhabendem Bezirk in der Nähe des Wienerwaldes). Zudem dirigierte er das Wiener Tonkünstlerorchester (Wiener Symphoniker) sowie das Opernorchester und er war Gastdirigent in verschiedenen europäischen Städten (München, Leipzig, Stuttgart, Hannover, Breslau - heute Wrocław, Riga, Lemberg - heute Lviv - ...). Löwenstein war Mitglied der 1909 gegründeten Neukunstgruppe, deren Vorsitzender Egon Schiele war, der ihn 1909 porträtierte. Dieses schlichte Kunstwerk ist heute Gold wert, wie sich neulich bei einer Auktion herausstellte. Derzeit befindet es sich in Privatbesitz. Zu den 15 Mitgliedern gehörten der Pantomime Erwin Osen (1891-1970), der Maler Anton Peschka (1885-1940) und der bildende Künstler und Schriftsteller Albert Paris Gütersloh (1887-1973).

Während eines Aufenthalts in Stockholm 1911 bemühte sich Löwenstein vergeblich um die Gunst eines adligen Mäzens, indem er ihm seine Komposition „Lyrische Skizzen“ widmete, wie aus einem Brief von „Hof- und Gerichts-Advokat Dr. Pius Wackernell Edler von Rechtenthurn“, ebenfalls Sekretär „Seiner Hoheit des durchlauchtigsten Prinzen Ludwig von Sachsen-Coburg-Gotha“, ansässig in Wien, hervorgeht. Am 7.11.1911 richtet er ein bemerkenswertes Schreiben an den „Hochwohlgeboren Herrn Arthur Löwenstein, Komponist und Opernkapellmeister, Stockholm, Hotel Rydberg“, in diesem Sinne:

Euer Hochwohlgeboren!

Ihre königlichen Hoheiten der durchlauchtigste Prinz Ludwig von Sachsen-Coburg-Gotha, Herzog zu Sachsen und Hochdessaen Frau Gemahlin die durchlauchtigste Frau Prinzessin Maria Anna von Sachsen-Coburg-Gotha haben mich beauftragt Euer Hochwohlgeboren für die Hochdensenben gewidmeten Lyrischen Skizzen die vollste Anerkennung und den besten Dank zu übermitteln.

Da nach meinen Erhebungen es nicht üblich ist, dass Mitglieder des herzoglich Sachsen-Coburg-Gotha'schen Hauses an österr. Komponisten den Kammertitel verleihen, bitte ich namens Ihrer Hoheiten von der Verleihung eines solchen abzusehen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Euer Hochwohlgeboren

ergebener

(unleserlich)

Was hat Löwenstein dazu bewogen, Unterstützung bei einem Geschlecht zu suchen, das zwar das belgische Königshaus 1830 hervorgebracht hat, aber ansonsten keine künstlerische Allüre vorweisen konnte, außer der Tatsache, dass der König der Belgier über einen *organiste du roi* (Dt. königlichen Organisten) verfügte? Oder hatte Löwenstein erfahren, dass seit Albert 1909 König wurde, ein frischer Wind wehte, dank der musikalisch inspirierten Königin Elisabeth, die sich für Künstler einsetzte? Wie dem auch sei, Löwensteins Vorgehensweise fand keinen Anklang. Gille hatte ihn strebsam genannt. War er vielleicht zu viel ein Streber und war man der Meinung, er müsse lernen, mit niedrigeren Erwartungen zu leben statt eine Blitzkarriere mit Ehrentiteln des Kammergenres zu erzwingen? Man muss Löwenstein allerdings zugutehalten, dass er dieses Dokument nicht in einem Anfall von narzisstischer Kränkung vernichtete, sondern konstruktiv reagierte, indem er sein Arbeitspensum erhöhte. In der Regel unter Bedingungen, die viel zu wünschen übrigließen. Er liebte anscheinend Herausforderungen.

Kapellmeister war er 1910/11 am Städtischen Theater Kaiserslautern und 1913/14 in Saarbrücken, wobei Kapellmeister zwar schön klingt, die Funktion aber nicht immer beneidenswert war. Um ihre Interessen zu verteidigen, hatten die Kapellmeister sogar eine spezifische Kapellmeister-Union gegründet, deren Mitglied Löwenstein war. Um seine Beziehungen zu pflegen, wurde (vermutlich 1920) ein imposantes Büchlein mit Pressekommentaren von seinem Agenten, Arthur Hirsch in Berlin, veröffentlicht. Obwohl es auf der Titelseite bereits entschuldigend „Vom Jahre 1914-1918 zur Kriegsdienstleistung einberufen“ heißt, schadet dies der Tatsache kaum, dass Löwenstein eine hervorragende Erfolgsbilanz vorweisen konnte. Beginnend mit seiner Ernennung in Saarbrücken, die von der Saarbrücker Zeitung am 3.7.1913 bejubelt wurde. Seine Leistung als Dirigent von *Carmen* mit hinreißendem Schwung bestätigt seinen Ruf, so schreibt dieselbe Zeitung am 29.9.1913, die noch mit Superlativen in der Westfälischer Generalanzeiger am 28.9.1913 übertroffen wird: „...eine Aufführung, wie sie in der Saarbrücker Theaterchronik bisher nicht zu verzeichnen war.“ Er ergriff selbst auch Initiativen, um seine eigenen Werke zu fördern, zum Beispiel am 30.3.1914 in Düsseldorf: „Kompositions-Abend von Arthur Löwenstein, Wien“ unter anderem mit seinem Waldhornquartett.

Löwenstein wurde bald im Krieg verletzt und ehrenhaft aus dem Militärdienst entlassen. Er war voller Entschlossenheit, sich künstlerisch wieder zu beweisen. Mittlerweile 27, quälte ihn Schillers Ermahnung „Drei und zwanzig Jahre, und nichts für die Unsterblichkeit getan!“ erst recht.

Am 9.8.1918 unterzeichnete er in Wien einen Vertrag für eine Saison in Pola, Istrien (heute Pula, Kroatien), das damals noch zur Österreichisch-Ungarischen Doppelmonarchie gehörte, bevor es von Italien besetzt wurde. Im großen römischen Amphitheater wurden beliebte Opernaufführungen von der Theater-Unternehmung Politeama Ciscutti organisiert. Der künstlerische Leiter war Willy Uher. Löwenstein erhielt die Funktion des 1. Kapellmeisters für Oper und Operette vom 1.10.1918 bis zum 30. April, eventuell 31. Mai 1919. Hier hat das Abenteuer alles übertroffen! Der Dirigent musste nur 10 Tage vor Saisonbeginn vor Ort sein, um die Proben zu leiten, und er hatte neben einem Monatsgehalt von 800 (Münzeinheit unklar: österreichischen Kronen oder italienischen Lire?) Recht auf kostenfreie Hin- und Rückfahrt 2. Klasse als auch auf Transport bis zu 50 kg Gepäck.

Aber jetzt gibt es ein Rätsel: Wie konnte Löwenstein seine Verpflichtungen in Pola erfüllen und gleichzeitig zum wiederholten Male in Troppau/Opava auftreten, der tschechischen Stadt in der deutschen Sprachinsel Sudetenland? Sein Status ist nicht ganz klar. Aus einem Dokument des Nachlasses geht hervor, dass Löwenstein am 5.1.1919 in Troppau ein Konzert dirigierte unter anderem mit seinen Liedern *Heimkehr* und *Im Dom*, gesungen von Maximilian Krieger, „1. Heldentenor vom deutschen Landestheater in Prag“, und am Bösendorfer der Komponist, „Herr Opern Capellmeister Arthur Löwenstein.“ Also keineswegs nur ein Gastauftritt.

Am 11.2.1919 gab es einen Kompositionsabend unter der Leitung von Arthur Löwenstein, Opernkapellmeister des Troppauer Stadttheaters, am Flügel der Komponist und mit einer ausgewählten Schar an Sängern, die seine Lieder aufführten, u. a. wieder *Heimkehr* und *Im Dom*, größtenteils zugunsten der Kriegsblinden. Der Sponsor war die Handels- und Gewerbekammer. Und am 1.4.1919 fand in Troppau ein Sinfoniekonzert mit seinen Werken *Elfriede* und *Bosnische Tänze* statt, unter seiner Leitung ausgeführt.

Am 15.5.1919 berichtet die Deutsche Post über einen wundervollen Abend mit Kompositionen Löwensteins: „Er geht eigene, neue Wege, aber trotzdem ist der mächtige Einfluss seines Meisters und Lehrers Mahler (...) unverkennbar“, während „In seinem Werk *Lyrische Skizzen* fand seine persönliche Eigenart starken Ausdruck“. Seine Transkription der Oper *Ring des Nibelungen* bestätigte seine Fähigkeiten am Klavier. Die Troppauer Melomantinnen und Melomanten sind ihrem Kapellmeister dankbar, dem sie auch gute Opernproduktionen der vergangenen Saison verdanken. Mit anderen Worten: Sie bedauern seinen Abschied. Löwensteins erster Aufenthalt in Troppau hinterlässt dort also positive Spuren, ohne jedoch viel zu seinem Namen und Ruhm beizutragen.

Zehn Jahre später wird er zu einer Schlüsselfigur im Musikleben von Troppau, aber während der Verhandlungen erwähnt die Presse nicht, dass er dort schon einmal aktiv gewesen ist. Vielleicht kündigte er seinen Vertrag mit Pola, beispielsweise wegen fehlender Professionalität, und unterstützte ihn Troppau 1919 mit einer Überbrückung, während er anderswo die Eisen ins Feuer legte, um einen sicheren Arbeitsplatz zu bekommen?

Zum Glück wurde er als aufsteigender Stern gesucht. 1919/20 war er erster Opern-Kapellmeister in Mährisch-Ostrau/Ostrava (Vereinigte Deutsche Bühnen), wo er ein sehr abwechslungsreiches Programm dirigierte, u. a. am 14.9.1919 die Operette „Schwarzwaldmädel“ (1917) von Leon Jessel (1871-1942), die ein weltweiter Erfolg werden sollte (trotz seiner fremden Sympathie für den Nazismus wurden Jessels Werke ab 1937 als jüdische Musik verboten. Er starb nach einer Misshandlung). Am 2.10 folgte *Der Waffenschmied* von Lortzing. Am 18.10 *Fidelio*, am 22.11 *Cavalleria rusticana* und *Der Bajazzo*; am 4.12 *Die Walküre*. Am 16.3.1920 ein Konzert im Stadttheater, u. a. mit seinen eigenen Kompositionen *Elfriede* und *Heimkehr*, gesungen durch Paula Ulm. Von einem jungen Kapellmeister wurden also eine erstaunliche Vielseitigkeit und eine große Mobilität erwartet.

Brennpunkt Berlin

Danach wohnte Löwenstein in Berlin. Als Höhepunkt in dieser Zeit dirigierte er am 20.1.1920 das Blüthner-Orchester Berlin, ein Sinfonieorchester, das 1907 gegründet wurde und vor allem aus jungen Musikern bestand. Eigene Werke auf dem Programm: *Symphonische Dichtung op.14 nach dem Poem Elfriede von Björnson*, und *Slavisches Stück* (Uraufführung). Für die Mahler-Konzerte u. a. mit der Komposition *Kindertotenlieder* arbeitete er zusammen mit der niederländischen Altistin Johanna Zegers de Beyl (1885–1977). Sie ersetzte die kranke Diva Sarah Charles Cahier (1870–1951). Wie Jo Zegers in ihren unveröffentlichten Memoiren erzählte, widersetzte sie sich zuerst, da sie der Meinung war, dass die *Kindertotenlieder* für Bariton geschrieben waren (sie hatte auch nur von den Baritonern Johannes Messchaert und Hans Duhan gehört), doch der extravagante Löwenstein überzeugte sie mit dem Argument, dass der Meister sie selber mit Cahier ausgeführt hat, die zu der Zeit Altistin an der Wiener Oper war.⁷ Löwensteins Überzeugungskraft ging außerdem so weit, dass Jo Zegers sich energisch vom Gesangspädagogen Ben de Bruijn trennen wollte und Löwenstein am 12.9.1922 heiratete.⁸

Am 17.3.1921 dirigierte Löwenstein in der Berliner Avantgarde-Reihe *Der Anbruch* ein abwechslungsreiches Programm mit zeitgenössischer Musik: *Urworte* des deutschen Komponisten James Simon (1880-1944), ein Werk für großes Orchester, Chor, Sopran- und Baritonsolo, anschließend die Aufführung der Komposition *Drei Orchesterstücke* von Henriëtte van Lennep (1894-1972), und die Uraufführung eines Klavierkonzertes des Bulgaren Panco Vladigherov (1899-1978) mit dem Komponisten am Flügel. Zum Schluss gab es die Uraufführung der Komposition *Die Totenbraut* des tschechischen Komponisten Vítěslav Novák (1870-1949), ein Werk für großes Orchester, Chor, Sopran- und Baritonsolo. Solisten waren in jedem Konzert Vera Schwarz (1888-1964), vor allem bekannt als Partnerin von Richard Tauber in Operetten, und Wilhelm Guttmann (1886-1941), auch ein Star in seinem Genre.

Am 27.4.1921 wurde van Lenneps *Ich war ein Kind, Orchestergesang* von Jo Zegers an der Hochschule für Musik aufgeführt, und am 9.3.1922 führte Löwenstein van Lenneps Symphonie *Die Renaissance* mit dem Blüthner-Orchester auf. Anschließend am 27.4.1922 ihr *Gesang m.*

Orch., nach Rilke mit verstärktem Blüthner-Orchester und wieder Jo Zegers. Danach komponierte sie *Drie liederen met orkest*, die von Jo Zegers mit dem Concertgebouworkest 1922 aufgeführt wurden. Löwenstein hatte also ein feines Gespür dafür, was in der Mode war. Auch war er großzügig genug, um junge Talente zu unterstützen, sogar wenn es Konkurrenten waren. Seine eigene Komposition *Bosnische Tänze* hatte die auffällige Widmung „Der genialen Komponistin Henriette van Lennep in Verehrung zugeeignet“. Dieses Werk für Salonorchester wurde 1924 von Schlesinger in Berlin veröffentlicht. Henriette war vier Jahre jünger und konnte eine Unterstützung gut gebrauchen. In Löwenstein fand sie einen engagierten Fürsprecher und zwar einen, der ihr die Treue hielt! Am 7.4.1930 erreichte ihre Zusammenarbeit in Troppau ihren Höhepunkt, wo ihre Komposition *Drei Fantastische Stücke für großes Orchester* neben Werken von Rameau, Mahler und Ravel aufgeführt wurde. So wurde van Lennep zu einer bedeutsamen Komponistin. Zurück zur Chronologie.

Verhandlungen mit der Stadt Linz bezüglich der Leitung des Stadttheaters ab Herbst 1922 schlugen aufgrund künstlerischer Unstimmigkeiten fehl. In Königsberg dagegen wurde Löwenstein für die Spielzeit 1923/24 Operndirektor und erster Kapellmeister. Daher bekam er den Titel *Musikdirektor*. Der am 30.5.1923 unterschriebene Vertrag war ein Normalvertrag für Opernchef/musikalische Leitung mit als Direktor/Bühnenleiter Bruno Dumont du Voitel, einem Nachkommen aus einem Geschlecht von Geschäftsleuten, der die Opernlandschaft prägen sollte. Löwenstein war somit der zweite Mann im Staat. Es ist sicher, dass Löwenstein 1923 mindestens drei Werke dirigierte. Erstens: *Die toten Augen* von Eugen d'Albert (1864-1932), einem Deutschen schottischer Herkunft, der dieses Werk 1912/13 komponierte, Uraufführung 1916, Libretto eine Bühnendichtung von Hanns Heinz Ewers (1871-1943), einem surrealistischen *Enfant terrible* der deutschen Avantgarde. Er würde ironischerweise auf zweideutige Weise in den Bereich der Nazis fallen. Inszenierung: Kammersänger Camphausen. Mit anderen Worten: Es gab Multitasking in den kleineren Opernhäusern. Zweitens: *Der Barbier von Bagdad*, die bekannte komische Oper von Peter Cornelius (1824-1874). Spielleitung: Kammersänger Camphausen. Und drittens: *Die heilige Elisabeth*, Legende nach einer Dichtung von Otto Roquette (1824-1896). Musik von Franz Liszt. Inszenierung und Spielleitung: Oberregieassistent Camphausen. Es gab somit eine ständige Überlastung, die durch viele Ehrentitel kompensiert wurde.

Löwenstein wurde auch außerhalb der Oper eingesetzt, wie aus der Ankündigung eines dritten volkstümlichen Sinfoniekonzertes und eines Klassikerabends hervorgeht. Auf dem Programm standen die neunte Symphonie von Haydn, Mozarts *Acht Deutsche Tänze*, und Beethovens fünfte Symphonie, die eines seiner Paradestücke werden sollte.

Wie prekär das Leben eines Dirigenten im Alter von 32/33 Jahren auch war, abhängig von den Empfehlungen von älteren Kollegen, dennoch gab es auch einen Grund zu Zufriedenheit, wie der mächtige Intendant des Stadttheaters Dortmund in einem Brief vom 26.6.1923 bestätigte: „Der Hauptzweck für Sie ist erreicht, Sie sind wieder in der Karriere“! Er hat Löwenstein für die Ernennung in Königsberg stark unterstützt, war aber elegant genug, dessen Erfolg nicht nur ihm selber zuzuschreiben: „Das Zeug, sich durchzusetzen, haben Sie auch in vollem Masse.“⁹

Bemerkenswert ist auch eine Empfehlung vom 16.7.1923 mit Briefkopf des Koninklijk Conservatorium voor Muziek in Den Haag vom Rektor Johan Wagenaar (1862-1941), gerichtet an „Sehr geehrter Herr Cronheim“:

Ich stelle Ihnen hiermit Herrn Arthur Loewenstein, Komponisten, Operndirigenten, der bereits eine Karriere in Deutschland hinter sich hat (Bayreuth, Wien, Düsseldorf, Königsberg) vor. Es würde mich sehr freuen, wenn Sie sich mit ihm unterhalten würden. Herr L. möchte sich in Holland niederlassen (Sie wissen, dass wir an unserer Musikhochschule auch einen solchen Künstler suchen); vielleicht ergibt sich für ihn mal eine Möglichkeit, für uns aktiv zu sein ...¹⁰

Wanderjahre

Diese mächtige Protektion führte nicht umgehend zu Resultaten in den Wanderjahren 1924-25, als Löwenstein in komplizierte Affären mit der brillanten, aber extravaganten Übersetzerin Else Otten (1873-1931) verwickelt wurde. Sie übersetzte auf Wunsch von Löwenstein das Mysterienspiel *Beatrijs* (1918) des Limburger Schriftstellers Felix Rutten (1882-1971) ins Deutsche als „Entwurf zu einer Oper für Arthur Löwenstein“, mit dem endgültigen Titel *Beatrice. Ein Mirakelspiel in vier Bildern*. Laut Otten kam Löwenstein jedoch mit der vereinbarten Zahlung in Verzug, und sie endeten in Unfrieden. Dies war umso schmerzlicher, als Otten bereits im Alter von 57 Jahren todkrank wurde. Einst erzielte sie einen Riesenerfolg mit ihrer Übersetzung von Johan Fabricius' *Femina*, das in Berlin und anderen Großstädten mehrere hundert Male aufgeführt wurde, aber sie endete in Armut. Man darf annehmen, dass Löwenstein auch unter diesem Konflikt gelitten hat, aber offensichtlich war er finanziell nicht in der Lage, den Streit mit großer Geste beizulegen ...

Im Jahr 1925 versuchte er seine Einnahmen zu steigern, indem er als Begleiter seiner Frau auf einer Konzertreise nach Java mitfuhr. Im Nachlass (Letterenhuis) befindet sich ein kleines Textbuch mit den Liedern, welche die Sängerin Johanna Zegers de Beyl in einem Konzert in der „Sociëteit Phoenix“ in Cheribon (heute Cirebon) am Donnerstag, den 1. Oktober 1925 singen würde. Es bietet ein erstaunlich abwechslungsreiches Programm und enthält einen flämischen Text, „Het lied der terwe (Dt. Das Lied des Weizens)“ von René de Clercq (1877-1932), von einem gewissen Kees Andriessen vertont. Der flämische Barde war einer der konservativsten Volksdichter, hat mit den Deutschen im Ersten Weltkrieg sympathisiert und lebte im Exil in den Niederlanden. Die Apotheose lautet: „Herrlicher Weizen, Frommheit und Freude! / Reich ist der Bauer, wenn der Weizen taugt.“ Blut- und Bodenliteratur also, aber von der harmlosen Sorte ohne Rassismus.

1926 dirigierte Löwenstein Peter Benoits *De Rijn* auf einem Musikfest in Königsberg, was sein wachsendes Interesse für die Kultur der „Lage Landen“ bestätigte. Er ließ sich in den Niederlanden nieder und wurde vom ihm immer wohlgesonnenen Wagenaar als Aushilfslehrer der Opernklasse an der Musikhochschule Den Haag ab dem 1. September 1927 engagiert, mit einem

Jahresgehalt von F. 1350. Ein Höhepunkt seines Aufenthaltes in den Niederlanden war das Konzert in Rotterdam mit Beethovens neunter Symphonie am 9. Dezember 1927 zum 100. Todestag, für das Löwenstein mit einer Auszeichnung geehrt wurde.

Als der ruhelose Löwenstein 1928 Fernweh bekam, unterstützte ihn Wagenaar mit einer Empfehlung, die die Folge der ausgezeichneten Ausführung von Smetanas Oper *Die verkaufte Braut* im Oktober 1928 war. Es war eine Meisterleistung nach nur acht Monaten Unterrichtstätigkeit. Mit einem Schreiben vom 18.9.1928 bestätigt die Aufsichtskommission, Herrn Löwenstein auf sein Ersuchen hin ein Ehrenmandat für seine Unterrichtstätigkeit als Aushilfslehrer der Opernklasse zu erteilen. Nirgendwo wird er als Professor angesprochen. Das geschieht nur in einem Brief der Österreichischen Gesandtschaft in Den Haag vom 8.1.1929: bis zu dreimal „Sehr geehrter Herr Professor“. Österreicher liebten nun Titel, auch die Ehegattin eines Professors wurde als „Frau Professor“ angesprochen, auch wenn sie nie promoviert war. Nicht so in den Niederlanden, also handelte Löwenstein nicht ganz wahrheitsgetreu, als er sich diesen Titel aus dem Munde der niederländischen Behörden zuschrieb. Sogar Johan Wagenaar, allerdings Dr. h. c., tat dies nicht.

Das Jahr 1930

Das Jahr 1930 war ein Wendepunkt in der Laufbahn Löwensteins, der damals 40 Jahre alt wurde. Er verließ die Niederlande, nachdem er vier Jahre versucht hatte, dort Fuß zu fassen. Aber die Situation war unklar: Im Grunde möchte er keine intensivere Unterrichtstätigkeit, da er ein großes Werk komponieren wollte (vielleicht die Renaissance-Oper *Amanda* auf einem Libretto von Romana Bäckmann, die in Venedig spielt und erst Ende Juni 1936 fertiggestellt werden sollte). Sein Geltungsdrang als Komponist wurde von Jo Zegers im März-April 1970 erwähnt, als der *Haagsche Courant* ihr Feuilleton „Singen, meine letzte Liebe“ in 31 Folgen veröffentlichte, das mir Wouter A. M. de Bruijn zukommen ließ, von dem auch die unklare Datierung stammt.¹¹ Vielleicht war Löwenstein zu viel Himmelstürmer, um sich in den nüchternen Niederlanden zu erden.

Wie dem auch sei, die gut dokumentierte Ehe mit Jo Zegers, die er oft am Flügel begleitete, hat Löwenstein bestimmt geholfen, sein Netzwerk in den Niederlanden zu erweitern; aber offensichtlich nicht genug, um rundum zufrieden zu sein. Bei der Scheidung 1939 wird sie ihm dreifachen Ehebruch vorwerfen, was er unbekümmert akzeptiert. Man nimmt in der Korrespondenz aus dem Nachlass diese Probleme nicht ohne ein gewisses Unbehagen zur Kenntnis.

Im Jahr 1929 unternahm Löwenstein eine dramatische Wendung in seiner Karriere ins weit entfernte Troppau, das für ihn aber kein unbekanntes Terrain war. Dies im Gegensatz zu dem, was ich bis Mitte 2022 glaubte.¹² Hier erwähne ich kurz meinen ursprünglichen Text, insofern dieser noch relevant ist (das verringert das Gefühl von Aussichtslosigkeit, mit dem man in Jahren fruchtloser Forschung unvermeidlich kämpfen wird).

Troppau war ein Provinznest mit nur 36 030 Einwohnern im Jahr 1930, darunter 21 987 Deutsche, 11 627 Tschechen und 1484 Ausländer. Es gab eine überwältigende Mehrheit von Katholiken, neben evangelischen und anderen Christen, dazu noch ca. 50 Juden. Die Stadt konnte sich eines pulsierenden, aber ziemlich mittelmäßigen Kulturlebens in der Nähe des Stadttheaters rühmen, das auch eine Oper umfasste, die Ambitionen hegte. Sie wurden leider negativ vom großen Börsenkrach im Oktober 1929 beeinflusst. Löwenstein war im Frühling 1929 als Intendant für Oper und Theater ab der Saison 1930–31 ernannt. Außerdem sollte er die städtischen Sinfoniekonzerte im Opernhaus leiten. Dieses Gebäude aus 1805 war nicht gerade groß, machte aber einen massiven Eindruck. Damals bot es 567 Sitzplätze und 100 Stehplätze. Ob dies während meiner Feldforschung vom 23. bis zum 28. Oktober 2010 immer noch der Fall war, konnte ich nicht überprüfen: Das Gebäude war wegen Renovierung geschlossen.¹³

Zurück zur Geschichte. „Dokumente, die sich auf Löwensteins Ernennung beziehen, sind vorläufig nirgends zu finden“, so schrieb ich noch in der ersten Fassung dieses Artikels, aber seit September 2022 ist das überholt. Dank des Spürsinns von Marc Weyns, Amateurchronist wie ich, kann man heutzutage 29 verstaubte und ungeordnete Kisten mit erst kürzlich aufgetauchtem Material von und über unseren mysteriösen Mann im Letterenhaus zu Antwerpen einsehen. Der Vertrag für 1930/31 ist einwandfrei und unversehrt, im Gegensatz zu zahlreichen anderen Dokumenten, die zu pulverisieren drohen. Er ist am 2.8.1930 datiert und vom Bürgermeisteramt Troppau an die Direktion des Troppauer Stadttheaters gerichtet. Der Vertrag stellt fest, dass der Troppauer Stadtrat in seiner Sitzung vom 28.7.1930 beschlossen hat: 1. Für die Saison 1930/31 wird der Theaterdirektion ein gewisses Budget vorgeschrieben und dürfen die täglichen Ausgaben den Betrag von 9.000 nicht überschreiten, und 2. Herr Theaterdirektor Prof. Arthur Löwenstein darf als Belohnung für seine Aufgabe in jedem Monat, in dem gespielt wird – September bis Ende April – keinen größeren Betrag als Kc 9.000 (Kc = Koruna?) erhalten. Plus zwei weitere Seiten mit Einschränkungen und Leitlinien.

Interessant ist auch ein Dokument, das sich nicht in diesem Nachlass befindet, ein Brief aus Berlin vom 17.5.1929, in dem Löwenstein bestätigt, dass Die Vereinigten Stadttheater Troppau Jägerndorf den niederländischen Helden Tenor Cor Wijgers (1900–1977) angeworben hätten.¹⁴ Unter der Titel „Bestätigung“ schrieb Löwenstein eine sehr positive Empfehlung:

Ich bestätige hiermit, dass Herr Cor Wijgers nach erfolgreichen Prüfungen als erster jugendlicher Helden Tenor an die Vereinigten Stadt Theater Troppau Jägerndorf verpflichtet wurde. Herr Wijgers verfügt über eine selten schöne Tenorstimme, welche erstklassisch von dem Gesangmeister Herrn Ben de Bruijn Nijmegen ausgebildet wurde. [...] Unterzeichnet:

Prof Arthur Löwenstein Direktor der Vereinigten Stadt Theater Troppau Jägerndorf.¹⁵

Meines Wissens ist dies das erste Mal, dass Löwenstein sich „Professor“ nennt, vielleicht auf der Basis seiner Ernennung in Den Haag. Der bekannte Tenor Ben de Bruijn (1877–1929) war von 1916 bis 1922 mit Jo Zegers verheiratet. Trotz der Trennung machte dieser vielseitige Mann

einen sehr guten Eindruck in ihrer Familie, schrieb ihr Großneffe Bischof Ronald Bär.¹⁶ De Bruijn war u. a. Direktor des Männerchors Keizer Karel und der Gelderse Opera in Nimwegen, wie auch der Opern-, Konzert- und Schauspielschule Ben de Bruijn.

Der folgende Absatz aus meinem ursprünglichen Manuskript ist ausschließlich auf die Situation bis zur Forschungslage vom September 2022 anwendbar, und ich behalte ihn nur, um einen Eindruck zu verschaffen, wie schwierig der Weg eines einsamen Forschers sein kann. Bis vor Kurzem dachte ich: Für Informationen über die Programmgestaltung Löwensteins stehen uns nur sehr unvollständige Angaben aus den Theater-Nachrichten zur Verfügung, die monatlich zweimal erschienen („Für den Inhalt verantwortlich: Stadttheater“), und für jede Vorstellung ein Theaterprogramm des Troppauer Stadttheaters. Löwenstein wird jedes Mal als Direktion und musikalische Oberleitung erwähnt. Diese Dokumentation, die sich im Troppauer Stadtarchiv befindet, ist dürftig, aber man war schon dankbar, dass überhaupt etwas erhalten geblieben ist, um einen Eindruck von der Wirkung dieser Institution zu vermitteln, denn am Ende des Zweiten Weltkriegs wurde Troppau von einem Feuersturm heimgesucht. Einige Seiten aus der Programmgestaltung befinden sich auch in Löwensteins Dossier bei der belgischen Ausländerbehörde. Wer nach weiterem Material in den örtlichen Antiquariaten auf der Suche ist, die man doch in einer Universitätsstadt erwarten darf, kehrt unverrichteter Dinge nach Hause zurück: Es gibt keine Geschäfte in diesem Genre. Es hat den Anschein, als hätte es in diesem Stück Sudetenland nie eine deutschsprachige Kultur gegeben, so gründlich wurden die letzten Überreste 1945 aufgeräumt, um einen schönen tschechischen Neuanfang machen zu können.

Die ersten Spuren von Löwensteins Aufenthalt in Troppau, so dachte ich bis Mitte 2022, beziehen sich auf eine Aufführung der Oper *Die Walküre*. Das stimmt nicht mehr, denn es besteht auch eine gebundene Sammlung aller Programme der ersten Saison, vor Kurzem im Letterenhuis von einer wohlthätigen unsichtbaren Hand abgelegt. Niemand weiß genau, woher dieses Material stammt. Im Rahmen dieser Sondierungsstudie kann nicht alles systematisch erfasst werden. Daher liegt der Schwerpunkt hier auf der begrenzten Stichprobe aus meinem ersten Bericht als Jäger und Sammler. Die Auswahl ist hoffentlich repräsentativ genug, um einen Eindruck von der Vielfalt des Angebots zu vermitteln.

Die Walküre wurde am Samstag, den 18.1.1930 um 19 Uhr aufgeführt. Am frühen Abend also, da es manchmal noch eine ergänzende nächtliche Aufführung gab. Vom neuen Intendanten wurde ein Kraftakt erwartet: „Szenische und musikalische Leitung: Dir. Prof. Arthur Löwenstein“. Mit Ausrufezeichen wurde betont: „In neuer Einstudierung!“ und „In neuer Ausstattung!“. Die Spielleitung lag in den Händen von Georg Puntchart, der hin und wieder auch als Sänger auftrat; das Multitasking gehörte offensichtlich wieder zu den Gepflogenheiten des Hauses, das selbstverständlich über ein festes Ensemble verfügte, ohne dass dies als solches erwähnt wird. Offenbar wurde dies als selbstverständlich angesehen, auch bei einem B-Theater. Ebenso kann man vermuten, dass es einen festen Chor mit 20 bis 25 Mitgliedern gab. Der auffälligste Sänger in der festen Besetzung war der bereits erwähnte Cornelis Wygers (sic, in Troppau immer so geschrieben) in der Rolle des Siegmund.

Aber die größte Sensation war die einzigartige Möglichkeit, ein einmaliges Gastspiel von Joseph Schwarz vom Deutschen Landestheater in Prag als Wotan zu genießen. Dieser heutzutage völlig vergessene Bariton darf nicht mit seinem älteren Namensvetter verwechselt werden, der 1880 geboren wurde und 1926 früh gestorben ist. Er galt in seiner Blütezeit als ebenbürtig mit Caruso und von ihm gibt es mehrere Schallplattenaufnahmen. Von unserem Joseph Schwarz hingegen ist sogar kein exaktes Geburtsjahr bekannt: Laut Google könnte es 1895 sein, aber ein Todesjahr fehlt sogar ganz. Vielleicht 1956? *Sic transit ...* Diese Angaben stammen aus einem im Internet aufgeführten Beitrag über das Theater von Teplitz (Teplice), in dem man lesen kann, dass Schwarz sein Debut als Opernsänger in Troppau (1917-18) erlebte, anschließend in Olmütz, Brünn und Prag arbeitete und einen Vertrag am Deutschen Theater von 1924-1929 hatte. Der Gastauftritt in Troppau 1930 war somit eine Krönung für ihn, eine Heimkehr. Es ist nicht undenkbar, dass man durch Forschungen im *Prager Tagblatt* eine Rezension finden könnte, aber das überlasse ich gern einer nächsten Generation. Dieses Tagesblatt verfügte über ein Netzwerk von Korrespondenten außerhalb von Prag, zum Beispiel dem Autor und Neurologen Alfred Döblin in Berlin für Sprechtheater.¹⁷

Vielfalt ist Trumpf!

Am Sonntag, den 23.2.1930 um 15 Uhr gab es als Fremdevorstellung eine Operettenneuheit, *Hotel Stadt Lemberg*, von Jean Gilbert. Am 19.30 Uhr sogar eine „Sensationsneuheit! Zum 1. Male: *Olympia*. Ein Spiel in 3 Akten von Franz Molnar“. Dieses Werk des ungarischen Erfolgsautors Molnar Ferenc wurde bereits 1929 verfilmt.

Am 27.2.1930 um 19.30 Uhr wurde Puccinis *Manon Lescaut* aufgeführt, angepriesen als Erstaufführung, in der deutschen Übersetzung von Ludwig Hartmann. „Direktor Professor Arthur Löwenstein“ hatte die musikalische Leitung. Vielleicht in der Fassung von 1922. Unter den Darstellern sticht Cornelis Wygers in der Rolle des „Edmond, Student“ wieder hervor.

Am 28.2.1930 um 19.30 Uhr folgte *Der Freischütz*, mit Cornelis Wygers in der Rolle des „Jägerburschen“. Die musikalische Leitung wurde Kapellmeister Paul Walter (1906–2000) anvertraut, der 1929 in Troppau sein erstes Engagement als Chorleiter und Kapellmeister erhielt. Nach dem Krieg unterrichtete er am Mozarteum und dirigierte an der Wiener Volksoper (1954–1974). 1964 erhielt er den Professorentitel.

Troppau war also offensichtlich ein Sprungbrett für junge Talente, wie sich im folgenden Fall herausstellt. Die Spielleitung lag in den Händen von Erich Wymetal, auch bekannt als Erich Otto Ritter von Wymetal (1892–1966). Nach seiner Teilnahme am Ersten Weltkrieg ließ er sich zum Schauspieler ausbilden und spielte als „Charakterkomiker“. Seine Laufbahn als Regisseur begann am Stadttheater Troppau, schreibt Wikipedia. Es ist gut möglich, dass Löwenstein bereits vermutete, dass Wymetal vielleicht ein Krypto-Nazi gewesen sein könnte. 1938 wurde er Oberspielleiter an der Wiener Staatsoper und übernahm gerne die Stelle des Juden Lothar Wallenstein. Er führte sogar 1939 Regie bei der Uraufführung an der Staatsoper nach dem

Anschluss, vor allem in der Oper *Königsballade* mit Musik von Rudolf Wille, und *Fidelio* mit dem jungen Nazi-Dirigenten Hans Knappertsbusch (1888-1965). Der war übrigens ein ebenso herausragender Fachmann wie sein politischer Seelenverwandter Herbert von Karajan (1908-1989). Zwei rücksichtslose Streber! (von Karajan ist bekannt, dass er nach eigenem Bekunden zu Mord und Totschlag bereit war, um sein erstes respektables Engagement in Aachen zu bekommen!) Wymetal blieb ohne viele Probleme mit der Entnazifizierung eine zentrale Figur in Wien nach dem Krieg und ist dort an einem Ehrenplatz begraben. Dennoch sollte man sich vor Vereinfachungen hüten, denn die Familiengeschichte ist komplex. Dr. Primavera Driessen Gruber machte mich auf die Tatsache aufmerksam, dass dieser Sohn des Regisseurs und Gesangslehrers Wilhelm Wymetal (1863 Rabenstein–1937 Wien) einen Bruder Wilhelm hatte (1890 Wien–1970 Wynnewood), der bereits 1935 versuchsweise in die Vereinigten Staaten auswich, wo er sich 1940 definitiv niederließ. „Wahrscheinlich war seine Frau jüdischer Abstammung“, so steht es in Driessens E-Mail vom 12.1.2021. Also eine durch geteilte Loyalitäten auseinander gerissene Familie.

Zurück nach Troppau. Am Samstag, den 1.3.1930 um 15 Uhr stand ein Lustspiel, *Das Geld auf der Strasse* von Bernauer und Oesterreicher, auf dem Programm. Um 1930 Uhr wurde ein Höhepunkt der elitären Kultur aufgeführt: „Gastspiel Alexander Moissi“, mit „Zum 1. Male: *Der lebende Leichnam*, Drama in 5 Akten von Leo Tolstoi.“ Der in Triest geborene Albanier Moissi (1879–1935) hatte 1914 mit der Glanzrolle von Fedya bereits 1400 Male Erfolg gehabt, und wußte 1930 sein Publikum mit seinem italianisierenden Singsang noch immer zu verzaubern. Es besteht kein Zweifel, dass Löwenstein diesen legendären Gast mit gebührender Aufmerksamkeit empfangen hat, auch wenn es vielleicht der Verdienst seines Vorgängers war, diesen vielbeschäftigten Star engagiert zu haben.

Am 6.3.1930 gab es eine Festvorstellung anlässlich des 80. Geburtstags von Präsident Masaryk. Gastsänger war Karl Norbert der Wiener Staatsoper in Smetanas Oper *Die verkaufte Braut*, Direktor Professor Arthur Löwenstein hatte die musikalische Leitung und Lili Green die Tanzleitung. Löwenstein nutzte somit geschickt die Partitur, die er seit seiner hochgelobten Aufführung in Den Haag noch beherrschte. Und er lud sogar die gefeierte Lili Green (1885-1977) wieder ein, die für die Choreographie in Den Haag zuständig war!¹⁸

Am 22.3.1930 wurden die Ballettliebhaber mit einem ganzen Abend auf höchstem Niveau verwöhnt, mit 1. Ravels „Aus meinem Märchenbuch“; 2. „Die Verliebten“, „für die Bühne bearbeitet von Lili Green. Musik von H. van Lennep“; (Ballett Uraufführung). Choreographische Leitung: Lili Green. Eine Aufführung, die somit in Wien nicht fehl am Platz gewesen wäre. Es ist auch schön zu wissen, dass Lili Green und Henriette van Lennep eine Zeitlang liiert waren. Dies hatte mir Dr. Primavera Driessen Gruber berichtet.

Löwensteins wachsendes Interesse für Tanz zeigt sich in seiner Einladung von Gertrud Bodenwieser für eine abendfüllende Aufführung, die ihn zweifellos so beeindruckt hat, dass er ihr seine Tochter Freya für ihre Tanzausbildung anvertrauen sollte (Streng genommen gibt es keine Beweise für diesen von mir vorgeschlagenen Kausalzusammenhang, aber es ist offensichtlich).¹⁹

Am 29.4.1930 als letzte Operaufführung der Saison um 19.30 Uhr: *Ariadne auf Naxos*. „In neuer Ausstattung!“ und als „Neue Bearbeitung“ empfohlen, mit Löwenstein als Dirigent. Und

mit Cornelis Wygers in den Rollen „der Tenor“ und „Bacchus“. Erich Wymetal sang nicht nur die Rolle des „Haushofmeisters“, war aber auch für die Spielleitung zuständig. Bemerkenswert war ebenfalls der Beitrag des jungen Baritons Leo Mirkovic (1904–1990) aus Zagreb, der sowohl „Ein Musiklehrer“ als auch „Harlekin“ sang. Er wurde nach seiner sensationellen Flucht aus einem deutschen Konzentrationslager ein berühmter Kantor in New York und Washington.

Auch der Kanon der Weltliteratur wurde nicht vernachlässigt. Am 30. April um 19.30 Uhr „Letzte Vorstellung der Stammgemeinde des Sprechstückes Was ihr wollt, Lustspiel in 5 Akten von W. Shakespeare“. Offenbar gab es ein System der „Stammtischmiete“, um sich ein treues Publikum zu sichern. Für diese Informationen verlasse ich mich nicht auf ein einzelnes Programm, sondern auf eine Ankündigung am Ende eines jeden Opernprogramms.

Das Jahr 1931

Historisch bedeutsam war das Operndebut des Bass-Baritons Hans Hotter (1909–2003), der weltberühmt wurde.²⁰ Wie kam dieser blutjunge Sänger, der noch nie außerhalb seiner bayrischen Heimat gewesen war, in Troppau?

Im Frühjahr 1930 sang er in München bei einer Aufführung von Hindemiths *Lehrstück* in einem kleinen Chor. Der Baritonsolist/Chorleiter wurde krank und Hotter durfte ihn ersetzen. So entstand sein erster Auftritt in München und zwar unter der Leitung von Hermann Scherchen (1891–1966), einem der abenteuerlichsten Verfechter der zeitgenössischen Musik. Hinterher fragte er, welche Pläne Hotter hatte, und gab ihm gleich folgenden Rat: „Lassen Sie sich nur ja nicht dazu verleiten, Oper zu brüllen, ein Künstler werden Sie auf dem Konzertpodium.“²¹ Sein Lehrer Römer blieb aber realistisch: „Der hat gut reden – sich einen Namen machen und Geld verdienen, das kann ein junger Sänger nur über die Oper.“ Hotters erster Auftritt wurde in einer Wiener Zeitung positiv erwähnt, und der Direktor des Stadttheaters Troppau las dies zufällig (wir werden also nie wissen, ob das Löwenstein oder dessen Vorgänger war). Er kam nach München und Hotter durfte vorsingen. Anschließend wurde ihm ein Vertrag angeboten. „Die Monatsgage betrug nach heutiger (i.e. 1996, JD) Rechnung 200 Mark, dafür stand als Fachbezeichnung stolz „1. Heldenbariton“ darauf, als ob es in der Troppauer Oper noch einen zweiten oder dritten Heldenbariton gegeben hätte!“²²

Könnte diese Neigung zur Selbstdarstellung verraten, dass Löwenstein sich vielleicht so geäußert hat, genauso wie in seinem möglichen Fauxpas, sich als „Mahler-Schüler“ zu bezeichnen und sich einen Professorentitel zu verleihen? Wollte Hotter sein Andenken schonen, indem er ihn nicht bei der Nominierung erwähnte? Würden bald Differenzen entstehen, die 1932 zu Hotters Abreise nach Breslau führen würden, oder waren die geringen Möglichkeiten in Troppau der Grund? Wir werden es nie wissen, es sei denn, es finden sich noch Dokumente in Hotters Nachlass.²³

Jedenfalls hat sich Hotter in Troppau bald heimisch gefühlt und das Ambiente genossen:

„Troppau war eines dieser sudetendeutschen Theater, die für eine Reihe junger Schauspieler und Sänger in ihren Anfängerjahren das Sprungbrett zum Erfolg wurden. Das Theater mit seinen kaum tausend Plätzen lebte von der Begeisterungsfähigkeit einer zwar kleinen, aber treuen Gemeinde, für die die Vorgänge auf und hinter der Bühne sowie außerhalb des Musentempels zu den absoluten Höhepunkten des gesellschaftlichen Lebens wurden und ausdauernd für Gesprächsstoff sorgten. Ich fühlte mich schnell heimisch. Die wenigen Schauspieler und Sänger bildeten zusammen mit den Mitgliedern des Chors und Orchesters eine richtige Familie. Nichts konnte innerhalb und außerhalb des Theaters geschehen, was nicht sofort zum allgemeinen Gesprächsstoff wurde.“²⁴

Hotter führte „Altoum, Kaiser von China“ am Mittwoch, den 21. Januar um 19.30 in *Turandot* auf, „in gänzlich neuer Ausstattung an Dekorationen und Kostümen“, unter der Leitung von Viktor Gomboz, und „in Szene gesetzt von Oberspielleiter Hans Steinschneider als Gast“. Von Gomboz gibt es im Internet viele Aufnahmen von seinen Aktivitäten als Chorleiter, vor allem von Kinderchören. Es werden auch Schallplattenaufnahmen erwähnt. Am 1.11.1936 gaben die Wiener Sängerknaben unter seiner Leitung ein Konzert in Leiden, wie man in einer Annonce in der *Leidsche Courant* vom 28. Oktober lesen kann. Löwenstein hielt sich zu dem Zeitpunkt bereits in Antwerpen auf. Es ist nicht bekannt, ob er in Kontakt mit Gomboz geblieben ist.

Am 14. Januar fand das 2. Städtische Orchesterkonzert im Drei Hahnen-Saal mit Opernsängerin Lilly Kolar als Solistin statt, die später in Wien berühmt werden sollte. Dirigent in Werken von Schubert, Dvorak, Sibelius, Johan Strauss und Tschaikowski war Löwenstein.

Am 22. Januar gab es eine Theateraufführung: „Neuheit! Zum 1. Male: „Der Frauenarzt“, Schauspiel von Hans J. Rehfisch (1891–1960)“, damals eine Berühmtheit, der in seinem Genre Brecht und Piscator in nichts nachstand. Das Stück stammt aus dem Jahr 1928, man war also in Troppau durchaus am Puls der Zeit.

Am Mittwoch, den 25. März um 19 Uhr: *Siegfried* unter musikalischer Leitung von Löwenstein und Spielleitung sowie Bühnengestaltung durch Georg Karl Pohl. Unter den Darstellern sind schon wieder Cornelis Wygers als Siegfried, Otto Beer als Mime (fettgedruckt, damit sein explizit erwähnter Status als Gast auch typographisch deutlich wird) und vor allem Hans Hotter als „Der Wanderer“ aufgeführt. Die Rolle von Edda wurde durch Kammersängerin Zegers de Beyl a.G. (i.e. als Gast, JD) gespielt. Löwensteins Frau also! Aber berechtigterweise mit ihrem Mädchennamen. Und mit ihrem klingenden Ehrentitel. Regisseur Pohl würde sich später in Posen (heute Poznan) aufhalten, wie seine redaktionelle Tätigkeit in *Die Blätter der Reichsgau Theater Posen 2, Spielzeit 1942/43* zeigt, die heutzutage noch antiquarisch im Internet zu finden sind. Posen, wo sich ein Konzentrationslager und ebenfalls eine Reichsuniversität befand, die die nationalsozialistische Ideologie in Richtung Osten vorantreibt, wie Straßburg in Richtung Westen. Himmler sollte in Posen am 4.10.1943 seine berüchtigte Rede vor der SS halten, in dem sich alles um das Wort „anständig“ drehte. Als Pohl sich dort pudelwohl fühlte, darf man annehmen, dass er auf der Seite der Nazis war.

Am 27.2.1931 folgte ein Stück über Judas, *Der Verräter Gottes*. Vier Akte von Dietzschmidt, aus 1929, mit einer Warnung: „Für Jugendliche nicht geeignet!“. Anton Dietzschmidt war das Pseudonym von Anton Franz Schmidt, der noch ein weiteres Pseudonym hatte: Peter Thomas Bundtschuch.

Am Donnerstag, den 26. März um 19.30 Uhr folgte, frisch aus dem Drucker, die Operette *Viktoria und ihr Husar* (1930) von Paul Abraham (1892–1960), dem brillanten ungarischen Komponisten von Operetten in der österreichisch-ungarischen Tradition, die er durch die Einführung von Jazz-Elementen modernisierte.

Das Jahr 1932

Am 3.3.1932 um 19.30 Uhr wurde ein Doppelprogramm angeboten: 1. *Die Blinde*, Oper in einem Akt von Ralph Benatzky. Musik von Max Ast. In Szene gesetzt von Spielleiter Tony Girardi. Musikalische Leitung: Paul Komlos. Rudolph Benatzky (1884–1957) veröffentlichte diese Oper 1927 in Wien. Und 2: *Gianni Schicchi*, Oper in einem Akt von G. Puccini. Ins Deutsche von Alfred Brüggeman übersetzt. Inszenierung durch Spielleiter Tony Girardi. Musikalische Leitung: Paul Komlos.

Für 4.3.1932 um 19.30 wurde angekündigt: *Madame Butterfly*, Tragödie einer Japanerin in 3 Akten von Puccini.

Diese spärlichen Informationen mussten bis Ende Juni 2022 reichen, also bis das ungeordnete Archiv im Letterenhuis zugänglich wurde. Jetzt wartet diese Schatztruhe auf weitere Forschungen. Auch über die Sinfoniekonzerte, die Löwenstein leitete, kann man weitere Informationen finden. Erwähnt wird ein Mahler-Konzert am 7.4.1930 u. a. mit der Komposition *Kindertotenlieder* in einer Ausführung durch „Fräulein Motzko“.²⁵

Und es gibt eine nicht datierte Ankündigung eines „Ausserordentlichen städtischen Symphonie-Konzerts zu Gunsten der Arbeitslosen Troppaus“. Auf dem Programm: Beethovens 9. Sinfonie („mit Schluss-Chor“!), davor Mozarts Ouverture „Don Giovanni“. Die Ausführenden: „Das städtische Theater-Orchester, verstärkt durch Mitglieder des deutschen Theater- und Musikvereins in Troppau, der gesamte Chor des Troppauer Stadttheaters sowie die Troppauer Gesangsvereine „Liederkränz“, „Männergesangsverein“ und „Singakademie“. Als Solisten die Opernmitglieder Lilly Kolar, Elfriede Hedmont, Cornelis Wygers, Hans Hotter. Alles unter der Leitung von Direktor Prof. Arthur Löwenstein.

Interessant ist auch, wie Löwenstein in einem wunderbaren Buch *Divadlo V Opave. Theater in Troppau 1805/2005* in einen größeren Zusammenhang gestellt wird:

In den Jahren 1922–1929 erreichte der Leiter Engelbert Warbek eine gewisse Konsolidierung der Verhältnisse, indem er vernünftig die Spannungen bremste und sich entgegenkommend in der tschechisch-deutschen Zusammenarbeit auf Theaterebene zeigte. (...) Das finanzielle Gleichgewicht des Theaters versuchte Warbek vor allem durch

Inszenierungen von modischen Operetten, die aus Wien importiert wurden, zu erhalten, aber trotzdem gab er deswegen die Operninszenierungen, an deren Niveau jede Saison gemessen wurde, nicht auf. Es reicht zu erwähnen, dass die Vorstellung von Wagners Meistersingern (1923), der Walküre (1926), Götterdämmerung und Parsifal (beide 1927), Verdis Othello (1923) und Aida (1926), die Elektra (1925) und Der Rosenkavalier (1928) von Strauss, die Afrikanerin (1926) von Meyerbeer, Krenks (sic) Jonny (1929) oder Schillings Mona Lisa (1928) damals gängiger Teil des Abonnements war. Realisiert wurden die Stücke von einheimischen, häufig sehr jungen Künstlern, zu denen nur ab und zu ein Gast einer grösseren Bühne geladen wurde.

In der kurzen Amtszeit von Warbeks Nachfolger Prof. Arthur Löwenstein, einem Operndirigenten mit positiver Beziehung zum Schauspiel, verbesserten sich die Möglichkeiten zur Probe und das Niveau wuchs. Das Drama führte weiter Schiller an, es wurden Goethe, Shakespeare, Lessing und schliesslich auch Kotzebue in der Version von Reinhardt gespielt. Ihren Hauptschwerpunkt verschob das Drama zu den zeitgenössischen meist deutsch schreibenden Autoren. Im Zeichen des Zusammenlebens von Tschechen und Deutschen war eine gemeinsame tschechisch-deutsche Matiné von Bedeutung, die anlässlich des 80. Geburtstag von Präsident T.G.Masaryk veranstaltet wurde, und auf der die deutschen Schauspieler das Gedicht Libussa von Franz Grillparzer vortrugen. Eine weitere Belebung erfuhren die deutschen Bühnen (sic) durch Gastspiele. Im März und April 1930 gastierte der bekannte Tragiker des Deutschen Theaters in Berlin, Alexander Moissi, in der Rolle des Féd' a Protasov in Tolstois „Lebende Leichen“, als Hamlet und als Oswald Alving in Ibsens „Geister“. Löwenstein lud aber auch ganze Ensembles zu Gastspielen ein, Paul Wegener trat im Oktober 1930 mit seinem Berliner Ensemble auf und drei Jahre später gastierte Conrad Veidt mit Schauspielern der Wiener Komödie.

An Wichtigkeit gewann, schon aus Sicht von Löwensteins Beruf, auch der Opernzweig des Troppauer Theaters. Schon in der ersten Saison 1930/31 veranstaltete er zusammen mit seinen Mitarbeitern so anspruchsvolle Inszenierungen wie Mozarts Zauberflöte, Wagners Tannhäuser und Siegfried (beide im Abstand von drei Monaten!) und Turandot von Puccini.

Obwohl Prof. Arthur Löwenstein das Theater wirtschaftlich überlegt leitete, konnte auch er den finanziellen Verfall, der in der Weltwirtschaftskrise zu Beginn der 30er Jahre alle Bühnen im Gebiet heimsuchte, nicht verhindern. Im März 1932 konnte das Theater keine Gage mehr zahlen, Löwenstein gab seine Leitungsposition auf.²⁶

Er kehrte als Freiberuflicher nach Wien zurück und war hin und wieder in seiner vorläufigen Wahlheimat Niederlande. Aber seine Ehe mit Jo Zegers stand zunehmend unter Druck und eine neue Beziehung schien unwiderstehlich.

Niederländische Theateraufführungen in Troppau

Eine gesonderte Erwähnung verdient Löwensteins überraschende Programmgestaltung mit aus dem Niederländischen übersetzten Werken von international weniger bekannten Autoren. Unter ihnen der niederländische Jan Fabricius (1871–1964) und der flämische Herman Teirlinck (1879–1967).

Diese Autoren markierte er selber mit Bleistift in der Beilage des Programms für die Saison 1930–31 von Troppau, das er seinem Dossier für die belgische Staatssicherheit 1936 hinzufügte, als er sich als Ausländer in Antwerpen niederlassen wollte und seine Verdienste für die ausländische Ausstrahlung der Lageland-Kultur ausspielen möchte.

Jan Fabricius wurde 1871 in Assen geboren. Sein Sohn Johannes, 1899 in Niederländisch-Ostindien geboren, ging als achtzehnjähriger Kriegsmaler an die österreichisch-italienische Front, wo auch Löwenstein einige Zeit verbrachte, allerdings als Soldat. Es ist möglich, dass sich ihre Wege dort gekreuzt haben. Anschließend widmete Fabricius Jr. sich ganz dem Schreiben von Romanen. Löwenstein bevorzugte jedoch den Vater, dessen Bedeutung vor allem seine Theaterstücke waren, die oft in Niederländisch-Ostindien spielten und "tempoe doeloe" (die gute alte Zeit) heraufbeschworen. Während des Interbellums war es sehr populär, somit war es für Löwenstein keine Mühe, es während seines Aufenthalts in den Niederlanden kennenzulernen, zumal er auch dank seiner Ehe mit Jo Zegers 1922 schnell akklimatisierte. Sie war in Indonesien geboren und hatte sich in die Kultur vertieft, von der sie typische Genres wie die „Wir-Lieder“ ausführte.²⁷ Manche Werke von Fabricius Sr. wurden übrigens ins Deutsche übersetzt. Für das Troppauer Publikum waren sie zweifelsohne in vielen Fällen eine faszinierende Einführung in die Exotik des Fernen Ostens, auf den Spuren von *Turandot*. Das Werk, das Löwenstein für Troppau auswählte, hieß *Lasmi* (1924). Es ist auch in deutscher Sprache mit dem Untertitel „*Drama in drei Aufzügen und fünf Bildern*“ erschienen.²⁸ Das Stück dreht sich um den herzerreißenden Konflikt zwischen einem niederländischen Vater und einer indonesischen Mutter in Bezug auf die Seele ihres Kindes Lasmi, die vom Islam beansprucht wird, mit tragischen Folgen. Vielleicht hatte Löwenstein Fabricius Sr. durch Jo Zegers entdeckt, die in ihren Memoiren erwähnt, wie sie eine Tournee in Indonesien manchmal mit dem sehr lustigen Märchen „Hans Bluf“ belebte.

Von Teirlinck wählte Löwenstein das experimentelle, expressionistische Stück *De vertraagde film* (1922), übersetzt als *Der zurückgekurbelte Film*. Wir wissen nicht, ob diese Übersetzung speziell für die Aufführung in Troppau erstellt wurde, oder für eine andere Aufführung in Deutschland, oder vollkommen unabhängig davon. Teirlinck-Kenner, von mir befragt, haben nie eine Spur davon gesehen. Löwenstein war stolz darauf, denn er markierte sie in der Broschüre mit der Saisonübersicht auf Seite 3, nachdem er auf der ersten Seite mit Großbuchstaben geschrieben hatte: „Siehe Seite 3!“. Diese Mitteilung war für die belgische Ausländerbehörde, um seine Verdienste für die flämische Kultur unter Beweis zu stellen. Leider wird der Name des Autors hin und wieder falsch geschrieben als „Teyerlink“. Weder ein Regisseur noch ein Schauspieler wird erwähnt. Es ist auch eine offene Frage, ob die Musik Jef Van Hoofs (1886–1959) genutzt wurde, eine Hinzufügung von 1926. Nach Angaben seines Freundes, des Komponisten Peter Aerts (1912–

1996) war Van Hoofs Musik damals „Ravelesque“, also ein richtiger Modernismus (eine mündliche Mitteilung dessen Tochter Helena Aerts 2021). Ein Beispiel wäre die Fuge aus *Le tombeau de Couperin* (1918), was die elegante Stimmung angeht. Helena Aerts meint sich sogar zu erinnern, dass Teirlinck gesagt haben sollte, Van Hoof hätte *Der zurückgekehrte Film* von ihm gestohlen: Die Musik wäre besser als das Stück.²⁹ Leider sind die Partitur und die Programmbroschüre unauffindbar. Allerdings steht in der Zeitschrift *Die Musicke*, dass Löwenstein ein Werk von Jef Van Hoof am 12.2.1938 im Konzertsaal des Antwerpener Zoos aufführte, außerhalb der Konzertreihe der Flämischen Philharmonie, die Löwenstein inzwischen gegründet hatte: „Großes Sinfoniekonzert zu günstigen Preisen“, mit der Pianistin Yvonne van den Berghe als Solistin.³⁰

Das Jahr 1933 und die schleichende Nazifizierung außerhalb Deutschlands

Löwenstein ahnte bereits vor 1933 das sich nähernde Unheil, das oft als typisch jüdisch gesehen wird. Obwohl Sohn eines nicht-jüdischen Vaters, war er nur ein Halbjude (so Jo Zegers in ihren Nachkriegsmemoiren, ohne sich klar zu machen, dass dieser Begriff von den Nazis missbraucht war) mit einem patriotischen Bilanz als Soldat für Österreich und hatte wie viele Juden den Weg der Assimilation durch das Christentum gewählt, wobei er sich in administrativen Dokumenten mal als protestantisch, mal als katholisch bezeichnen ließ.³¹ Offenbar sah er bald ein, dass dieses diplomatische Hin und Her ihn nicht vor negativer Diskriminierung in seiner Heimat retten sollte, wo er nach Troppau noch kurze Zeit seine Zuflucht suchte. Viele Österreicher träumten von einer Wiedervereinigung zurück ins Reich, offen oder nicht.³²

In Deutschland gab es brutalere Maßnahmen: Bereits am 4.3.1933 wurde die Oper *Der Silbersee* von Kurt Weill und Georg Kaiser nach sechzehn Aufführungen verboten, was gleich das radikale Ende des freien deutschen Theaters bedeutete. Und was Löwenstein dazu zwang, sein Heil in Gebieten mit einer anderen Sprache zu suchen, wo er zum Glück schon Beziehungen hatte, vor allem dank Jo Zegers, obwohl ihre Ehe nach zehn Jahren Risse zeigte. Ihr Lagelandse Netzwerk erstreckte sich von Friesland bis in den Kursaal von Oostende. Sie erwähnt nebenbei, dass Löwenstein nach der Zeit in Troppau noch einige Jahre als selbständiger Künstler eine herumreisende freiberufliche Existenz in Österreich hatte. Schließlich suchte er dennoch eine stabilere Basis, um in Ruhe komponieren zu können. Der Traum von „einem großen Werk“ schwebte ihm immer vor Augen. Dies war irgendwann auch der Grund, warum er in Den Haag nur einen begrenzten Auftrag an der Musikhochschule annahm, wie Jo Zegers bestätigte. Nach zehn Jahren wurde dieses Dilemma noch größer. Es ging hier auch um Selbstachtung: Furtwängler hatte doch schon Werke von ihm dirigiert, Egon Schiele hat 1909 (kann nicht genauer datiert werden) ein Porträt von ihm im Alter von 18 oder 19 gemalt und er galt als Geheimtipp bei den Kennern. Das hat Erwartungen geweckt, die er jetzt im besten Mannesalter (wie Goethe es immer formulierte) realisieren sollte.

Er konnte also nicht mit gelegentlichen Aufträgen weitermachen, die zu viel Energie kosteten und nicht ausreichend ertragreich waren, um zumindest Jo Zegers einen symbolischen

Unterhalt zu zahlen, die sich während des andauernden Scheidungsverfahrens als mittellos ausgab oder es vielleicht auch war. Auch sein Beitrag zu den Kosten für die drei Stiefkinder in seiner neu zusammengestellten Familie wurde zu einem Problem. Man vermutet schmerzhaft Not hinter seinem opportunistischen Vorschlag, 1935 an der nationalen Ehrung des am 25.7.1934 durch die Nationalsozialisten ermordeten österreichischen Kanzlers Engelbert Dollfuß teilzunehmen: Löwenstein bietet sein soeben fertiggestelltes großes Werk „Österreich, eine romantische Symphonie“ für eine „Uraufführung“ an, die er umsonst dirigieren würde.³³ Dieser Vorschlag wurde aber bei der „Vaterländischen Front“ nicht gut aufgenommen, so auch die Ausschreibung für ein Monument bzgl. der Aufführung des preisgekrönten Entwurfs.

So können auch die eiligen Versuche Löwensteins gesehen werden, über eine Wiedergeburt der Operette eine neue Einnahmequelle zu erschließen. Allerdings zeugen die Skizzen im Nachlass von einer großen Vision auf dieses vernachlässigte Genre. Man findet sie in einem Text, datiert „Wien, 26. Juni 1933“ mit dem Titel „Exposee für eine Übernahme des Wiener Bürgertheaters“ (2 Seiten). Er betont die Notwendigkeit, ein Repertoiretheater für Operette zu errichten, und erläutert in einem engmassigen Haushaltsvorschlag von 2 Seiten, wie man ein solches Unternehmen „lukrativ“ (sic) gestalten kann.³⁴ Derselbe utopische Impuls zeigt sich in den visionären, aber zugleich praktischen Überlegungen, die er in seinen letzten fünf Jahren in nachgelassenen Schriften über „Die deutsche Oper“, „Die Opernschule“, und „Überlegungen über das Musikleben in Antwerpen“ notieren wird.³⁵ Tatsächlich zog ihn Flandern und speziell Antwerpen als Kulturzentrum mit einem unterschätzten Potenzial immer mehr an.

Vielleicht hat Löwenstein sich bereits in Belgien informiert, u. a. um eine adäquate Unterkunft zu finden, bevor er dort am 25. August 1936 eintraf. Die Anziehungskraft Belgiens erklärt sich teilweise durch die mündlichen Informationen unter den Asylbewerbenden, „the grapevine (Dt. Tratsch-Spalte)“ „nach denen man in Belgien willkommener als in den Niederlanden war.“³⁶ Die folgenden Angaben findet man in Löwensteins Dossier A213073 bei der Ausländerbehörde, einsehbar im Reichsarchiv. Der erste Schritt zu seiner Wahlheimat war ein gültiges Visum, das für 3 Monate gültig was, in Wien durch die belgische Gesandtschaft am 20.8.1936 erteilt. Am 2.10.1936 erhält er vom Belgischen Justizministerium (Verwaltung der öffentlichen Sicherheit) einen Reiseführer, um das Land zu verlassen (eine Art Schutzbrief gültig bis zum 31. Oktober, anschließend bis zum 1.12.1936 verlängert). Die Personenbeschreibung vermittelt einen Eindruck, wie wir uns Löwenstein vorstellen müssen. „Alter: 46 Jahre. Größe: 1,70 m. Stirn: hoch. Haar: braun. Augenbrauen: braun. Augen: grau. Nase: klein. Mund: normal. Bart: kein. Kinn: rund. Gesicht: oval. Hautfarbe: gesund. Besonderheiten: keine.“

Am 9.11.1936 erfolgt die „Bescheinigung über die Eintragung in das Ausländerregister“, mit Verlängerung am 11.10.1937. Zweifellos war diese positive Entscheidung stark beeinflusst durch Briefe, datiert am 10. und 30.10.1936, des Antwerpener Bürgermeisters Camiel Huysmans, auch graue Eminenz der belgischen Sozialisten genannt, an den Justizminister Bovesse. Huysmans, der Melomane und eine gute Verbindung mit Königin Elisabeth hatte, hatte den Vermittlern Gehör geschenkt.

Am 16.11. 1936 wird eine Bescheinigung über die Eintragung in das Ausländerregister an Partnerin Romana Bäckmann (geboren am 23.6.1899 in Laibach, heute Ljubljana; gestorben in Antwerpen am 4.12.1974) überreicht, die bereits am 21.8.1936 in Belgien angekommen war. Sie war die Mutter von drei Kindern, die später den Namen Löwenstein tragen sollten, aber einen anderen biologischen Vater (Richard Löw) hatten: Roxane, Sigrid Elena und Daniel Friedrich.³⁷

Am 18.3.1937 stellt Löwenstein einen Antrag für eine Identitätskarte innerhalb des Staates, und am 30.3.1937 erfolgt die positive Stellungnahme für einen Personalausweis, am 7.10.1937 verlängert. Den größten Teil seines Aufenthaltes in Belgien wohnte Löwenstein in der Oude Donkiaan 77 im Vorort Deurne, Unitas-Stadtviertel, einer der architektonischen Perlen Antwerpens, ab 1924 gebaut und aus 202 Wohnungen im englischen Cottage-Stil bestehend, nach einem Entwurf von Eduard van Steenberghe. Außer ästhetischem Charme bot dieses Viertel auch den Vorteil der überwiegend linken Atmosphäre in Deurne. Löwenstein konnte somit eine privilegierte Situation genießen, aber das heißt nicht, dass er in Luxus lebte. Seine Frau war auch nicht wohlhabend. Nach seinem Tod mietete Romana ein kleines Schloss an der Herentalsebaan 389, wo sich heute die Klinik AZ Monica befindet. Tone Brulin (1926-2019) durfte dort einige Male als Gast seines Studienkollegen Bob Löwenstein (1928-2018) übernachten; sie gehörten beide zur ersten Generation von Studenten des Studios des Nationaltheaters, gegründet von Teirlinck. Die Witwe organisierte Musikabende in ihrer „Villa Romana“. Ihr Budget war knapp und sie überlebte finanziell, indem sie Geschichten und Hörspiele schrieb. Zudem gab sie auch Musikunterricht. Zurück zur Chronologie.

Dass Löwenstein Antwerpen Brüssel vorzog, hatte wahrscheinlich damit zu tun, dass es in Brüssel weniger Platz für neue Initiativen im sinfonischen Bereich gab. Seit 1935 bestand dort bereits ein großes Sinfonieorchester des NIR (Radio-Orchester) mit 60 Mitgliedern, seit 1932 aus einer Gruppe von 55 Musikern stetig gewachsen. 1936 folgte dann die Gründung des Nationalen Orchesters von Belgien.³⁸ Beide Orchester erlebten bald einen Aufschwung, auch international, und sollten eine wichtige Rolle in der Avantgarde spielen. Dagegen hatte Antwerpen auf dem Gebiet des sinfonischen Konzertlebens weniger zu bieten, da Peter Benois' Traum bis nach dem Zweiten Weltkrieg unerfüllt blieb, wie Frits Celis in seiner Monografie *Edward Keurvels* erwähnte: „Im März 1891 überreicht Benoit Keurvels eine höchst vertrauliche Mitteilung: sein Entwurf zur Gründung eines städtischen Orchesters. (Antwerpen sollte noch ein Dreivierteljahrhundert auf die Realisierung dieses Projektes warten müssen!).“³⁹ In diesem Kontext werden die Versuche Löwensteins zur Realisierung sinfonischer Musik in Antwerpen mehr als nur eine Anekdote: Sie zeugten von einer großen Vision, die durch das tragische Ende seines Lebenszyklus nie vollendet werden konnte. Nichtsdestoweniger: Für viele arbeitslose Musiker war er ein Retter in höchster Not. Arbeitslos nicht nur durch die Krise 1929–1935, sondern auch durch das Zusammentreffen von schicksalhaften Umständen, zum Beispiel 1934, als die Französische Oper (die „Royal“, ansässig im heutigen Bourla) für immer abgeschafft wurde. Unter den arbeitssuchenden ausländischen Musikern befand sich der jüdische Tenor Dago Maybert, rekrutiert bei der Flämischen Oper vom allerdings deutschgesinnten Jef Sterkens, Direktor seit 1935. Maybert durfte 1939 sogar im Ausland auftreten als „tenor from the Royal Opera House, Antwerp (Dt. Tenor der

Königlichen Oper, Antwerpen)“. Dies konnte als Visitenkarte zählen. Sterkens würde auch im Krieg jüdische Musiker im Verborgenen unterstützen, sowie auch der Antwerpener Dirigent André Cluytens in Lyon.⁴⁰

Bestimmt hat Löwenstein versucht, bei der Flämischen Oper engagiert zu werden, aber das hat nicht so funktioniert, trotz seiner guten Verbindung zum Geiger Jos. Pauly, Konzertmeister des Opernorchesters. Weniger angenehm war sein Umgang mit Hendrik Diels, dem obersten Kapellmeister, wie aus seinem Nachruf vom 8. Juli 1939 an die Witwe hervorgeht:

„Es möge auch eine Zeitlang ein Schatten über meine Beziehungen zu Ihrem Manne gelegen haben, verschiedene Zeugen wissen, dass dies alles längst vorbei war, und dass ich Herrn Löwenstein gern die Freundeshand gereicht hätte, wenn der Zufall uns zusammengebracht hätte. Es hat nicht sollen sein.“⁴¹

Es gab also unbestreitbar eine Auseinandersetzung.

Deshalb Löwensteins Gründung eines eigenen Orchesters, „Sinfonia da Camera“. Darüber liest man in einem Polizeibericht vom 15.4.1937, dass „Löwenstein in der Wintersaison zweimal das Orchester Sinfonia da Camera (sic) dirigiert hat, nämlich am 21.2 und am 11.4.1937, im Koninklijk Kunstverbond, Arenbergstraße Nr. 28 t/s. Dieses Orchester besteht aus 34 arbeitslosen Musikern und wenn er sie dirigiert, macht er das ganz umsonst. Der Erlös aus den Musikaufführungen, der sehr gering ist, kommt den Musikern zugute. Herr Löwenstein kann vom Dirigieren nicht gut leben, gibt aber privaten Musikunterricht und ist außerdem Komponist.“

Danach gründete er die Flämische Philharmonie am 5.7. 1937, besser gesagt: Er ließ sie unter der guten Obhut des Notars Leclef und drei Treuhänder gründen, wie aus dem Belgischen Staatsblatt (N 1263) hervorgeht. Ein erstes Konzert (mit 72 Musikern, Zielzahl 80) fand am 4.10.1937 statt. In einem der wenigen Artikel über dieses Thema schrieb Cesar Willekens, Stiefenkel von Löwenstein und Bibliothekar der Flämischen Oper:

„Selbstverständlich waren die Anfänge dieser Philharmonie ziemlich mühsam. Ein neues Sinfonieorchester in einer Stadt gründen, in der bereits die „Neuen Konzerte“, das „Orchester des Zoos“ und das Opernorchester existierten, ist gelinde gesagt ein gewagtes Unterfangen. Mühsam war der Anfang zweifellos. Aber Arthur Löwenstein ist es zu verdanken, dass seine Hartnäckigkeit ihm den Sieg brachte.“⁴²

Wurden diese Konzerte als Konkurrenz für „hausgemachte“ Musik angesehen oder eher als eine willkommene Ergänzung? Hier sind weitere Forschungen seitens der Presse notwendig, was ich gerne einer jüngeren Generation überlasse. Jedenfalls waren diese neuen Initiativen nicht lebensfähig ohne die Unterstützung des Mäzens Carlo Gevaert (1906–1949), wie Willekens zurecht feststellt.

Carlo war offensichtlich das schwarze Schaf, oder zumindest der Außenseiter, der katholischen Familie und benahm sich schon als Student ziemlich angriffslustig.⁴³ In seinen Dreißigern sympathisierte er mit der faschistischen Flämischen Nationalen Allianz (VNV) und unterstützte die Flämische Nationale Vokalgesellschaft mit seiner rechten Hand, während er mit seiner linken Hand Löwenstein sponserte. Er folgte also dem guten Rat von Jesus: Seine rechte Hand sollte nicht unbedingt wissen, was seine linke Hand tut. Im Zweiten Weltkrieg wurde er fast der zweite Kriegsbürgermeister anstelle von Jan Timmermans.⁴⁴ Dies wurde ihm nach der Befreiung schwer angerechnet, ebenso die Tatsache, dass er dem Personal der Firma Gevaert am Tag der Beerdigung des VNV-Leiters Staf Declercq einen freien Tag gegeben hat. Nach einer erfolgreichen Petition für seine Freilassung ist er nach Belgisch-Kongo gezogen, wo er bald verstarb. Nie wurde er als bahnbrechender Kulturaktivist anerkannt, der die Versäulung verurteilte, die die Firma Gevaert handhabte.⁴⁵

Allein schon das Engagement, zusammen mit Bürgermeister Huysmans denselben pluralistischen Karren zu ziehen, dessen Anwesenheit im Publikum mit gemischten Gefühlen aufgenommen wurde, war mutig und verursachte Unmut in rechten Kreisen. Darüber müssten noch weitere Quellenforschungen betrieben werden. Anlässlich eines neuen Artikels im *Gazet van Antwerpen* über die Schirmherrschaft der Firma Gevaert habe ich versucht, in derselben Zeitung einen Aufruf an die letzten Zeugen zu veröffentlichen, die noch über Dokumente verfügen könnten, aber man war der Meinung, es würde sich nicht lohnen, meiner Bitte zu entsprechen. Inzwischen war aber in Kasten 22 des mysteriösen Löwenstein-Archivs ein umfangreiches Sammelalbum mit einer großen Anzahl von Rezensionen und polemischen Artikeln über Löwensteins Orchesterabenteuer in Belgien aufgetaucht. Der Sammler dieser Berichte ist unbekannt. „Die nachgelassene Sammlung Zeitungsartikel zeigt Lücken“ seufzte ein anonymes Fan in einem mit einer Schreibmaschine geschriebenen „In Memoriam Arthur Löwenstein“, vielleicht seine unermüdliche Stieftochter Sigrid, aber die Lücken hätten schlimmer sein können.

Löwenstein blieb juristisch unsichtbar im Belgischen Staatsblatt bei der Gründung des gemeinnützigen Vereins „Flämische Philharmonie“, mit als Sitz Belgiëlei 117 in Antwerpen. Es war die Adresse von Carlo Gevaert, Gesellschaftsverwalter, und „Vorsitzenden, der durch unwiderruflichen Titel in dieses Amt gewählt wurde.“ Die Mitglieder des Verwaltungsrats waren Joseph Van Huffelen und Frans Van den Besselaer. Sie wählten Löwenstein zügig als Direktor und Dirigenten, aber juristisch konnte er nicht als Mitbegründer gelten.

Das erste Gala Abonnementskonzert der Flämischen Philharmonie fand am 4.10.1937 im Konzertsaal des Zoos statt. Der Solist in Mozarts Klavierkonzert K.V. 488 und Francks *Variations symphoniques* war Robert Casadesus (1899-1972); nach der Pause gab es Beethovens *Eroica*, vielleicht die Aufführung, die den zehnjährigen Bob Löwenstein so beeindruckt hat, dass er als alter Mann immer noch mit großer Begeisterung davon erzählte.

Die Presse lobte das Konzert fast einstimmig, außer der faschistischen Zeitung *Volk und Staat*: „Die Ausführung Löwensteins von Beethovens *Eroica* entzieht sich jeder Beschreibung“. Bei der Besetzung des Orchesters erwähnt das Programm: „Als Verdoppelung der Bläser: die Solisten des KVO Antwerpen“. Vielleicht war das wohl der Grund der Spannungen mit Hendrik

Diels, der es als autoritäre Persönlichkeit schwer ertragen konnte, dass seine Orchestermitglieder bei der Konkurrenz gelegentlich Aushilfe waren?

Es ist interessant, einige Pressekommentare zu wichtigen Konzerten zu besprechen. So beispielsweise das dritte Abonnementskonzert vom 13.12.1937. Auf dem Programm standen nach dem Eröffnungsstück aus Mendelssohns *Mitsommernachtstraum* das *Doppelkonzert* von Brahms, eine romantische Symphonie von Löwenstein: „Fünf Szenen aus Österreich“ (erste Aufführung des Werkes, das Löwenstein 1935 für die Ehrung von Dollfuss vergeblich angeboten hat), und als i-Tüpfelchen die *Kindertotenlieder* mit dem jüdischen Bass-Bariton Hermann Schey (1895–1981), der im Exil in Amsterdam lebte. Seit seiner Aufführung dieses Werkes 1929 mit dem Concertgebouworkest unter Mengelberg galt er als herausragender Sänger und war somit eine logischere Wahl als Löwensteins übliche Solistin für diese Rolle: Jo Zegers, allmählich nicht mehr auf ihrem höchsten Niveau und außerdem in einem Streit mit ihm im Zusammenhang mit ihren Eheproblemen. Dies würde sie jedoch nicht daran hindern, bis hin zu ihren unveröffentlichten Memoiren das Recht einer Altstimme auf diese Rolle vehement zu verteidigen, wie sie – ironisch genug – das zum ersten Mal von Löwenstein selber gehört hat.

Wie dem auch sei, die Rezension von G. v. E. in *De Nieuwe Gazet* vom 14.12.1937 war positiv, allerdings mit dem Vorbehalt:

„Unser Konzertwesen hat die Evolution der Musik nicht vollständig miterlebt. Vielleicht ist der Weltkrieg ein Grund, dass bei uns ein großes Glied in der Kette in der Entwicklung der Musik fehlte. Bruckner ist hier noch nahezu unbekannt und was Mahler anbelangt: Wir warten noch auf die Uraufführungen von sechs Symphonien. Das Füllen dieser Lücke wäre kulturell sicher noch interessanter als die Bekanntschaft mit internationalen Vedetten.“

Der Rezensent wurde belohnt: Bereits im Abonnementskonzert von Februar 1938 wurde die Vierte Symphonie von Bruckner aufgeführt.

Über eine andere Lücke beschwerte sich der Rezensent R.V. in *De Dag* am 15. Dezember 1937: „Wann wird nun endlich mal ein Werk eines flämischen Komponisten gespielt?“⁴⁶ Diese Seufzer ist nicht erstaunlich in einer flämisch geprägten Zeitung, die im Milieu von Alt-Aktivisten aus dem Ersten Weltkrieg entstand, auch wenn sie nicht extrem rechts war. Umgehend wurde das Versäumnis im vierten Konzert (Januar 1938) nachgeholt. Es wurden zwei Werke von jungen flämischen Komponisten aufgeführt.

Erstens: die *Zuid-Amerikaanse suite* von Arthur Bosmans (1908–1991), der Dirigieren bei Löwenstein studierte und nach Angaben mancher Orchestermitglieder sein idealer Nachfolger wäre, dort wo er nach Meinung anderer Leute als Komponist begabter war denn als Dirigent und sich somit unberechtigterweise in den Vordergrund stellte.⁴⁷ Im Nachlass (Letterenhuis) befindet sich ein Entwurf eines (unveröffentlichten?) Briefes von Orchestermitgliedern an die Tageszeitungen; er verteidigte Löwenstein als einen Menschen, der kein Monopol für seine Funktion anstrebte, sondern im Gegenteil darauf drängte, Flor Alpaerts und Lode De Vocht als

Gastdirigenten einzuladen.⁴⁸ Zweitens: *Stroom*, der erste Satz einer dreiteiligen sinfonischen Suite des Expressionisten Jef Vermeiren (1904–1999).⁴⁹

Löwenstein übte sich in diplomatischen Balanceübungen, wobei er im selben Konzert auch Griegs Klavierkonzert von Eduardo del Pueyo spielen ließ, einem jungen Virtuosen, der vor dem Spanischen Bürgerkrieg geflohen war und zum Kreis um Königin Elisabeth gehörte (und hier fälschlicherweise als Eugenio aufgeführt wurde). Durch einen glücklichen Zufall habe ich mal eine Nachricht von einem Zeugen erhalten, der in einem Konzert aus der Reihe von Löwenstein anwesend war: Mein Musiklehrer am Sint-Michielscollege in Brasschaat, Maurits Veremans (1904–1964) hatte sogar nach 25 Jahren eine unvergessliche Erinnerung an das magische Spiel des ukrainischen Pianisten Alexander Brailowsky (1896–1976) am 23.5.1938. Der hatte allerdings Probleme mit seinen Fingerspitzen (Maurits sagte im Antwerpener Dialekt: „vingersoppen“), was seine Leistung noch übermenschlicher machte.

Wichtig war die Anerkennung von Löwensteins Verdiensten seitens des Direktors der Antwerpener Musikhochschule, Flor Alpaerts (1876–1954), in einem Interview mit *Le Monde Musical* vom 31.12.1938 (im erwähnten Artikel von Cesar Willekens zitiert). Obwohl die Flämische Philharmonie keinen sehr guten Anfang hatte, hat sie nach Ansicht von Alpaerts in der zweiten Saison Bemerkenswertes geleistet. Dieses Urteil war das meist objektive Urteil, das sich Löwenstein wünschen konnte. Von Alpaerts war allerdings bekannt, dass er Freimaurer war, was bei manchen frommen Seelen oft zu unberechtigten Zusammenhängen führte. In Löwensteins Dossier bei der Staatssicherheit, bei der solche Verbindungen untersucht wurden, kann aber nichts über Freimaurerei gefunden werden, sodass man seine Verdienste getrennt von dieser Lobby sehen muss.

Obwohl Löwenstein nur zwei Saisons organisieren konnte, bevor er am 5. Juli 1939 plötzlich verstarb, würden diese bereits einen gesonderten Artikel rechtfertigen. Auch dank der vielen großen Solisten, die auf junge Talente Einfluss hatten, die eine erste Chance erhielten. Ein Beispiel war Annie Rutsky (1920-1943), der Stolz der Antwerpener Musikhochschule, die als Achtzehnjährige auserwählt wurde, den dritten Part im Konzert für vier Klaviere und Orchester von Bach am 11.4.1938 zu spielen. Sie bedankte sich bei Löwenstein in einem Brief vom 26.3.1938, der in der Musikhochschule aufbewahrt wird; das Honorar betrug 500 Franken. Diese geniale Pianistin und Komponistin wurde dann in Auschwitz ermordet.

Das Orchester bekam in sehr kurzer Zeit einen so guten Ruf, dass sogar der international bekannte Désiré Defauw (1885-1960) bereit war, als Gastdirigent aufzutreten. Ebenso der Topdirigent Bruno Walter, der ausschließlich aus praktischen Gründen eine Einladung nicht annehmen konnte (siehe die Korrespondenz mit seinem Impresario, ungeordnet im Nachlass). Hätte das Konzert mit Walter stattgefunden, wäre dies vielleicht der internationale Durchbruch des Orchesters gewesen. Es ist tragisch, wie ein großes Stück Lebenswerk von Löwenstein vom Schicksal zerstört wurde. Aber die Tatsache, dass er von Walter als ebenbürtig geschätzt wurde, spricht implizit für Löwensteins Version einer privilegierten Verbindung zu Mahler.

Das Orchester bekam genügend Aufmerksamkeit in den Medien und mehr als genug im politischen Forum. Aufsehenerregend war das Konzert vom 11.3.1938, als Wilhelm Backhaus,

obwohl seit 1930 schweizerischer Staatsbürger, von den Nazis bedroht wurde, da er als Arier in Antwerpen mit einem jüdischen Dirigenten auftreten sollte. Dies führte sogar zu einer Interpellation im Plenarsaal durch den sozialistischen Abgeordneten Louis Piérard wegen ausländischer Einmischung in unsere künstlerischen Angelegenheiten. Löwenstein hat der Erpressung klugerweise mit einem konstruktiven Kompromiss nachgegeben: Vor der Pause sollte Backhaus Sonaten von Beethoven spielen, anschließend würden er und Löwenstein sich hinter dem Vorhang die Hand geben. Nach der Pause stand ein sinfonisches Werk von Beethoven auf dem Programm.

Mit grenzenloser Energie nahm Löwenstein immer wieder Initiativen, wie *Die Musicke. Zeitschrift der Flämischen Philharmonie*, die ab dem ersten Jahrgang 1937–1938 zehnmal jährlich erschien (von Oktober bis Juli), unter der Leitung des berühmten Musikwissenschaftlers André M. Pols. Mutig war die Verwendung von Französisch, Deutsch und Englisch neben dem Niederländischen, als Zeichen, dass man einen radikalen Bruch mit dem Provinzialismus wollte. Höchst bedeutsam war die Ausgabe vom Mai 1938, die Mahler gewidmet war. Sie beginnt mit Löwensteins „Aus meinen Erinnerungen an Gustav Mahler“, aus denen eine überraschend intime Meister-Schüler Beziehung hervorgeht, die jedoch wie bereits erwähnt durch den eminenten La Grange in seiner „Bibel“ und durch Prof. Dr. Micha Namenwirth 1993 angezweifelt wurde. Soweit ich weiß, sind seitdem keine neuen Dokumente erschienen, die für die eine oder andere Meinung sprechen würden, sodass ein unbehagliches Gefühl von Unentscheidbarkeit übrigbleibt. Auf mich machen Löwensteins Erinnerungen einen authentischen Eindruck. Aber ich bin kein Mahler-Spezialist. Und Tatsache ist, dass Mahler Bruno Walter (1876–1962) und Otto Klemperer (1885–1973) für Aufgaben bevorzugte, die er auch an Löwenstein hätte delegieren können. So assistierte Klemperer Mahler 1910 bei der Uraufführung seiner achten Symphonie in München. Löwenstein war damals auch schon zwanzig, galt aber offenbar noch nicht als vollwertiger Ersatz.

Außerhalb seiner eigenen Konzertreihen in Antwerpen fiel Löwenstein noch in Brüssel als Dirigent einer konzertanten Aufführung 1938 von *Madame Butterfly* mit belgischen und ausländischen Solisten auf, sowie von *Ariadne auf Naxos*, ebenfalls konzertant, auf dem Richard Strauss-Festival 1939 in Brüssel. Interessante Ambivalenz übrigens bei Löwensteins Einsatz für diesen zweideutigen Komponisten, der bald von den Nazis instrumentalisiert werden sollte für seine aggressive kulturelle Politik während des Krieges.

Es muss für Löwenstein nicht einfach gewesen sein, trotz zeitraubender organisatorischer Belange auch noch zu komponieren. Offensichtlich bevorzugte er die Liedform. Diese fand er auch die schwierigste Form. Sein Dossier bei der Staatssicherheit erwähnt sein Vorhaben, eine Renaissance-Oper mit Fokus auf Flandern fertigzustellen. Dies wurde in einem Brief von Bürgermeister Huysmans bestätigt, um die Verlängerung seiner Aufenthaltsgenehmigung zu beantragen, nicht nur aus Eigeninteresse, sondern auch im Interesse der internationalen Ausstrahlung belgischer Künstler. Löwenstein nahm zu diesem Zweck bereits für sich in Anspruch, dafür schon Pionierarbeit geleistet zu haben, indem er Werke von Benoit, u. a. *Der Rhein*, in Deutschland (Musikfest Königsberg 1926), Österreich und der Tschechoslowakei aufführte.⁵⁰

Weiterhin erwähnt er Teyerlink (sic) und Timmerman (resic). Trotz dieser kleinen Fehler war er eindeutig ein belesener Mann.

Auch das turbulente Eheleben Löwensteins war wahrscheinlich nicht förderlich für die Entwicklung seines Schaffens. Jo Zegers zögerte nicht und beantragte im Juli 1938 die Scheidung, um zu verhindern, dass Löwenstein mit seiner neuen Partnerin Romana Bäckmann eine außereheliche Beziehung führen würde. Sie kam sogar nach Antwerpen, um ihm Druck zu machen, wie aus ihrem Dossier für einen Visumantrag hervorgeht, der zusammen mit Löwensteins Antrag eingereicht wurde. Dagegen gibt er an, am 12. März 1933 in Wien geschieden worden zu sein. Diese erste Trennung von Tisch und Bett wurde zu einer vollständigen Scheidung erweitert, sodass die Ehe mit dem Flüchtling Romana Bäckmann, Musiklehrerin und Schriftstellerin, am 21.6.1939 vollzogen werden konnte. Ihr Eheglück dauerte somit nur 2 Wochen. Löwenstein hatte es offensichtlich mit seiner Konstitution übertrieben und war ausgebrannt. Sein Vorhaben, das Gleichgewicht wiederherzustellen, wie aus seiner Anfrage für einen „Angelschein Nr. 489 der Provinz Antwerpen“ vom Juni 1939 hervorgeht, kam zu spät.

Romana kümmerte sich um ein Grabmal auf dem Sint-Rochusfriedhof in Deurne, einem Friedhof, der heute als Ort der Stille dient. Dank der Bemühungen von Marc Weyns, der ab 2023 als Pate fungieren wird, bleibt dieses Grab geschützt und die Totenmaske wird restauriert. Romana und Sigrid bildeten jahrelang ein Team, um den Ruf von Löwenstein aufrechtzuerhalten und übertrieben es manchmal, was die zahlreichen Trivia in den überfüllten Kisten des Letternhuis erklärt. Es wird nicht einfach gewesen sein, sich Löwensteins Aura zu entziehen. Sogar Jo Zegers konnte es sich nicht verkneifen, bei der ersten Volkszählung der Nachkriegszeit den Namen Löwenstein zu verwenden, auch wenn sie bereits zehn Jahre von ihm geschieden war. Übrigens hielt sie den freundschaftlichen Kontakt mit Romana aufrecht.

Romanas älteste Tochter Roxane, vier Jahre älter als Sigrid, heiratete 1944 Gert Lilienthal, der bei Romana untergetaucht war und so den Krieg überlebte, und dessen Büchlein *Polizei! Aufmachen! Erinnerungen an den Nazi-Terror und die deutsche Besatzung* wiederholt erwähnt.⁵¹ Diese seltene Broschüre wurde von Marc Weyns der Bibliothek der Antwerpener Musikhochschule geschenkt. Am interessantesten ist Lilientals Erinnerung an seinen subversiven kulturellen Aktivismus während des Krieges: „Ich nahm es auf mich, Stapel von Zeitungsausschnitten über ihn zu ordnen und so lernte ich das Leben eines großen Künstlers kennen.“⁵²

Wo die Stapel geblieben sind, ist ein großes Rätsel. Lilienthal und seine Frau sind verstorben, ihr Sohn Arthur Heinz Lilienthal, 1946 in Antwerpen geboren, ist Musiker in Zürich und hat kein Material geerbt, wie er mir 2022 versicherte. Falls es sich um ein Sammelalbum mit Zeitungsausschnitten handelt, dann verdanken wir diese Sammlung Gert Lilienthal und er ist somit der anonyme Compiler. Außerdem gibt es noch mehrere Dutzend Zeitungsausschnitte im Zusammenhang mit Löwensteins Leistungen außerhalb von Belgien, zeitraubend an vielen Stellen im chaotischen Nachlass verstreut. Aber vorläufig gibt es schon genügend Material für eine systematische Forschung. Dazu versucht dieser Beitrag erste Hinweise zu geben.

Es wäre wünschenswert, Löwensteins Leidensweg als Exilant irgendwie zu würdigen, zum Beispiel mit einem „Stolperstein“ am Haus in der Oude Donkiaan 77 in Deurne, auch wenn er nicht

unter den Abgeführten war.⁵³ Da dies angesichts der strengen Auslegung des Begriffs „Stolperstein“ nicht möglich ist, wäre eine alternative Ehrung zum Beispiel ein Sinfoniekonzert, idealerweise in Verbindung mit einer Wiederveröffentlichung eines oder mehrerer seiner Werke. Oder ein Liederabend, wie das bereits 1959 unter der Schirmherrschaft der Provinz Antwerpen stattfand, was zu einer Aufnahme führte. Jedenfalls bietet der Rahmen „Antwerpen gedenkt“ genug Möglichkeiten, damit der Aufenthalt Löwensteins in Antwerpen nicht unbemerkt bleiben wird.⁵⁴

Noten

¹¹ Für die Einleitung wurde dankenswerterweise das Lemma „Löwenstein“ von Monika Kornberger und Uwe Harten im *Österreichischen Musiklexikon online* (Ausgabe 8.1.2018) genutzt.

² Siehe Lebrecht, Norman. „Here’s what Mahler’s principal horn sounded like.“ *Slipped Disc*, 18, 2018.

³ Siehe Brief im Dossier Letterenhuis, Antwerpen.

⁴ Siehe Löwenstein, Arthur. „Aus meinen Erinnerungen an Gustav Mahler.“ *Die Musicke*, Nr.8, 1938, S.174–183.

⁵ Siehe De La Grange, Henry. *Gustav Mahler III. Le génie foudroyé (1907–1911)*. Paris: Fayard 1984, S. 1069–70.

⁶ Siehe idem, S. 316–317, von De La Grange aus *Prager Abendblatt* (sic) von 1908 zitiert.

⁷ Typoskript „Und so erzählst du dann ...“, datiert 21.3.1964, im Besitz von Wouter A.M.de Bruijn und auch einsehbar in der Bibliothek der Musikhochschule Antwerpen.

⁸ Die Ehe blieb kinderlos. Löwensteins Dossier N° A 213073 bei der belgischen Ausländerbehörde erwähnt unter „Enfants“: 1. Sigrid Helene, 2. Daniel Friedrich, 3. Freya. Die ersten beiden waren seine Stiefkinder aus der Ehe mit Romana Bäckmann, von ihrem Vater Richard Löw 1934 getrennt. Merkwürdigerweise fehlt Stieftochter Roxane. Sigrid, Daniel (auch bekannt als Bob) und Roxane bevorzugten den Namen Löwenstein, erst mit Bobs Söhnen Ernst und Victor wurde der Name ihres biologischen Großvaters Löw wieder bevorzugt. Er war übrigens in den darstellenden Künsten aktiv gewesen, genauso wie Bob, Ernst und Victor. Mein Manuskript war Juni 1922 bereits fast abgeschlossen, als Marc Weyns (Deurne/Antwerpen), der sich als Experte für das Erbe unabhängig von mir bereits seit einigen Jahren für Löwenstein interessierte, Folgendes aus dem belgischen Staatsarchiv aufgedeckt hat: Löwenstein war am 5. April 1918 in Wien Vater seines ersten Kindes, der Tochter Freya, geworden, ohne mit der Mutter verheiratet zu sein, „Emma geb. Socher“ (*1894). Dies geht aus einem Visum-Antrag hervor, der in Wien von Freya Löwenstein-Lieven eingereicht wurde. Sie war Tanzpädagogin und für einen Familienbesuch im Sommer 1949 bei Romana Löwenstein, der Witwe von Arthur, Oude Donklaan 77, Deurne Zuid. Nach Angaben von Marc Weyns wurde der Antrag zuerst abgelehnt. Der Besuch konnte jedoch nach Intervention von Minister Camiel Huysmans stattfinden, der damit die alte Freundschaft mit dem verstorbenen Arthur Löwenstein ehrte, obwohl er nichts davon hatte. Nach Informationen aus dem Archiv der „Universität für Musik und darstellende Kunst“ in Wien von Dr. Primavera Driessen Gruber studierte Freya in den Jahren 1931–1934 künstlerischen Tanz an der Musikakademie bei Gertrud Bodenwieser. Ihr Vormund war Emile Lax, Theaterdirektor. Bodenwieser (1890–1959) war ein Pionier des expressiven Tanzes und hatte in Österreich einen sehr guten Ruf bis 1938, als sie fliehen musste. In Australien wurde sie zur wichtigsten Choreografin und Tanzpädagogin. In meinen Quellen wird Freya bei Bodenwiesers wichtigsten Schülern nie erwähnt. Vermutlich trat sie mehr in kommerziellen Kreisen auf. Das hindert sie nicht daran, dass ihre Verbindungen zur eindeutig jüdischen Gruppe Bodenwiesers sie wahrscheinlich dazu gezwungen haben, 1938 Österreich zu verlassen, oder Kompromisse zu schließen, um zu überleben. So kann man beispielsweise im schlimmsten Fall vermuten, dass ihr Visum für Belgien abgelehnt wurde aufgrund von Tuchfühlung im Dritten Reich mit Nazi-Künstlern wie dem Niederländer Johannes Heesters, Marika Röck und Georg Jacoby, mit dem sie auch nach dem Zweiten Weltkrieg noch zusammenarbeitete in Filmen wie „Die geschiedene Frau“ (Tänzerin, 1953), „Maske in Blau“ (Choreografie, 1953), „Bühne frei für Marika“ (Choreografie: Steptanz, 1958), „Die Nacht vor der Premiere“ (Steptanz Leiterin 1959). Das sind die einzigen Titel in der Internet Movie Database mit Erwähnung ihres Namens. Später stellte sich heraus, dass diese Künstler vielleicht auch Doppelagenten für die Kommunisten waren. Es ist mir aufgefallen, dass Bob Löwenstein in einem Interview mit mir zwar Freyas Namen kurz erwähnte, ohne aber näher darauf einzugehen. Als ob er sie schützen wollte. Sie blieb noch einige Zeit für „ihre immer noch brillante Tanzakrobatik“ bekannt, wie sie 1958 anlässlich „Bühne frei für Marika“ gelobt wurde, und verschwand dann langsam von der Bühne.

⁹ Siehe Brief vom 24.6.1923, Letterenhuis.

¹⁰ Mit besonderem Hinweis auf ein Wagner-Projekt (Brief im Letterenhuis). Paul Cronheim (1892-1975) war Generalsekretär der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst (Gesellschaft zur Förderung der Musik) und Sekretär des „Wagnervereinigung“.

¹¹ Verfügbar in der Antwerpener Musikhochschule.

¹² Troppau: Deutsche Sprachinsel in der Tschechischen Republik nahe der polnischen Grenze, heute Opava genannt. In Quellen des Interbellums befand sie sich im Sudetenschlesisch-nordmährischen Raum und während der Naziherrschaft als Reichsgau Sudetenland.

¹³ Allerdings hatte ich einen Gedankenaustausch mit dem Dirigenten Damiano Binetti, der als Insider grinsend verriet, dass man den Gedanken äußerte, das Orchester zu reduzieren: Die Streicher würden durch eine Aufnahme ersetzt werden! In dem Fall würde Binetti kündigen.

¹⁴ Im Besitz von Wouter A.M. de Bruijn, siehe <https://www.noviomagus.nl/OudNijmegen/127/1265-metCorWijgers.html>.

¹⁵ Jägerndorf war eine Zweigstelle von Troppau für deutsches Theater.

¹⁶ Bär, Ronald. Persönliches Interview. 28. September 2009.

¹⁷ Döblin schätzte es sehr, dass dieses Manna die Folgen der Nachkriegsinflation in Deutschland teilweise auffing, und war traurig, als es zu Ende ging, auch weil er hin und wieder Patienten wie den niederländischen Autor Nico Rost, der ebenfalls sein Übersetzer war, mit Freikarten statt mit Steaks erfreute, die dieser eigentlich mehr brauchte, die ihm aber sein Arzt nicht geben konnte.

¹⁸ Lili Green wird in einem ausführlichen Lemma in *Dans en Ballet van A tot Z (Tanz und Ballett von A bis Z)* von Rina Barbier und Bert Westra (Stichting Kunstboek 1997, S.71) hochgelobt.

¹⁹ Ich unterbreche hier kurz die Chronologie, um beim Thema „Tanz“ zu bleiben mit diesem „Einmaligen Gastspiel der berühmten Wiener Tanzgruppe Gertrud Bodenwieser. Unter persönlicher Leitung und Mitwirkung der Meisterin der bekannten Tanzkünstlerinnen. Musikalische Leitung: Marcel Lorber. Tänze nach neuzeitlicher Musik. Parodien: a) Altorientalische Tanzparodie b) Ballettparodie. Jazzband. Idee u. Gestaltung sämtlicher Tänze: Gertrude Bodenwieser. Dieses bemerkenswerte Programm „auf dem neuesten Stand“ fand am 23.4.1931 statt.

²⁰ Interessant sind dessen Memoiren, siehe Hotter, Hans. *„Der Mai war mir gewogen...“ Erinnerungen*. Kindler 1996.

²¹ Idem, S. 54.

²² Idem, S. 55.

²³ PS 24. Oktober 2022: Aus einem Dokument der Stadt Troppau vom 8. März 1932 geht hervor, dass der Vertrag mit Löwenstein gekündigt, aufgelöst und die normale Spielzeit vorzeitig geschlossen wurde. Letzteres galt auch für Hotter, der damit nicht unbedingt in Unfrieden ging (siehe Brief im Letterenhuis).

²⁴ Siehe Hotter, *„Der Mai war mir gewogen...“ Erinnerungen*, S. 58.

²⁵ Derselbe, der später mit Hilfe der berühmten Sängerin Lotte Lehmann vor den Nazis fliehen konnte?

²⁶ Siehe *Divadlo V Opave. Theater in Troppau 1805/2005*. Verlag Montanex, 2005, S. 41–42.

²⁷ Bär, Ronald. Persönliches Interview. 28. September 2009.

²⁸ Diese Übersetzung gab es in keiner einzigen Bibliothek, auch wenn sie im Internet über die „National Library of the Netherlands“ (37043257 - VIA F) erwähnt wird. Eine niederländische Ausgabe, 1927 in Antwerpen durch Uitgeversfirma L.J. Janssens en Zonen veröffentlicht, befindet sich in der „Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience“ in Antwerpen (Identifikation: c:lvd:672421).

²⁹ E-Mail vom 7.8.2021.

³⁰ Siehe *Die Musicke*, Nr. 5, 1938. Weitere Werke auf dem Programm waren Kompositionen von: Wagner, Grieg, Johann Strauss und Jef Maes, der Bratsche im Orchester spielte). Sponsor war das VEV (Flämischer Ökonomischer Verband), dank des Engagements von Carlo Gevaert, der eine stimulierende Rolle in diesem mächtigen Verein von „Wirtschaftskapitänen“ spielte und Löwensteins Orchester bevorzugte. Dazu später mehr.

³¹ Zum Beispiel vor der Polizei in Wien am 22.7.1937.

³² Dieser schleichende, verräterische Aspekt wurde treffend dargestellt im Film *The Sound of Music* (1965) über die Familie von Trapp, in dem im letzten Moment des Abschieds der Hausangestellte unerwartet seine Sympathie für die Neue Ordnung enthüllt, indem er das Revers seiner Dienstjacke umschlägt und mit einem Pokerface das Hakenkreuzabzeichen zeigt, das er dort schon länger hegt, zum Entsetzen des naiven Barons und seines Gefolges.

³³ Siehe Brief im Letterenhuis.

³⁴ Idem.

³⁵ Idem.

³⁶ Siehe Duytschaever, Joris. *„Zur Asylpraxis in Holland und Belgien: der Fall Hans Bendgens-Henner.“ Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 1977, S. 69–117.

-
- ³⁷ Daniel Friedrich sollte als Bühnenkünstler in den Niederlanden unter dem Namen „Bob“ berühmt werden, seine Söhne Erbst und Victor sollten den Namen Löw ihres biologischen Großvaters wieder annehmen und auch bekannte Schauspieler werden.
- ³⁸ Siehe van den Buys, Kristin und Katia Segers. *Das Orchester. Von Rundfunkorchester bis Brussels Philharmonic*. Lannoo Campus, 2013.
- ³⁹ Siehe Celis, Frits. *Edward Keurvels*. Peter Benoitfonds, 2018, S. 6.
- ⁴⁰ Siehe Baeck, Erik, *André Cluytens. Itinéraire d'un chef d'orchestre*. Mardaga, 2009, S.77.
- ⁴¹ Siehe Letterenhuis.
- ⁴² Siehe Willekens, Cesar. „Arthur Löwenstein.“ *De Scène*, November 1989, S. 8–10.
- ⁴³ Wie aus einem besorgten Bericht über seine Jahre in Löwen im Archiv der Firma hervorgeht.
- ⁴⁴ Siehe De Wever, Bruno. *Griff nach der Macht. Flämischer Nationalismus und Neue Ordnung. Das VNV 1933–1945*. Lannoo, 1994, S. 437.
- ⁴⁵ Siehe Bertels, Jens. „Lieven Gevaert und seine Unterstützung für das flämische Volkstheater. ‚Die Aufwertung der katholischen flämischen Kultur‘.“ *ADV-N Mitteilungen 65, drittes Trimester 2019*, S. 10–13.
- ⁴⁶ R.V.= R.Verbeke, mit Dank für die Identifikation an Hedwige Baeck-Schilders.
- ⁴⁷ Nach Angaben des Lemmas „Arthur Bosmans“ des SVM von Jan Dewilde und Annelies Focquaert.
- ⁴⁸ Nicht im Brief erwähnt, aber relevant: Auch Jef van Hoof bekam die Gelegenheit, selber seine sinfonische Suite *Meivuur* (1916) im Konzert vom 12.2.1938 zu dirigieren. Löwenstein organisierte dies natürlich nicht nur aus Nächstenliebe, wollte aber gleichzeitig Eisen im Feuer haben: Er wusste, dass Van Hoof Direktor der Antwerpener Musikhochschule werden sollte, was jedoch erst 1942 geschah.
- ⁴⁹ Die Ausgabe 4 der Zeitschrift *Die Musicke*, in der dieses Konzert angekündigt wurde, enthielt übrigens einen bahnbrechenden Artikel über Alban Berg (S. 82–88) von Denijs Dille (1904–2005), dem eigensinnigen Priester, der an seinem College in Moll Weills *Der Flug Lindberghs* (1929) aufführen ließ und ein starker Fürsprecher für die Avantgarde bis zu seinem Tod als Hundertjähriger bleiben sollte, trotz des Widerstandes aus dem Fanclub von Hullebroeck und anderen
- ⁵⁰ Siehe Dokument in seiner Handschrift vom 3.10.1936.
- ⁵¹ Siehe Lilienthal, Gert. *Polizei! Aufmachen! Erinnerungen an den Naziterror und die deutsche Besatzung*. A Editions, 1993.
- ⁵² Idem, S. 83.
- ⁵³ Siehe Stassijns, Jan. „260 der 500 jüdischen Menschen starben in Deurne in den Konzentrationslagern.“ *Gazet van Antwerpen*, 9. Oktober 2021, S. 24.
- ⁵⁴ P.S. Für Material und Tipps danke ich Rita Ansar, Jan Dewilde, Wouter A. M. de Bruijn, Helma De Smedt, Primavera Driessen Gruber, S. M. Namenwirth und Marc Weyns.

Das Grabdenkmal von Löwenstein

Marc Weyns

Arthur Löwenstein hat jüdische Wurzeln und bereits früh in den 1930-er Jahren stellt er fest, dass sich durch den Nazismus und den stetig wachsenden Antisemitismus das Unheil nähert, auch in seiner Heimat Österreich. Obwohl er als Dirigent hauptsächlich in deutschsprachigen Gebieten auftritt, sieht er sich gezwungen, diese zu verlassen. Am 20. August 1936 erhält er von der belgischen Gesandtschaft in Wien ein Visum für einen Aufenthalt von drei Monaten in Belgien. Nahezu sofort geht er ins Exil und erreicht Antwerpen am 25. August.

Seine Partnerin Romana Bäckmann ist geboren in Ljubljana in einer katholischen Familie, aber 1919 tritt sie offiziell aus der katholischen Kirche aus und konvertiert 1921 zum Judentum. Dies wird auch so im Proselytenregister der Wiener Jüdischen Gemeinde vermerkt. Einige Tage nach der Abreise von Arthur reist sie ihm hinterher.

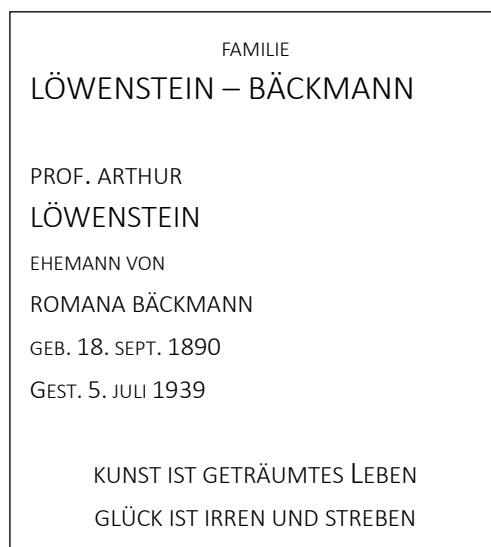
Die Reisevisa von Arthur und Romana werden um ein Jahr verlängert und das ist den Briefen zu verdanken, die Bürgermeisterin Camille Huysmans am 10. und 30. Oktober an den Justizminister sendet. Im März 1937 erhält seine Anfrage für einen Personalausweis eine positive Antwort. Er und Romana Bäckmann können für unbestimmte Zeit in Belgien wohnen bleiben.

Die ersten zwei Jahre seines Exils wohnt Arthur mit Romana im Antwerpener Stadtzentrum. Anfang 1938 ziehen sie in die Oudedonkiaan in Deurne, wo sie ein Haus im schönen Unitasviertel neben dem Boekenbergpark mieten können.

Arthur und Romana kennen sich bereits viel länger in den Wiener Musikkreisen, Romana ist eine begabte Pianistin und spielt Harfe. Sie heiraten am 21. Juni 1939 und leider stirbt Löwenstein nur einige Wochen später im damaligen Institut Bunge in Berchem kurz vor seinem 49. Geburtstag an den Folgen einer Lungenentzündung.

Romana entscheidet sich dafür, ihren Mann auf dem städtischen Friedhof Sint Rochus in Deurne zu beerdigen, und kauft eine „unbefristete Lizenz, 2. Klasse, ohne Keller“. Das Grab liegt in Beet B, Reihe 25. Da viele Gräber verschwunden sind, sieht man kaum noch Beete und Reihen.

Im Spätsommer 1939 wird der Grabstein aufgestellt. Es ist ein schlichtes Grabmal mit einem rechteckigen vertikalen Stein oder einer Stele in blauem Stein mit eingemeißeltem Gedenktext.



Das Grab hat dann noch keinen liegenden Stein, nur eine Hartsteinfassung um ein Pflanzbeet herum. Im Beet und an der Stele ruht eine Totenmaske von Löwenstein, von einem Kranz umgeben.

Josef Strijmans, damals ein bekannter Bildhauer, der mehrere Kriegsgrabmale anfertigte und dessen viele Statuen und Ornamente man noch in den Fassaden von Gebäuden aus der Belle Époque und der Zwischenkriegszeit findet, fertigt eine Totenmaske aus Gips an. Im Letterenhuis befindet sich eine dieser Masken und ein zweites Exemplar ist im Besitz der Familie. Anhand einer Statue aus Gips fertigt Edward Elskens, ein Künstler aus Berchem, der Ornamente herstellt, die auf dem Grab ruhende Totenmaske an. Sie sieht aus wie eine Statue aus Bronze mit einer schönen Patina, aber sie ist aus einem anderen Material hergestellt.

Diese beiden Verse stammen vom österreichischen Dichter Ernst Goll. Es sind die erste und dritte Zeile des kurzen Gedichtes *Kunst und Glück*:

„Kunst ist geträumtes Leben,
Selig und heilig und rein sein,
Glück ist irren und streben,
Aber am Abend noch dein sein.“

Löwenstein kennt die Poesie des 1912 verstorbenen Dichters und vertont auch dessen Gedichte. Ob er auch *Kunst und Glück* vertont, wird sich herausstellen, wenn das noch ungeordnete „Löwenstein-Archiv“ im Letterenhuis bearbeitet werden kann.

Das Grabmal wird zweimal geändert. Als Romana Bäckmann 1974 stirbt, muss der Gedenktext auf der Stele angepasst werden. Romanas Kinder lassen den blauen Stein durch schwarzen Granit ersetzen. Der neue Text wird nicht in den Stein gemeißelt, sondern darüber angebracht. Der Kranz um die Totenmaske verschwindet.

PROF. ARTHUR LÖWENSTEIN 18-9-1890 5-7-1939 ROMANA BÄCKMANN Witwe von A. LÖWENSTEIN Verheiratet mit M. CREISBERG 23-6-1899 4-12-1974 KUNST IST GETRAUMTES LEBEN GLÜCK IST IRREN UND STREBEN

Moïse Creisberg ist ein rumänischer Flüchtling, der den Zweiten Weltkrieg überlebt, da Romana ihm beim Untertauchen behilflich ist. Im Jahr 1949 heiraten sie in Deurne. Später verschwindet das Pflanzenbeet und es wird ein Grabstein aus schwarzem Granit auf das Grab gelegt. Die Totenmaske bleibt an ihrer Stelle.

Im Laufe der Jahre beginnt das Grabdenkmal zu versinken und der große Deckstein bricht durch die Wurzelkraft von zwei Zypressen, die sich direkt neben dem Grab befinden. Die Totenmaske bekommt an einigen Stellen hässliche Risse.

Ohne Restaurierung wird das Grabdenkmal in einigen Jahren verschwinden. Zum Glück erkennt Hendrik de Bouvre, Koordinator der Antwerpener Friedhöfe, die Bedeutung des Denkmals und ergreift die Initiative, es zu restaurieren:

„Angeregt durch ein neues Bewusstsein für den Wert des Bestattungserbes wurde eine Ära abgeschlossen, in der alte Friedhöfe geräumt wurden. Heutzutage bekommen unsere Friedhöfe auch die sinnvolle Funktion, als soziales Gedächtnis zu fungieren. Das Grab Arthur Löwensteins auf dem Friedhof von Sint-Rochus in Deurne offenbarte mehr als nur die Geschichte dieses vergessenen Komponisten. Das restaurierte Grabdenkmal verbindet Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander und wird zu einem kulturellen Hebel.“

Das Inventar des wertvollen Erbes widmet dem Grabdenkmal Löwensteins zwei Zeilen:

„Aufmerksamkeit verdienen auch das Grab (...) des jüdischen Komponisten Arthur Löwenstein (1890-1939), Schülers Gustav Mahlers, Dirigenten der Wiener Volksoper, und Gründers der ersten Flämischen Philharmonie (Beet B, Reihe 25).“¹

Noten

¹ <https://id.erfgoed.net/erfgoedobjecten/11316> (eingesehen am 14. Oktober 2024).

Arthur Löwenstein

(Vienna, 18 September - Antwerp, 5 July 1939)

Wind Sextet, op. 86

On 7 January 2023, Professor Emeritus Joris Duytschaever provided me with the text printed here about the composer and conductor Arthur Löwenstein; three days later, on 10 January, he died suddenly and unexpectedly. Despite the precarious state of his health, he had spent the previous few months delving into Löwenstein's life and had therefore ploughed through his extensive, uninventoried archive in the Letterenhuis in Antwerp. He kept me informed of his research in emails and personal discussions, in a consistently fascinating and erudite manner and with due perspective and humour. We are posthumously grateful to him to be able to publish his text here – the result of his very last intellectual endeavour – by way of introduction to Löwenstein's unknown *Sextet for Wind Instruments* (edited by Hans Swinnen+). It is followed by a text by Marc Weyns, who was involved in restoring Löwenstein's funerary monument at Sint-Rochus cemetery in Deurne in 2023. Weyns helped Duytschaever during his research, and they are reunited here. It is to be hoped that their efforts and this edition will contribute to renewed interest in Arthur Löwenstein's life and work.

Jan Dewilde (Coordinator of the Study Centre for Flemish Music)

The adventurous career of Arthur Löwenstein

prof. em. Joris Duytschaever (+)

Little is known with certainty about the life of Arthur Löwenstein (Vienna, 18 September 1890 – Antwerp, 5 July 1939), but by means of archive research, interviews with relatives and acquaintances and a trip to Troppau/Opava I have tried to fill in some of the gaps by way of preparation for a monograph that I hope someone may write one day.¹

The Austrian musician Arthur (Artur) Löwenstein was born in Vienna on 18.9.1890. His father was a *Regierungsrat*, a well-connected senior civil servant. Arthur studied horn under the legendary Emil Wipperich (1854–1917) at the conservatoire of the Society of Friends of Music from 1905 to 1908 and perfected his skills with him for a further two years at the Vienna Academy of Music, without gaining a final diploma. Wipperich was solo horn at the Vienna Opera and the Vienna Philharmonic.² Arthur was also trained as a pianist in order to accompany *Lieder*. He learned conducting with Karl Gille (1861–1917), *Hofkapellmeister* (court director of music) in Vienna, who confirmed in a reference dated 27.6.1910 that Löwenstein had taken the 'director of music course for operas and concerts'; he had 'shown himself to be a highly gifted, diligent and ambitious student in all subjects and [had] consequently matured into a brilliant musician'.³

He learned composing – if we give him the benefit of the doubt on this point – from his idol Mahler (1860-1911), from 1908 to 1911. Mahler certified that the young Löwenstein had exceptional musical gifts in a document that no longer exists or has not as yet been found, but that was once used for a job application and recorded as such: ‘Worthy of note is a reference from Gustav Mahler has provided for the 17-year-old Löwenstein, in which he describes him as a very talented musician with a great future’. This information came from Prof. Köhler, a municipal councillor in Troppau, and was quoted in a local newspaper on 26.3.1929 in an article entitled ‘The change of management at the Troppau Municipal Theatre’ (on which more later). The photocopy of the article looks authentic and can be checked in the Löwenstein archive at the Royal Conservatoire of Antwerp.

As an eighteen-year-old, Löwenstein apparently had the opportunity to copy out the score of Mahler’s *Eighth Symphony* (1906/07) under the latter’s supervision during his second year of study with the master.⁴ Whether this is sufficient to describe him as a pupil of Mahler is a matter for debate; it certainly cannot be done as definitely as Berg can be described as a ‘pupil of Schoenberg’ or Mahler himself as a ‘pupil of Bruckner’. Mahler saw himself in this light with more justification than certain others, although the consensus today is that he never received instruction from Bruckner. Bruckner (1824–1896) was undoubtedly fond of the young Mahler, who made a piano arrangement of Bruckner’s *Third Symphony*.

Concerning Löwenstein’s status as a pupil of Mahler, far from giving Löwenstein the benefit of the doubt, the eminent Mahler specialist Henry-Louis De La Grange (1924–2017) dismissed Löwenstein’s claims about his privileged relationship with him. In an appendix on ‘Mahler Mythomania’, he discredits Löwenstein, together with Alma Mahler and Bernd Wessling, as unreliable witnesses.⁵ One example of a suspect reminiscence was Löwenstein’s story of the many walks he took with the master on Grinzinger Allee, where Mahler was said to have stopped to admire the wild flowers, only to resume his walk to the rhythm of the music he composed as he went. According to De La Grange, it is also untrue that Löwenstein repeatedly picked up the master from his lodgings on the Opernring, since he was staying in the Auenbruggergasse. Nor can Löwenstein’s recollection be believed that Mahler gave him peripatetic instruction in analysis, figured bass and counterpoint during these walks. After all, although we know from reliable sources that Mahler did indeed have disciples, they were never ‘pupils’ in the stricter sense of the word. This explains why, although contemporary sources state that ‘his school was now flourishing in Vienna...’, neither the word ‘pupils’ nor the name ‘Löwenstein’ appears in the index.⁶ A superficial reader who skips the small print could therefore jump to the conclusion that there was no contact at all between the two.

Most importantly, De La Grange claims that the report is misleading of a five-day trip to Paris that Mahler supposedly undertook with Löwenstein in his entourage to create his *Sixth Symphony* there, given that it was not performed in France until after the Second World War. In short, Löwenstein was probably not innocent of a degree of mythomania and confabulation. All the same, he is important enough for further research. Moreover, with regard to De La Grange’s rather cutting judgements, allowance must be made for a certain style in the French academic world,

where it is considered *de bon ton* to put things trenchantly and to demolish one's adversary as thoroughly as possible.

When a two-day concert of works by Mahler and Löwenstein was held in Antwerp in 1993 and Löwenstein's mythomania came up for discussion, a more soft-spoken approach was taken in a contribution to the programme by Mahler expert S.M. Namenwirth, professor of musicology and head librarian at the *Vrije Universiteit Brussel*. Even so, some audience members were shocked, especially those who had known Löwenstein, such as his stepdaughter Sigrid (1925-1996) who was married to Dr Emiel Willekens, honorary curator of the Archive and Museum for Flemish Cultural Life, or his stepson Daniel (Bob) Löwenstein, who as a child was so captivated by Beethoven's *Eroica* conducted by Löwenstein that this *Bildungserlebnis* left a lifelong impression on him. Löwenstein seems to have made such an overwhelming impression on receptive minds that any criticism, and especially harsh criticism, seemed inappropriate. This dispute will remain unresolved unless new material comes to light.

To return to our chronological account, as a performing musician Löwenstein began his career as a horn player and perhaps also as a *répétiteur*, at the Vienna Court Opera. In 1909, he was a founder member and the conductor of the Ladies' Choral Academy in Döbling (the affluent 19th district of Vienna near the Wienerwald). In addition, he conducted the Vienna Tonkünstler Orchestra (Vienna Symphony Orchestra) and the opera orchestra, and was a guest conductor in various European cities, including Munich, Leipzig, Stuttgart, Hanover, Breslau (now Wrocław), Riga and Lemberg (now Lviv). Löwenstein was a member of an artistic circle founded in 1909, the *Neukunstgruppe*, whose president, Egon Schiele, painted his portrait in 1909. This austere work is now worth its weight in gold, as was clear when it was last auctioned, and is now privately owned. The 15 members included the mime artist Erwin Osen (1891-1970), the painter Anton Peschka (1885-1940) and the visual artist and writer Albert Paris Gütersloh (1887-1973).

During a stay in Stockholm in 1911, Löwenstein made a fruitless attempt to gain the favour of a noble patron by dedicating his composition *Lyrical Sketches* to him, according to a remarkable letter dated 7.11.1911 from 'Court and Judicial Advocate Dr Pius Wackernell, Lord of Rechtenthurn', also referred to as 'Secretary to His Highness Prince Ludwig of Saxe-Coburg-Gotha', based in Vienna. This letter, addressed to the 'Right Honourable Arthur Löwenstein, Composer and Director of Opera Music, Stockholm, Hotel Rydberg', reads as follows:

Right Honourable Sir,

Their Royal Highnesses, the Most Serene Prince Ludwig of Saxe-Coburg-Gotha, Duke of Saxony, and his Wife, the Most Serene Princess Maria Anna of Saxe-Coburg-Gotha, have instructed me to convey to you their great appreciation and sincere thanks for the Lyrical Sketches dedicated to them.

As, to my knowledge, it is not customary for members of the noble house of Saxe-Coburg-Gotha to confer the title of *Kammerkomponist* (composer by appointment) on Austrian composers, I request, on behalf of Your Highnesses, that you refrain from seeking such a title.

I have the honour, Sir, to remain your most obedient servant,
(illegible)

What prompted Löwenstein to seek support from a family from which the Belgian royal house was founded in 1830, but that had no particular artistic distinction other than the fact that the King of the Belgians had a royal organist? Could it have come to Löwenstein's attention that Albert's succession as king in 1909 had brought a breath of fresh air thanks to the music enthusiast Queen Elisabeth, who idolised artists? In any case, Löwenstein's approach was not well received. Given that Gille had called him 'pushy' is it possible that he was pushing himself forward too energetically, and it was felt that he should learn to live with humbler expectations instead of striving to achieve a meteoric career with honorary titles of the *Kammer* sort? To Löwenstein's credit, he did not destroy this document in a fit of narcissistic pique, but reacted constructively by working harder than ever – usually in circumstances that left much to be desired. He seems to have enjoyed challenges.

He was director of music at the Kaiserslautern city theatre in 1910/11 and in Saarbrücken in 1913/14, but while the title 'director of music' has a nice ring to it, the position was not always an enviable one. In order to defend their interests, the directors of music had even founded a special union, the *Kapellmeister-Union*, to which Löwenstein belonged. To cultivate connections, an impressive booklet of press comments was published (presumably in 1920) by his agent Arthur Hirsch in Berlin. Despite the exculpatory wording on the title page 'Called up for military service, 1914-1918', Löwenstein could boast an excellent track record, starting with his appointment in Saarbrücken, which was hailed by the *Saarbrücker Zeitung* on 3.7.1913. His conducting of *Carmen* 'with captivating verve' confirmed his reputation, according to the same newspaper on 29.9.1913, which was outdone in terms of superlatives by the *Westfälischer Generalanzeiger* on 28.9.1913: '...a performance the likes of which has never been recorded in Saarbrücken's theatrical history'. He also made efforts to promote his own work, for example in Düsseldorf on 30.3.1914: 'An evening of compositions by Arthur Löwenstein, Vienna' the programme of which included his *French Horn Quartet*.

Löwenstein was soon injured in the war and honourably discharged from military service. He was eager to re-establish his artistic credentials: having by now reached the age of 27, he was probably all the more tormented by Schiller's admonition 'Twenty-three years of age, and nothing achieved to secure immortality!'

On 9.8.1918 he signed a contract in Vienna for a season in Pola, Istria (now Pula, Croatia) which at that time was still under the Austro-Hungarian dual monarchy, before later being occupied by Italy. In the large Roman amphitheatre there, popular opera performances were organised by the Theater Unternehmung Politeama Ciscutti, whose artistic director was Willy Uher. Löwenstein was appointed as 'Chief Director of Music for Opera and Operetta' from 1.10.1918 to '30 April or 31 May 1919'. This was quite a venture! The conductor had to be on the spot just ten days before the start of the season to run the rehearsals and was entitled to a monthly salary of 800 (currency not

clear: Austrian crowns or Italian lira?), as well as free second-class return travel and the transport of up to 50 kg of baggage.

But a mystery arises at this point: how could Löwenstein fulfil his obligations in Pola while also making regular appearances in Troppau/Opava, the Czech city in the German-speaking enclave of Sudetenland? His status is not entirely clear. A document in his papers shows that Löwenstein held a concert in Troppau on 5.1.1919 with, among other things, two of his *Lieder*: *Homecoming* and *In the Cathedral*, sung by Maximilian Krieger, 'First *Heldentenor* at the German National Theatre in Prague', and with the composer, 'Director of Opera Music Arthur Löwenstein', at the Bösendorfer piano. This was not just a guest appearance, in other words.

On 11.2.1919 there was a 'Evening of compositions' under the direction of Arthur Löwenstein, 'Director of Opera Music at the Troppau Municipal Theatre' with the composer at the piano and a select group of singers to interpret his *Lieder*, including *Homecoming* and *In the Cathedral* again, largely for the benefit of soldiers who had lost their sight. The sponsor was the Chamber of Trade. On 1.4.1919 there was then a symphonic concert in Troppau at which he conducted performances of his works *Elfriede* and *Bosnian Dances*.

On 15.5.1919 the *Deutsche Post* reported on a brilliant evening with compositions by Löwenstein: 'He treads his own new paths, yet the powerful influence of his master and teacher Mahler (...) is unmistakable', while 'In his *Lyrical Sketches* his individuality found clear expression'. His transcription of the *Ring des Nibelungen* confirmed his mastery of the keyboard. The music lovers of Troppau were appreciative of their director of music, to whom they also owed the fine opera productions of the past season. In other words, they were sorry to see him go. Although Löwenstein's first visit to Troppau left a good impression there, it did little to contribute to his reputation.

Ten years later he was to become a key figure in the musical life of Troppau, yet during the negotiations the press made no mention of the fact that he had worked there before. Perhaps he had terminated his contract with Pola, due to a lack of professionalism, for example, and Troppau had helped him out of his predicament in 1919 with a temporary position while he put out feelers elsewhere to find more stable employment?

Fortunately he was in demand as a rising star. In 1919/20 he was the first director of opera music in Mährisch-Ostrau/Ostrava (Vereinigte Deutsche Bühnen), where he conducted a highly varied programme, including a performance on 14.9.1919 of the operetta *Black Forest Maiden* (1917) by Leon Jessel (1871-1942), which went on to gain worldwide success. (Despite his strange sympathy for Nazism, Jessel's works were banned from 1937 onwards on the grounds that he was Jewish and he died after being tortured). This was followed by Lortzing's *The Armourer* on 2.10, *Fidelio* on 18.10, *Cavalleria rusticana* and *Der Bajazzo* on 22.11 and *Die Walküre* on 4.12. On 16.3.1920 a concert took place in the Municipal Theatre that included his own compositions *Elfriede* and *Homecoming*, sung by Paula Ulm. A young director of music, it seems, was expected to display both astonishing versatility and great mobility.

Berlin

After this Löwenstein spent some time in Berlin. The high point of this period was on 20.1.1920, when he conducted the Blüthner-Orchester Berlin, a symphony orchestra founded in 1907 that consisted mainly of young musicians. The programme included his own work: *Symphonic Poem op.14 after Björnson's Elfriede*, and *Slavic Piece* (of which this was the première performance). For the Mahler recitals, including the *Kindertotenlieder*, he worked with the Dutch contralto Johanna Zegers de Beyl (1885–1977), replacing the diva Sarah Charles Cahier (1870–1951), who was unwell. As Jo Zegers recounts in her unpublished memoirs, she initially put up resistance because she believed that the *Kindertotenlieder* were written for baritone (as she had only heard them performed by the baritones Johannes Messchaert and Hans Duhan), but the flamboyant Löwenstein convinced her with the argument that *der Meister* had performed them himself with Cahier when she was an alto at the Vienna Opera.⁷ Such was Löwenstein's persuasiveness that Jo Zegers promptly divorced the singing teacher Ben de Bruijn and became Löwenstein's wife on 12.9.1922.⁸

On 17.3.1921, Löwenstein conducted a varied programme of contemporary music in the Berlin avant-garde series *Der Anbruch: Urworte* by the German composer James Simon (1880-1944), a work for large orchestra, choir, soprano and baritone solo, followed by *Three Orchestral Pieces* by Henriëtte van Lennep (1894-1972), and the première of a piano concerto by the Bulgarian Panco Vladigherov (1899-1978) with the composer at the piano. The evening concluded with the première of *The Bride of the Dead* by the Czech composer Viteslav Novak (1870-1949), a work for large orchestra, choir, solo soprano and solo baritone. The soloists throughout were Vera Schwarz (1888-1964), best known as Richard Tauber's partner in operettas, and Wilhelm Guttmann (1886-1941), also a star in his field.

On 27.4.1921, van Lennep's *I was a Child, Orchestral Song* was performed by Jo Zegers at the College of Music, and on 9.3.1922 Löwenstein gave a concert featuring van Lennep's symphony *The Renaissance* with the Blüthner-Orchester, followed on 27.4.1922 by her *Song with Orchestra after Rilke* with an augmented Blüthner-Orchester and Jo Zegers again. Van Lennep then composed *Three Songs with Orchestra*, performed by Jo Zegers with the Concertgebouw Orchestra in 1922. It is clear from this that Löwenstein had a good nose for what was *dans le vent*. He was also generous enough to help young talent, even when there was an element of competition. His own composition *Bosnian Dances* bore the striking dedication 'Dedicated with admiration to the brilliant composer Henriette van Lennep'. This work for salon orchestra was published by Schlesinger in Berlin in 1924. Henriëtte was four years his junior and could certainly use a helping hand, and in Löwenstein she found a dedicated and staunch advocate. Their collaboration culminated on 7.4. 1930 in Troppau, where her *Three Fantasy Pieces for Large Orchestra* were played alongside works by Rameau, Mahler and Ravel, effectively making van Lennep part of the canon. But let us return to our chronological account.

Negotiations with the city of Linz about the management of the city theatre from the autumn of 1922 broke down due to artistic differences of opinion. In Königsberg, however, Löwenstein

was appointed head of opera and first director of music for 1923/24, earning him the title *Musikdirektor*. The contract, signed on 30.5.1923, was a ‘standard contract’ for ‘head of opera/musical director’, with Bruno Dumont du Voitel – who came from a family of businessmen but was to make his mark in the world of opera – as ‘director/stage manager’; this made Löwenstein second in command. It is certain that Löwenstein conducted at least three works in 1923. First, *The Dead Eyes* by Eugen d’Albert (1864-1932), a German of Scottish descent. He composed this work in 1912/13 and it was premièred in 1916; the libretto was a ‘stage poem’ by Hanns Heinz Ewers (1871-1943), a surrealist *enfant terrible* of the German avant-garde, who, ironically, later had an ambivalent relationship with Nazism. The opera was performed by the Camphausen Chamber Singers, showing that Löwenstein was multitasking in the smaller opera houses. The second work was *The Barber of Baghdad*, the well-known comic opera by Peter Cornelius (1824-1874), stage managed by the Camphausen Chamber Singers. The third was *The Legend of St Elizabeth after a poem by Otto Roquette* (1824-1896), an oratorio composed by Franz Liszt, performed and stage-managed by senior assistant director, Camphausen. This was thus a strenuous period, but the compensation was a whole string of honorary titles.

Löwenstein’s services were also used outside opera, as is evident from the announcement of a ‘third folk symphony concert’ and an ‘evening of classics’ featuring Haydn’s *Ninth Symphony*, Mozart’s *Eight German Dances* and Beethoven’s *Fifth Symphony*, which was to become one of his showpieces.

Precarious though the life of a conductor aged 32 to 33 was, being dependent on the recommendations of older colleagues, there was also reason for satisfaction, as the powerful manager of the Dortmund City Theatre confirmed in a letter dated 26.6.1923: ‘Your main purpose has been achieved: your career is up and running again!’ He had given his full support to Löwenstein for the appointment in Königsberg, but was graceful enough not to attribute his success solely to his own influence: ‘You certainly have what it takes to succeed’.⁹

Also of interest is a recommendation dated 16.7.1923, bearing the letterhead of the Royal Conservatoire of Music in the Hague, written by its director Johan Wagenaar (1862-1941) and addressed to a Mr Cronheim:

Allow me to introduce to you Mr Arthur Loewenstein, composer and opera conductor, who already has a career in Germany behind him (Bayreuth, Vienna, Düsseldorf, Königsberg). I would be delighted if you would grant him an interview. Mr L. wishes to settle in Holland (you know that we are also looking for an artist of this calibre at our Conservatoire); perhaps there will be some role for him at some future time...¹⁰

Years of wandering

This powerful patronage did not immediately yield results in Löwenstein’s ‘years of wandering’ (1924-25), when he became caught up in a complicated situation with the brilliant but extravagant

translator Else Otten (1873-1931). At Löwenstein's request, she translated into German the mystery play *Beatrice* (1918) by the Limburg writer Felix Rutten (1882-1971) as a 'preliminary sketch for an opera for Arthur Löwenstein', which was eventually given the title *Beatrice. A Miracle Play in Four Scenes*. However, Otten claimed that Löwenstein had failed to pay the agreed fee, and they fell out. This was all the more awkward because Otten became terminally ill at the age of 57. Although she had at one time achieved great success with her translation of Johan Fabricius' work *Femina*, which was performed hundreds of times in Berlin and other large cities, she ended her life in poverty. The dispute was doubtless distressing for Löwenstein too, but he was apparently too short of money to settle it with *un grand geste*...

In 1925 he tried to earn an income by going on tour to Java as his wife's accompanist. His papers (in the Letterenhuis) contain a 'Booklet of songs to be sung by Johanna Zegers de Beyl at the concert at the "Sociëteit Phoenix" in Cheribon [now Cirebon] on Thursday 1 October 1925'. It presents an astonishingly varied programme, including a Flemish text *The Song of the Wheat* by René de Clercq (1877-1932), set to music by a Kees Andriessen. The Flemish bard was one of the most conservative folk poets; he had collaborated with the Germans in the First World War and lived in exile in the Netherlands. The song reaches its climax with the lines: 'Delicious wheat, piety and joy!/Rich is the farmer if the wheat is good.' This was 'blood and soil' literature, but of an innocent nature, free from racism.

In 1926 Löwenstein conducted Peter Benoit's *The Rhine* at a music festival in Königsberg, confirming his growing interest in the culture of the Low Countries. He settled in the Netherlands and was hired by Wagenaar, a consistent supporter, as a 'temporary teacher of the opera class' at the Hague Conservatoire with effect from 1 September 1927, with 'an annual salary of f. 1350'. A highlight of his stay in the Netherlands was a performance in Rotterdam of Beethoven's *Ninth Symphony* on 9 December 1927, to mark the hundredth anniversary of the composer's death, which earned Löwenstein a medal.

When the restless Löwenstein began to show signs of *Wanderlust* in 1928, Wagenaar encouraged him with a recommendation that focused on the outstanding performance of Smetana's *Bartered Bride* in October 1928 – quite an achievement after just eight months as a lecturer. In a letter dated 18.9.1928, the Supervisory Committee confirmed 'to Mr A. Löwenstein at his request the grant of an honourable discharge as temporary teacher of the opera class'. He is not referred to as 'Professor' anywhere – this only occurs in a letter from the Austrian embassy in the Hague dated 8.1.1929, where he is addressed as 'Sehr geehrter Herr Professor' as many as three times. The Austrians were infatuated with titles: even the wife of a professor was addressed as 'Frau Professor' despite having never received a doctorate. This was not the case in the Netherlands, however, so Löwenstein was taking liberties with the truth when he put this title into the mouths of Dutch official bodies. Even Johan Wagenaar, despite being a *doctor honoris causa*, did not do this.

1930

1930 marked a turning point in the career of Löwenstein, who had reached the age 40. He turned his back on the Netherlands after four years of trying to gain a foothold there. But the situation was complicated: he did not really want a more challenging teaching post because he wanted to compose a major work (probably the Renaissance opera *Amanda* with libretto by Romana Bäckmann, set in Venice and not completed until June 1936). His yearning to establish himself as a composer was recalled by Jo Zegers in March–April 1970 when the *Haagsche Courant* published her work *Zingen, mijn laatste liefde* in 31 instalments; these were provided to me by Wouter A.M. de Bruijn, from whom the loose dating also originates.¹¹ Perhaps Löwenstein was too ambitious to settle in the down-to-earth Netherlands.

In any case, the well-documented marriage to Jo Zegers, whom he often accompanied at the piano, probably helped Löwenstein to expand his network in the Netherlands; but clearly not enough for him to be completely satisfied. When they divorced in 1939, she would accuse him of adultery with three women, which he readily admitted. These problems are only alluded to with a certain reticence in the correspondence preserved in the papers.

In 1929, Löwenstein made a dramatic change of direction to distant Troppau, although contrary to what I believed until mid-2022, this was not unknown territory for him.¹² Here I will fall back on my original text in so far as it is still relevant; this will alleviate the sense of futility with which one inevitably contends during years of research that yield no fruit.

Troppau was a provincial ‘nest’ with a mere 36,030 inhabitants in 1930, including 21,987 Germans, 11,627 Czechs and 1,484 foreigners. The overwhelming majority consisted of Catholics, but there were also evangelicals and other Christians, as well as around 50 Jews. The city could boast a lively, if somewhat middling cultural life centred around the municipal theatre, which also included an ambitious opera company. Unfortunately, these ambitions were thwarted by the great stock market crash of October 1929. In the spring of 1929, Löwenstein had been appointed as both opera and theatre director with effect from the 1930–31 season; moreover, he was to conduct the city’s symphonic concerts in the opera house. This building, dating back to 1805, was not exactly grand, but had a solid appearance. It had 567 seats and 100 standing places at that time. I was unable to ascertain whether this was still the case during my fieldwork from 23 to 28 October 2010: the building was closed for renovation.¹³

But back to our historical account. ‘Documents relating to Löwenstein’s appointment are currently nowhere to be found’, I wrote in an early version of this article, but this has been outdated since September 2022. Thanks to the detective work of Marc Weyns, an amateur historian like me, 29 dusty and disorganised boxes of recently discovered material from and about our mystery man can now be consulted in the Letterenhuis in Antwerp. The contract for 1930/1 is intact and undamaged, unlike many other documents that are in danger of crumbling away. It is dated 2.8.1930 and addressed by the Mayor’s Office in Troppau to the management of Troppau Municipal Theatre. It states that the Troppau Municipal Council decided the following in its meeting of 28.7.1930: 1. For the 1930/1 season, a fixed budget has been allocated to theatre management, and daily expenses

may not exceed Kc 9,000, and 2. The theatre director, Prof. Arthur Löwenstein, may receive no more than 9,000 Czech crowns as remuneration for his role in each playing month – from September to the end of April. There are two more pages setting out restrictions and guidelines.

Also of interest is a document that is not part of these papers. It is a letter from Berlin dated 17.5.1929 in which Löwenstein confirms that the Dutch *Heldentenor* Cor Wijgers (1900–1977) had been hired by the United Troppau and Jägerndorf Municipal Theatre.¹⁴ Under the title ‘Confirmation of appointment’, Löwenstein wrote a very positive recommendation:

I hereby confirm that Mr Cor Wijgers, after successfully completing his auditions, has been hired as first *jugendlicher Heldentenor* at the United Troppau and Jägerndorf Municipal Theatre. Mr Wijgers possesses a tenor voice of rare beauty, which received first-class training from the singing teacher Mr Ben de Bruijn of Nijmegen. [...] Signed:

Prof Arthur Löwenstein, Director of the United Troppau and Jägerndorf Municipal Theatre.¹⁵

To my knowledge, this is the first time that Löwenstein calls himself ‘Professor’, perhaps on the basis of his appointment in The Hague. The famous tenor Ben de Bruijn (1877–1929) was married to Jo Zegers from 1916 to 1922. Despite the divorce, her family spoke very highly of this versatile man, according to her first cousin once removed, Bishop Ronald Bär.¹⁶ Among other things, De Bruijn was director of a male choir, the Mannenkoor Keizer Karel, and of the Gelderse Opera in Nijmegen, as well as of the Ben de Bruijn Opera, Concert and Drama School.

The following paragraph from my original manuscript only reflects the state of research up to September 2022, and I have kept it purely in order to give an idea of how difficult the path of the solitary researcher can be. Until recently I thought that for information about Löwenstein’s programming we were reliant on very incomplete information from a newsletter called the *Theater-Nachrichten*, which appeared twice a month (‘Responsibility for content: Municipal Theatre’), and a programme from the Troppau Municipal Theatre for each performance. Löwenstein is always mentioned under ‘Management and overall musical direction’. This documentation, preserved in the Troppau city archives, is meagre, but it was to be welcomed that anything had been preserved at all to give a vague idea of the workings of this institution, given that Troppau was ravaged by a firestorm at the end of the Second World War. A few pages of programming documentation can also be found in Löwenstein’s application submitted to the Belgian immigration police. Anyone who searches for more material in local antiquarian bookshops in Troppau of the sort that one would expect to find in a university town will return empty-handed: there are no such shops at all. One would think that there had never been a German-speaking culture in this part of the Sudetenland, so thoroughly were all remnants of it swept aside in 1945 in order to make a positive fresh start with a clean Czech slate.

Until mid-2022, I believed that the first traces of Löwenstein’s second stay in Troppau related to a performance of *Die Walküre*. That is no longer the case, because there is also a bound collection of all the programmes from the first season, which was recently deposited in the

Letterenhuis by a benevolent ‘invisible hand’. Nobody knows exactly where this material comes from. For the purposes of this exploratory research it is not possible to cover every aspect systematically, so the focus here is on the limited sample from my first report as a ‘hunter-gatherer’. Hopefully, this selection is sufficiently representative to give an idea of the diversity of the available material.

Die Walküre was performed at 7 pm on Saturday 18.1.1930 – early in the evening, because sometimes there was an additional night-time performance. A *tour de force* was expected from the new director: ‘Stage and musical direction: Dir. Prof. Arthur Löwenstein’. Exclamation marks were deployed for added emphasis: ‘New director!’ and ‘New set and costumes!’. The stage management role was undertaken by Georg Puntschart, who sometimes also performed as a singer; multi-tasking was apparently a standard practice at the institution, which probably had a permanent core ensemble that was not mentioned as such. Seemingly, this was considered self-evident, even at a theatre of the second rank. It can also be assumed that there was a permanent choir of 20 to 25 members. The most noteworthy singer in the permanent cast has already been mentioned: Cornelis Wygers (*sic*: this spelling was always used in Troppau) in the role of Siegmund.

But the greatest sensation was the unique opportunity to enjoy a ‘one-off guest performance by Joseph Schwarz from the German National Theatre in Prague’ as Wotan. This now completely forgotten baritone should not be confused with his older namesake, who was born in 1880 and died early in 1926, and was considered in his heyday to be the equal of Caruso; several recordings of him exist. For ‘our’ Joseph Schwarz, we do not even have an exact year of birth: according to Google it could be 1895. A year of death is completely lacking – perhaps 1956? *Sic transit* ... These dates come from an article on the Internet about the theatre in Teplitz (Teplice), from which one can also learn that Schwarz made his debut as an opera singer in Troppau (1917–18), then worked in Olmütz, Brünn and Prague, with a contract at the German Theatre from 1924 to 1929. The guest appearance in Troppau in 1930 was therefore a triumphal occasion for him, a homecoming. It is not inconceivable that a review could be uncovered by means of detective work in the *Prager Tagblatt*, but I will leave that to the next generation. This daily had a network of correspondents outside Prague, for example the author and neurologist Alfred Döblin in Berlin for drama.¹⁷

A triumph for diversity!

On Sunday 23.2.1930 at 3 pm there was a ‘foreign performance’: Jean Gilbert’s new operetta *Hotel Stadt Lemberg*. At 7.30 pm there was then a ‘sensational première! For the first time: *Olympia*. A play in three acts by Franz Molnar’. This work by the successful Hungarian author Molnar Ferenc had already been filmed in 1929.

On 27.2.1930 at 7.30 pm, Puccini’s *Manon Lescaut* was performed. This was advertised as a first performance in a German translation by Ludwig Hartmann, with ‘Direktor Professor Arthur Löwenstein’ providing ‘musical direction’. This may have been the 1922 version. Cornelis Wygers is again the stand-out name in the cast, in the role of ‘Edmond, Student’.

This was followed at 7.30 pm on 28.2.1930 by *The Marksman* with Cornelis Wygers in the role of 'The young gamekeeper'. The musical direction was entrusted to Paul Walter (1906–2000), who received his first appointment as choirmaster and director of music in Troppau in 1929. After the war, he taught at the Mozarteum and conducted at the Wiener Volksoper (1954–1974). In 1964, he was made a professor.

This suggests that Troppau was a springboard for young talent, as can also be seen from the following case. Erich Wymetal, a.k.a. Erich Otto Ritter von Wymetal (1892–1966), was the stage manager. After his participation in the First World War, he trained as an actor and acted as a 'character comedian'. His career as a director began at the Troppau Municipal Theatre, according to Wikipedia. It is quite possible that Löwenstein already sensed that Wymetal might be a crypto-Nazi. In 1938, he became chief stage manager at the Vienna State Opera, snapping up the position held by the Jewish Lothar Wallenstein. He even directed the first première performance at the State Opera after the *Anschluss* in 1939. This was the opera *Royal Ballad* with a score by Rudolf Wille, as well as *Fidelio* with the young Nazi conductor Hans Knappertsbusch (1888-1965), who, incidentally, matched the professional brilliance of his political kindred spirit Herbert von Karajan (1908-1989). Two ruthless go-getters! (Von Karajan admitted that he would have stopped at nothing to obtain his first respectable appointment in Aachen!) Wymetal did not encounter too many problems in the denazification process, remained a key figure in Vienna after the war and is buried there in a place of honour. However, we must be wary of simplification, because the family story is complex. Dr Primavera Driessen Gruber drew my attention to the fact that this son of the director and singing teacher Wilhelm Wymetal (1863 Rabenstein–1937 Vienna) had a brother Wilhelm (1890 Vienna–1970 Wynnewood), who had already tentatively emigrated to the United States in 1935, where he settled permanently in 1940. 'It is likely that his wife was of Jewish descent,' Dr Driessen told me in an email on 12.1.2021. This was therefore a family torn apart by divided loyalties.

Back to Troppau. On Saturday 1.3.1930 at 3 pm, there was a comedy: *Money on the Street* by Bernauer and Oesterreicher was on the programme. By contrast, a more elite cultural highlight was on the programme at 7.30 pm: 'Guest performance by Alexander Moissi', with, 'For the first time: *The Living Corpse*, a five-act drama by Leo Tolstoy.' The Albanian Moissi (1879–1935), born in Trieste, had already achieved 1,400 successes in 1914 in the starring role of Fedya, and in 1930 he was still able to enchant his audience with his Italian-style sing-song. There is no doubt that Löwenstein will have received his legendary guest with all due respect, although the engagement of this busy star should perhaps be credited to his predecessor.

On 6.3.1930 there was a 'festive performance' to mark the 80th birthday of President Masaryk, with Karl Norbert from the Vienna State Opera as guest singer in Smetana's *The Bartered Bride*, 'Direktor Professor Arthur Löwenstein' in charge of musical direction and Lili Green as dance manager. Löwenstein thus was able to fall back on a score that he had held onto from his acclaimed performance in The Hague, and he even invited back the acclaimed Lili Green (1885-1977), who had provided the choreography in The Hague!¹⁸

On 22.3.1930, ballet lovers were treated to a whole evening at the highest level, with three pieces on the programme: 1. Ravel's *Mother Goose*; 2/ 'The Lovers', 'adapted for the stage by Lili Green. Music by H. van Lennep (première ballet performance)'. Choreographic direction: Lili Green. This is a programme that would not have been out of place in Vienna. Interestingly, Lili Green and Henriette van Lennep had a relationship for a while, as I learned from Dr Primavera Driessen Gruber.

Löwenstein's growing interest in dance was evident from his invitation of Gertrud Bodenwieser for a performance that took up an entire evening and probably made such an impression that he was to entrust his daughter Freya to her for dance training. (Strictly speaking, there is no evidence to support this causal connection I am suggesting, but it does seem obvious.)¹⁹

The last opera performance of the season took place at 7.30 pm on 29.4.1930: *Ariadne auf Naxos*. This featured a 'New set and costumes!' and a 'New stage version' with Löwenstein as conductor, and Cornelis Wygers as tenor in the role of Bacchus. Erich Wymetal played the Major-domo, and was also stage manager. Also remarkable was the contribution of the young baritone Leo Mirkovic (1904–1990) from Zagreb, who played both the Music Master and the Harlequin. After his sensational escape from a German concentration camp, he went on to become a famous cantor in New York and Washington.

The canon of world literature was not neglected either. On 30 April 30 at 7.30 pm there was the 'Final performance for regular patrons of the play *As You Like It*, a comedy in five acts by W. Shakespeare'. Apparently there was a system of 'special performances for regular patrons' in place to ensure a loyal audience. My basis for this information is not a separate programme but a note at the bottom of each opera programme.

1931

An event of historical importance was the opera debut of the bass-baritone Hans Hotter (1909–2003), who went on to achieve worldwide fame.²⁰ How did this very young singer, who had never left his Bavarian homeland, end up in Troppau?

In the spring of 1930 he sang in a small choir in Munich in a performance of Hindemith's *Lehrstück*. The baritone soloist for the role of choirmaster fell ill and Hotter was offered the chance to stand in for him. This resulted in his first public appearance in Munich, conducted by Hermann Scherchen (1891–1966), one of the most adventurous advocates of contemporary music. Afterwards he asked Hotter what plans he had, and gave him the following advice: 'Don't be tempted to bellow out opera; you must become an artist on the concert stage.'²¹ His teacher Römer remained realistic, however: 'He is quite right – making a name for yourself and earning money are things that a young singer can only do by means of opera.' Hotter's first performance was positively reported in a Viennese newspaper, and 'the director of the Troppau Municipal Theatre' happened to read this (we will probably never know whether this was Löwenstein or his predecessor). He came to Munich and Hotter was invited to an audition; he was then offered a

contract. ‘The monthly fee was equivalent to DM 200 today (i.e. in 1996), with the role proudly described as “first *Heldenbariton*”, as if there was a second or third *Heldenbariton* in the Troppau opera!’²²

Could this element of hyperbole be an indication that the director in question was in fact Löwenstein – of a piece with his probably misleading description of himself as ‘a pupil of Mahler’ and his award to himself of the title of professor? Did Hotter wish to spare his reputation by not mentioning him by name? Was there a fall-out that led to Hotter’s departure for Breslau soon afterwards in 1932, or was this simply due to Troppau’s limited opportunities? We will never know, unless there are still documents to be found in Hotter’s papers.²³

In any case, Hotter found his feet in Troppau for a time and enjoyed the ambiance:

Troppau was one of those Sudeten German theatres that served as a springboard to success for a series of young actors and singers in their early years. With barely a thousand seats, the theatre, thrived on the enthusiasm of a small but loyal community, for whom the events on- and off-stage, as well as outside the temple of the muses, became the absolute highlights of social life and topics for endless discussion. I quickly felt at home. The small number of actors and singers, together with the members of the choir and orchestra, formed a real family. Nothing could happen inside or outside the theatre that didn’t immediately become the subject of general conversation.²⁴

Hotter took the role of Altoum, Emperor of China on Wednesday 21 January at 7.30 pm in *Turandot*, ‘featuring a completely new set and costumes’, with Viktor Gomboz as conductor, and ‘staged by guest chief stage manager Hans Steinschneider’. Numerous traces of Gomboz’s activities as a choir leader, especially of children’s choirs, can be found on the Internet. References can also be found to recordings. On 1.11.1936, the Vienna Boys’ Choir gave a concert in Leiden under his direction, as advertised in the *Leidsche Courant* of 28 October. Löwenstein was already staying in Antwerp by that time, and it is not known whether he had stayed in touch with Gomboz.

On 14 January, the second Municipal Orchestral Concert took place in the ‘Drei Hahnen-Saal’, with works by Schubert, Dvorak, Sibelius, Johan Strauss and Tchaikovsky; the soloist was the opera singer Lilly Kolar, who would later become famous in Vienna, and the conductor was Löwenstein.

On 22 January, there was a play: ‘New! For the first time: *The Gynaecologist*, a play by Hans J. Rehfisch’. Rehfisch (1891–1960) was well-known at the time and the equal of Brecht and Piscator within his genre. The play dated from 1928, so they were certainly keeping their finger on the pulse in Troppau.

On Wednesday 25 March at 7 pm there was a performance of *Siegfried* under the musical direction of Löwenstein, with stage management and set design by Georg Karl Pohl. The cast included Cornelis Wygers again as Siegfried, Otto Beer as Mime (printed in bold to make his explicitly mentioned status as guest performer clear by typographic means) and, above all, Hans Hotter as the Wanderer. The role of Erda was played by ‘the decorated singer Zegers de Beyl,

appearing as a guest performer'. In other words, Löwenstein's wife – but appearing in her own right, using her maiden name, and with her impressive-sounding honorary title. The director Pohl would later end up in Posen (now Poznan), as is clear from his editorial role in the journal *Die Blätter der Reichsgau Theater Posen 2, Spielzeit 1942/43*, which can still be found second-hand on the Internet. There was a concentration camp in Posen as well as a Reich University which pointed eastwards as a spearhead of Nazi ideology, just as Strasbourg pointed westwards. Himmler would give his infamous speech to the SS in Posen on 4.10.1943, in which everything hinged on the word 'decent'. If Pohl felt at home there, we can assume that he was on the side of the Nazis.

On 27.2.1931 a piece about Judas followed, *God's Traitor*. This four-act play by Dietzschmidt from 1929 carried the warning: 'Not suitable for young people!'. Anton Dietzschmidt was a pseudonym of Anton Franz Schmidt, who also had another pseudonym: Peter Thomas Bundtschuch.

On Thursday 26 March at 7.30 pm, hot off the press, there followed the operetta *Victoria and Her Hussar* (1930) by Paul Abraham (1892–1960), the brilliant Hungarian composer of operettas in the Austro-Hungarian tradition, which he successfully modernised by introducing jazz.

1932

On 3.3.1932 at 7.30 pm, a double programme was presented: 1. '*The Blind Woman*, a one-act opera by Ralph Benatzky. Music by Max Ast. Staged by Tony Girardi. Musical direction: Paul Komlos.' Rudolph Benatzky (1884–1957) published this opera in Vienna in 1927. And 2: '*Gianni Schicchi*, a one-act opera by G. Puccini. Translated into German by Alfred Brüggeman. Staged by Tony Girardi. Musical direction: Paul Komlos.'

The following was advertised for 4.3.1932 at 7.30 pm: '*Madam Butterfly*, the tragedy of a Japanese lady in three acts by Puccini.'

We had to make do with this meagre information until the unorganised archive in the Letterenhuis became accessible in June 2022. This treasure trove now awaits further investigation. More information can now also be found about the symphonic concerts conducted by Löwenstein. There is a mention of a Mahler concert on 7.4.1930, including the *Kindertotenlieder* performed by 'Fräulein Motzko'.²⁵

There is also an undated advertisement for an 'Extraordinary municipal symphonic concert in support of the unemployed of Troppau', with a programme consisting of Beethoven's *Ninth Symphony* ('with choral finale!') preceded by Mozart's overture to *Don Giovanni*. Performers: 'The municipal theatre orchestra, augmented with members of the German Theatrical and Music Association in Troppau, the entire choir of the Troppau Municipal Theatre and the Troppau Liederkrantz, Männergesangsverein and Singakademie choral societies.' The soloists were 'The opera members Lilly Kolar, Elfriede Hedmont, Cornelis Wygers, Hans Hotter'. The performance was conducted by 'Director Prof. Arthur Löwenstein'.

It is also interesting to see how Löwenstein is placed in a broader context in a beautiful book entitled *Divadlo V Opave. Theater in Troppau 1805/2005*:

Between 1922 and 1929, the director Engelbert Warbek achieved a certain degree of stability by judiciously curbing tensions and showing an interest in Czech-German cooperation in a theatrical context. (...) Warbek sought to maintain the theatre's financial health primarily through productions of fashionable operettas imported from Vienna, but he did not abandon opera productions, the quality of which was the standard by which each season was measured. Suffice it to say that performances of Wagner's *Meistersinger* (1923), *Die Walküre* (1926), *Götterdämmerung* and *Parsifal* (both 1927), Verdi's *Otello* (1923) and *Aida* (1926), Strauss's *Elektra* (1925) and *Der Rosenkavalier* (1928), Meyerbeer's *L'Africaine* (1926), Krenk's (sic) *Jonny* (1929), and Schilling's *Mona Lisa* (1928) were standard fare for subscribers at that time. The pieces were performed by local, often very young performers, with only occasional guest appearances from larger venues.

During the short tenure of Warbek's successor, Prof. Arthur Löwenstein, an opera conductor with a positive rapport with theatre, rehearsal opportunities improved and the standard of performances rose. In terms of drama, Schiller continued to be staged, and Goethe, Shakespeare, Lessing and, finally, Kotzebue in Reinhardt's version were also performed. However, the main focus shifted to contemporary authors, mostly writing in German. In the spirit of the coexistence of Czechs and Germans, one significant event was a joint Czech-German matinee held on the occasion of President T.G. Masaryk's 80th birthday and featuring German actors reciting Franz Grillparzer's poem *Libussa*.

The German theatre was further revitalised by guest performances. In March and April 1930, the renowned tragedian of the Deutsches Theater in Berlin, Alexander Moissi, appeared as Fedor Protasov in Tolstoy's *The Living Corpse*, as Hamlet, and as Oswald Alving in Ibsen's *Ghosts*. Löwenstein also invited entire ensembles to give guest performances: Paul Wegener performed with his Berliner Ensemble in October 1930 and Conrad Veidt performed with actors from the Wiener Komödie three years later.

The opera section of the Troppau Theatre also became more important, especially from Löwenstein's professional perspective. In the first season of 1930/31, he and his staff staged demanding productions such as Mozart's *Magic Flute*, Wagner's *Tannhäuser* and *Siegfried* (within three months of each other!), and Puccini's *Turandot*.

Despite Professor Arthur Löwenstein's prudent management of the theatre, he was unable to prevent the financial decline that hit all theatres in the region during the Great Depression in the early 1930s. In March 1932, the theatre could no longer afford its wage bill, and Löwenstein resigned from his management position.²⁶

He returned to Vienna as a freelancer, alternating with his temporary home of choice, the Netherlands. But his marriage to Jo Zegers was becoming increasingly strained, and a new relationship seemed irresistible.

Dutch theatre in Troppau

Löwenstein's surprising programming of translated works by authors who were not particularly well known internationally such as the Dutch writer Jan Fabricius (1871–1964) and the Fleming Herman Teirlinck (1879–1967), deserves special mention.

He himself put pencil markings against these writers in the appendix to the programme for the 1930–31 season in Troppau that he added to his application to the Belgian state security service in 1936, when he wanted to settle in Antwerp as a foreigner and was keen to play up his contribution to the image of the culture of the Low Countries.

Jan Fabricius was born in Assen in 1871. His son Johannes, born in the Dutch East Indies in 1899, went to the Austrian-Italian front as an eighteen-year-old war artist. Löwenstein was also there for some time – though as a soldier – so it is possible that they crossed paths there. Fabricius Jr. then devoted himself entirely to writing novels. However, Löwenstein preferred the father, whose significance lay mainly in his plays, which were often set in the Dutch East Indies and evoked the *tempoe doeloe* – the good old days. His work was incredibly popular during the inter-war period, so it was an easy matter for Löwenstein to get to know it during his stay in the Netherlands, especially as he was able to acclimatise quickly thanks to his marriage to Jo Zegers in 1922. She had been born in Indonesia and had immersed herself in its culture, performing typical genres such as the so-called *wij-zangen*.²⁷ Incidentally, some of Fabricius Sr's plays were translated into German. For many members of the Troppau audience, they probably represented an intriguing introduction to the exoticism of the Far East, following the example of *Turandot*. The play Löwenstein selected for Troppau was *Lasmi* (1924), which had also been published in German with the subtitle *Drama in Three Acts and Five Scenes*.²⁸ The play revolves around the heart-breaking conflict between a Dutch father and an Indonesian mother for the soul of their child Lasmi, who is claimed by Islam, with tragic consequences. Löwenstein may have discovered Fabricius Sr. through Jo Zegers, who mentions in her memoirs how she sometimes brightened up a tour in Indonesia with the 'delightful' fairy tale *Hans Bluf*.

From Teirlinck's work, Löwenstein chose the experimental, expressionist piece *De vertraagde film* (1922 - *The Slowed-Down Film*), translated as *Der zurückgekehrte Film*. We do not know whether this translation was made specifically for the performance in Troppau, or for another performance in Germany, or completely separately. Teirlinck experts whom I have asked have never found any trace of it. Löwenstein was certainly proud of it, because he marked it in the brochure summarising the season on p. 3, having written in large letters on the first page: 'See page 3!'. He did so for the attention of the Belgian immigration police, as proof of his services to Flemish culture; unfortunately, though, the author's name is misspelled as 'Teyerlink'. There is no mention

anywhere of a director or cast. It is also unclear whether use was made the musical score of Jef Van Hoof (1886–1959), which had been added in 1926. His friend, the composer Peter Aerts (1912–1996), described Van Hoof’s music at that time as ‘Ravelesque’, in other words modernism at its best (according to a verbal communication from his daughter Helena Aerts in 2021). An example of the elegiac register might be the fugue from *Couperin’s Tomb* (1918). Helena Aerts even thinks she remembers Teirlinck saying that Van Hoof had stolen *De vertraagde film* from him: the music was better than the play.²⁹ Unfortunately, the score and the programme brochure are nowhere to be found. However, it appears from the journal *Die Musicke* that Löwenstein performed a work by Jef Van Hoof on 12.2.1938 in the Concert Hall of Antwerp Zoo, separately from the Flemish Philharmonic series that Löwenstein had initiated in the mean time: ‘Great Symphonic Concert at affordable prices’, with pianist Yvonne van den Berghe as soloist.³⁰

1933 and the insidious spread of Nazification outside Germany

Löwenstein already saw the storm coming before 1933: he had the kind of premonition of impending disaster that is often considered typically Jewish. This was so even though, as the son of a non-Jewish father, he was only a ‘half-Jew’ (as Jo Zegers recorded in her post-war memoirs, without realising that this term had been misappropriated by the Nazis) with a patriotic record of military service for Austria and, like so many Jews, had chosen the path of assimilation via Christianity – sometimes describing himself as Protestant in administrative documents and sometimes as a Catholic.³¹ Apparently he soon realised that this diplomatic compromise would not save him from negative discrimination in his *Heimat*, where he sought refuge for a while after Troppau. Many Austrians dreamed of reunification with the *Reich*, whether openly or not.³²

In Germany, the shift was more sudden: as early as 4.3.1933, the opera *The Silver Lake* by Kurt Weill and Georg Kaiser was banned after 16 performances, spelling the abrupt end of free German theatre. This forced Löwenstein to seek refuge in non-German-speaking lands, where he fortunately already had a foothold, mainly thanks to Jo Zegers, although their marriage was beginning to break down after ten years. Her network in the Low Countries extended from Friesland to the Kursaal in Ostend. She vaguely mentions that after the period in Troppau, Löwenstein led a drifting freelance existence in Austria for a few years as an independent artist, but eventually he sought a more stable base that would allow him to compose in peace. The dream of a ‘great work’ continued to hover in front of him. This had been the reason why he only accepted a limited appointment at the conservatoire in The Hague, as Jo Zegers testified, and after ten years this dilemma had become even more urgent. It was also a matter of self-respect: Furtwängler had already conducted work by him, a portrait of him at the age of eighteen or nineteen had been painted by Egon Schiele in 1909 (a more precise dating is impossible), and he was seen as a ‘hot tip’ by those in the know. This had created expectations that he now needed to fulfil in his prime (or *im besten Mannesalter* as Goethe put it).

This meant that he could not keep battling away with occasional jobs that divided his energy too much and did not bring in enough for him to pay at least a token maintenance allowance to Jo Zegers, who claimed to be poor during the protracted divorce proceedings (and perhaps actually was), as well as to contribute to the costs of raising the three stepchildren in his newly formed family. Painful necessity can be surmised behind his opportunistic proposal to participate in 1935 in the national tribute to the Austrian chancellor Engelbert Dollfuss, who had been murdered by the Nazis on 25.7.1934: Löwenstein offered his recently completed ‘magnum opus *Austria, a Roman Symphony*’ for a première performance that he would conduct free of charge.³³ However, this proposal was not well received by the Fatherland Front, nor did the competition that had been announced for a monument lead to the realisation of the winning design.

Löwenstein’s hasty attempts to tap into a new source of income through a renaissance of operetta can be seen in the same light. Nevertheless, the sketches he left behind bear witness to a great vision of this neglected genre. They can be found in a text dated ‘Vienna, 26 June 1933’ entitled *Proposal for a takeover of the Vienna Civic Theatre* (2 pages). He emphasizes the ‘Necessity of establishing a repertory theatre for operetta’, and explains in a well-constructed two-page budget proposal how such an undertaking can be made ‘lucrative’³⁴. The same utopian impulse was to be evident from the visionary, but at the same time practical, views that he was to note down in his last five years in writings he left behind on ‘German opera’, ‘The opera school’ and ‘Thoughts on musical life in Antwerp’.³⁵ This last subject, incidentally, illustrates his growing attraction to Flanders, and more specifically Antwerp, as a cultural centre whose potential was underestimated.

Perhaps Löwenstein had already put out feelers in Belgium, among other things to find suitable accommodation, before he arrived there on 25 August 1936. The country’s attraction can be partly explained by the flow of information by word of mouth among asylum-seekers – the grapevine – which suggested that Belgium was more welcoming than the Netherlands.³⁶ The following information can be found in Löwenstein’s application A 213073 to the Belgian immigration police, which can be consulted in the State Archives. The first step towards the country he had chosen as his home was a three-month travel visa, issued in Vienna by the Belgian legation on 20.8. 1936. On 2.10.1936 he received a *Travel guide to leaving the country* from the Belgian Ministry of Justice (Public Security Administration). This was a kind of safe conduct which was valid until 31 October, and then extended until 1.12.1936. The personal description gives an idea of how we should imagine Löwenstein. ‘Age: 46 years. Height: 1 metre 70 cm Forehead: high. Hair: brown. Eyebrows: same. Eyes: grey. Nose: small. Mouth: normal. Beard: o. Chin: round. Face: oval. Colour: healthy. Special markings: none.’

This was followed on 9.11.1936 by the ‘certificate of entry in the register of aliens’, with an extension on 11.10.1937. This positive decision was definitely greatly influenced by letters dated 10 and 30.10.1936 to Minister of Justice Bovesse from the Mayor of Antwerp Camiel Huysmans, who was also an *éminence grise* of the Belgian socialists. Huysmans, who was a music lover and got on well with Queen Elisabeth, had been willing to listen to intermediaries.

On 16.11.1936 a ‘certificate of entry in the register of aliens’ was granted to his partner Romana Bäckmann (born in Laibach, now Ljubljana, on 23.6.1899; died in Antwerp on 4.12.1974), who had already arrived in Belgium on 21.8.1936. She was the mother of three children who would eventually bear the name Löwenstein, but had a different biological father (Richard Löw): Roxane, Sigrid Elena and Daniel Friedrich.³⁷

On 18.3.1937, Löwenstein applied for an ‘identity card within the Kingdom’, and on 30.3.1937 he was granted approval for an ‘individual identity card’, which was extended on 7.10.1937. For most of his stay in Belgium, Löwenstein lived at Oude Donkiaan 77 in the suburb of Deurne, more specifically in the Unitas garden district. This was one of Antwerp’s architectural gems, built from 1924 onwards and consisting of 202 homes in English cottage style, designed by Eduard van Steenberghe. In addition to its aesthetic charm, this neighbourhood had the advantage of the predominantly left-wing atmosphere in Deurne. Löwenstein was therefore able to enjoy a privileged situation, but this is not to say that he lived in luxury. His wife was not wealthy either. After his death, Romana rented a small mansion at Herentalsebaan 389, where the AZ Monica clinic is now located. Tone Brulin (1926-2019) was sometimes able to stay there as a guest of his fellow-student Bob Löwenstein (1928-2018); both belonged to the first generation of students at the Studio of the National Theatre founded by Teirlinck. The widow organised musical evenings at her ‘Villa Romana’. Her budget was tight, and she kept her head above water by writing stories and radio plays, as well as giving music lessons. Let us return to the chronological account.

The fact that Löwenstein chose Antwerp over Brussels may have been because there was less room in Brussels for new initiatives in the symphonic field. Since 1935 there had been a Great Symphony Orchestra of the NIR (Radio Orchestra) with 60 members, having steadily grown from a pool of 55 musicians since 1932; and this was followed in 1936 by the foundation of the Belgian National Orchestra.³⁸ Both these orchestras would soon achieve success, both nationally and internationally, and play an important role in the avant-garde. In contrast, Antwerp had less to offer in terms of symphonic concert life: as Frits Celis mentioned in his monograph *Edward Keurvels*, Peter Benoit’s dream remained unfulfilled until after the Second World War: ‘In March 1891, Benoit handed Keurvels a highly confidential note: his plan to establish a municipal orchestra. (Antwerp would have to wait another three-quarters of a century for the realisation of this project!).’³⁹ In this context, there is nothing trivial about Löwenstein’s attempts to establish a presence for symphonic music in Antwerp: they testified to a great vision, which unfortunately could never be fulfilled due to the tragic end of his life. Even so, he was a life-saver for many unemployed musicians. They were out of work not only because of the crisis of 1929–1935, but through a combination of disastrous circumstances such as the permanent disbanding in 1934 of the French Opera (the ‘Royal’, located in what is today Bourla). The unemployed foreign musicians included the Jewish tenor Dago Maybert, who had been recruited at the Flemish Opera by Jef Sterkens, the director since 1935, despite his pro-German sympathies. Maybert was even able to perform abroad in 1939 as a ‘tenor from the Royal Opera House, Antwerp’ – an impressive calling card. Sterkens would also lend secret support to Jewish musicians during the war, as did the Antwerp conductor André Cluytens in Lyon.⁴⁰

Löwenstein certainly tried to get his foot in the door at the Flemish Opera, but little came of his efforts, despite his close contact with the violinist Jos. Pauly, who was concertmaster of the opera orchestra. Less pleasant was his interaction with Hendrik Diels, the all-powerful bandmaster, as is clear from the latter's condolences to Löwenstein's widow on 8 July 1939:

Even though a shadow hung over my relationship with your husband for a time, various witnesses know that all this was long over, and that I would have gladly extended the hand of friendship to Mr Löwenstein if chance had brought us together. But it was not to be.⁴¹

There had evidently been a clash.

This explains why Löwenstein established his own orchestra, Sinfonia da Camera. A police report dated 15.4.1937 reveals that 'Löwenstein

twice conducted the Sinfonia da Camera during the winter season, on 21.2 and 11.4.1937, at the Koninklijk Kunstverbond, Arenbergstraat no. 28 t/s. This orchestra consists of 34 unemployed musicians and when he conducts, he does so completely free of charge. The proceeds from the musical performances, which are very small, are used for the benefit of the musicians. Mr Löwenstein does not make a living from conducting, but gives private music lessons and is also a composer.'

He then founded the Flemish Philharmonic on 5.7.1937, or, to be more precise, he arranged for its foundation through notary Leclef and three administrators, according to the notice in the *Belgian Official Gazette* (N 1263). The first concert (with 72 musicians; 80 musicians had been hoped for) followed on 4.10.1937. In one of the few articles on this subject, Cesar Willekens, Löwenstein's step-grandson and the librarian of the Flemish Opera, wrote:

Starting up this Philharmonic was quite difficult, of course. Forming a new symphonic orchestra in a city where the 'Nieuwe Concerten', the 'Orkest van de Dierentuin' and the opera orchestra already existed, was a bold venture to say the least. The start was certainly hesitant, but Arthur Löwenstein's great merit ultimately turned out to be his perseverance, which enabled him to triumph.⁴²

Were these concerts seen as competition for 'home-grown' music, or rather as a welcome addition? Further research into the press is necessary here, which I prefer to leave to the younger generation. In any case, these new initiatives would not have been viable without the support of the patron Carlo Gevaert (1906–1949), as Willekens rightly notes.

Carlo was apparently the black sheep, or at least the maverick, of the Catholic Gevaert family, and had already engaged in some quite spirited behaviour as a student.⁴³ In his thirties he showed sympathy for the fascist Flemish National Union (VNV) and supported the Flemish National Choral Association with his right hand, while sponsoring Löwenstein with his left hand.

In doing so, he followed Jesus' sound advice: his right hand did not need to know what his left hand was doing. During the Second World War he almost became the second wartime mayor of Antwerp instead of Jan Timmermans.⁴⁴ This was held against him after the liberation, as was the fact that he had given the Gevaert company's staff time off on the day that VNV leader Staf Declercq was buried. After a successful petition for his release, he fled to the Belgian Congo, where he died shortly afterwards. He never received recognition as a pioneering cultural activist who transcended the 'pillarisation' or ideological separation within which the Gevaert company operated.⁴⁵

Even his readiness to associated himself with the pluralism of mayor Huysmans, whose presence in the audience was noted with mixed feelings, was bold and prompted mutterings in right-wing circles, about which further source research is still needed. Following a recent article in the *Gazet van Antwerpen* about the artistic patronage of the Gevaert company, I tried to launch an appeal in the same newspaper for the last witnesses who might still have documentation, but the editors did not consider it worthwhile to grant my request. However, a large scrapbook has now come to light in Box 22 of the mysterious Löwenstein archive, containing a wealth of reviews and polemical articles about Löwenstein's orchestral ventures in Belgium. The compiler is unknown. 'There are gaps in this posthumous collection of newspaper clippings', notes an anonymous fan (perhaps his tireless stepdaughter Sigrid) with regret in a typescript entitled *In Memoriam Arthur Löwenstein*, but the lacunae could have been worse.

Löwenstein remained legally invisible in the *Belgian Official Gazette* when the non-profit association 'Vlaamsche Philharmonie' was founded, with a registered office at Belgiëlei 117 in Antwerp, the address of Carlo Gevaert, company manager, and 'chairman, irrevocably elected to this office'. The board members were Joseph Van Huffelen and Frans Van den Besselaer. They promptly elected Löwenstein as Director and Conductor, but from a legal viewpoint he could not be considered a co-founder.

The first Gala Subscription Concert of the Flemish Philharmonic took place on 4.10.1937 at the Zoo Concert Hall, with Robert Casadesus (1899-1972) as soloist in Mozart's *Piano Concerto K.488* and Franck's *Symphonic Variations*; after the interval there was Beethoven's *Eroica*, and this was probably the performance that left such a deep impression on ten-year-old Bob Löwenstein that he still spoke about it in glowing terms as an old man.

The press was almost unanimously complimentary, except for the fascist *Volk en Staat*: 'What Löwenstein made of Beethoven's *Eroica* defies all description'. The programme details the composition of the orchestra: 'Doubling up the wind section: the soloists of KVO Antwerpen'. Could this have been the source of tensions with Hendrik Diels, who as an authoritarian personality found it difficult to accept that his orchestra members should moonlight for the competition?

A few press comments on notable concerts are worth looking at. One example is the third subscription concert on 13.12.1937, in which the opening piece, Mendelssohn's *Midsummer Night's Dream*, was followed by Brahms' *Double Concerto*, a romantic symphony by Löwenstein entitled *Five Scenes from Austria* (the first performance of the piece that Löwenstein had offered

in vain in 1935 for the tribute to Dollfuss), and, as the icing on the cake, the *Kindertotenlieder* with the Jewish bass-baritone Hermann Schey (1895–1981), who was living in exile in Amsterdam. Since his interpretation of this role in 1929 with the Concertgebouw Orchestra under Mengelberg, he had been regarded as a performer at the highest level, and was therefore a more logical choice than Löwenstein's previous regular soloist for this role, Jo Zegers, who was gradually on the wane and, moreover, at odds with him due to their protracted divorce. Despite this, in her unpublished memoirs she defended the right of an alto to take this role – thus repeating a view that she had first heard Löwenstein taking, ironically enough.

In any case, the review by G.v.E. in *De Nieuwe Gazet* of 14.12.1937 was positive, although it included the following remark:

Our concert life has not completely kept up with the latest musical trends. The world war may be related to the fact that a major link in the development of music has been overlooked in our country. Bruckner is still virtually unknown here, and as for Mahler, we are still waiting for premières of six symphonies. Filling this void would certainly be more interesting from a cultural perspective than getting to know international stars.

The reviewer was granted his wish: Bruckner's *Fourth Symphony* was performed a short while later in the subscription concert of February 1938.

Reviewer R.V. complained about another omission in *De Dag* on 15 December 1937: 'When will it finally be the turn of a Flemish composer?'⁴⁶ This expression of weary dismay comes as no surprise in a Flemish daily newspaper that originated in the milieu of former activists from the First World War, even though it was not a far right publication. The omission was promptly rectified in the fourth concert (January 1938) with two works by young Flemish composers.

The first of these was the *South American Suite* of Arthur Bosmans (1908–1991), who studied orchestral conducting with Löwenstein; in the view of some orchestra members, he was Löwenstein's natural successor, although others thought that he was more gifted as a composer than as a conductor and should not be jockeying for position.⁴⁷ The papers in the Letterenhuis contain a draft of an (unpublished?) open letter from orchestra members to the newspapers; Löwenstein was defended as someone who did not try to monopolise his position, but had on the contrary insisted on inviting Flor Alpaerts and Lode De Vocht as guest conductors.⁴⁸ The second work was *Stroom*, the first part of a three-part symphonic suite by the expressionist Jef Vermeiren (1904–1999).⁴⁹

Löwenstein excelled in diplomatic balancing acts: he arranged for Grieg's *Piano Concerto* to be played at the same concert by Eduardo del Pueyo, a young virtuoso who had fled the Spanish Civil War and was part of the circle around Queen Elisabeth (and who was incorrectly presented on this occasion as Eugenio). By happy chance I once caught a distant echo from a witness who had attended a concert from the Löwenstein series: my music teacher at the Sint-Michielscollege in Brasschaat, Maurits Veremans (1904–1964), cherished an unforgettable memory, even after 25 years, of the magical playing of the Ukrainian pianist Alexander Brailovsky (1896–1976) on

23.5.1938. He had a problem with his fingertips (or, as Maurits put it in his Antwerp dialect ‘*vingersoppen*’, rather than the standard Dutch word ‘*vingertoppen*’), which made his performance even more superhuman.

Importantly, Löwenstein’s merits were recognised by the director of the Antwerp Conservatoire, Flor Alpaerts (1876–1954), in an interview with *Le Monde Musical* on 31.12.1938 (quoted in the article by Cesar Willekens mentioned earlier). Although the Flemish Philharmonic had not got off to an impeccable start, according to Alpaerts it had performed remarkably in the second season. This assessment was the most objective that Löwenstein could wish for. Alpaerts was known to be a Freemason, which has often led nervous souls to draw unjustified connections. In Löwenstein’s Belgian state security service application file, where such connections were investigated, nothing about Freemasonry can be found, so his merits must be considered without regard to these claims.

Although Löwenstein could only organise two seasons before his sudden death on 5 July 1939, these would be enough to justify a separate article in themselves, in view of the parade of great soloists, radiant with young talent, that were given their first break. One example of these is Annie Rutsky (1920-1943), the pride of the Antwerp Conservatoire, who was chosen to play the third part of Bach’s *Concerto for Four Keyboards* on 11 April 1938, at the age of eighteen. She thanked Löwenstein in a letter dated 26 March 1938, which is kept at the Conservatoire; the fee was 500 francs. This brilliant pianist and composer would be murdered in Auschwitz.

The orchestra acquired such a strong reputation in a short time that even the internationally renowned Désiré Defauw (1885-1960) was prepared to act as guest conductor, as was the leading conductor Bruno Walter, although he was unable to accept an invitation for practical reasons (see the correspondence with his impresario, unclassified in the papers). Had the concert with Walter gone ahead, it would probably have meant the orchestra’s international breakthrough. It is tragic that a major part of Löwenstein’s life’s work came to nothing due to fate, but the fact that he was valued in this way by Walter as his equal does implicitly argue in favour of Löwenstein’s account of a special connection with Mahler.

The orchestra received enough attention in the media, and more than enough in the political forum. The concert of 11.3.1938 caused a sensation when Wilhelm Backhaus, though a Swiss citizen since 1930, was threatened by the Nazis because he, as an Aryan, was going to perform in Antwerp with a Jewish conductor. This even led to a question being asked about foreign interference in Belgian artistic affairs in the Chamber of Representatives by the socialist member of parliament Louis Piérard. Löwenstein wisely yielded to the pressure with a constructive compromise: in the first half Backhaus would play sonatas by Beethoven, then he and Löwenstein would shake hands behind the curtain, after which the second half would consist entirely of symphonic works by Beethoven.

Löwenstein continued to take initiatives with boundless energy, such as the orchestra’s in-house journal *Die Musicke. Tijdschrift van de Vlaamsche Philharmonie*, which appeared ten times a year from October to July from its first year 1937–1938, under the direction of the famous musicologist André M. Pols. The use of French, German and English in addition to Dutch was a

bold signal of a desire for a radical break with provincialism. Of particular interest was the May 1938 issue, devoted to Mahler. It begins with Löwenstein's 'Aus meinen Erinnerungen an Gustav Mahler' ('Some reminiscences of Gustav Mahler'), from which a picture emerges of a surprisingly intimate master-pupil relationship, although, as already mentioned, this was called into question by the eminent La Grange in his 'bible' and by Prof. Micha Namenwirth in 1993. To my knowledge, no new documents have come to light since then that would strengthen either view, leaving an uneasy sense that this question cannot be settled. Löwenstein's memories strike me as authentic, but I am no Mahler specialist. It is certainly a fact that Mahler preferred Bruno Walter (1876–1962) and Otto Klemperer (1885–1973) for tasks that he could also have delegated to Löwenstein. For example, Klemperer assisted Mahler in 1910 at the first performance of his *Eighth Symphony* in Munich. Löwenstein was already twenty at the time, but apparently not yet considered a fully fledged replacement.

Separately from his own series in Antwerp, Löwenstein also distinguished himself as the conductor in Brussels of a concertante version of *Madam Butterfly* in 1938 with Belgian and foreign soloists, and of *Ariadne auf Naxos*, also in a concertante version, at the Richard Strauss Festival in Brussels in 1939. Incidentally, there is an interesting ambivalence in Löwenstein's commitment to this composer, who would soon be used by the Nazis for their aggressive cultural policy during the war.

It must have been difficult for Löwenstein to also compose despite time-consuming organisational concerns. His preference seems to have been for the song form, which he also found the most difficult. His state security service application file mentions his plan to complete a Renaissance opera with a focus on Flanders, as confirmed in a letter from Mayor Huysmans in support of the extension of his residence permit, not just out of self-interest, but also in the interest of Belgian artists' international reputation. Löwenstein claimed to have played a pioneering role in this respect by conducting works by Benoit, including *The Rhine*, in Germany (at the Königsberg Music Festival in 1926), Austria and Czechoslovakia.⁵⁰ He also mentions Teyerlink (*sic*) and Timmerman (*sic*). Despite such errors, he was clearly a man of wide reading.

Löwenstein's turbulent married life was probably not conducive to the development of his oeuvre either. Jo Zegers did not sit on her hands: she filed for divorce in July 1938 to prevent Löwenstein from continuing to live 'in sin' with his new partner Romana Bäckmann.⁵¹ She even came to confront him in Antwerp, as is clear from her visa application papers, which were filed together with Löwenstein's. For his part, Löwenstein 'claimed that he had divorced in Vienna on 12 March 1933'. This initial separation was extended to a full divorce, so that the marriage with the refugee Romana Bäckmann, 'music teacher and literary scholar', could be solemnised on 21.6.1939. Their marital bliss thus lasted just two weeks. Löwenstein had apparently overtaxed his constitution and worn himself out; his intention of restoring some balance, demonstrated by his application for 'Fishing Permit No. 489 of the Province of Antwerp' in June 1939, came too late.

Romana had a mausoleum built in the Sint-Rochus Cemetery in Deurne, which is now used as a 'place of silence'. Thanks to the efforts of Marc Weyns, who took responsibility for the grave in 2023, it remains protected and the death mask will be restored. Romana and Sigrid acted as a

team for years to uphold Löwenstein's reputation, and sometimes did not know where to stop, which explains the numerous irrelevant trivia in the overflowing boxes in the Letterenhuis. It must have been difficult to escape Löwenstein's aura. Even Jo Zegers could not resist using the name 'Löwenstein' in the first post-war census in the Netherlands, even though she had been divorced from him for ten years. Incidentally, she remained in friendly contact with Romana.

Romana's eldest daughter Roxane, who was four years older than Sigrid, married Gert Lilienthal in 1944, who survived the war in hiding at Romana's house, and whose book *Polizei! Aufmachen! Herinneringen aan de Nazi-terreur en de Duitse bezetting* repeatedly mentions.⁵² This rare book was donated to the library of the Antwerp Conservatoire by Marc Weyns. The most intriguing reminiscence is Lilienthal's recollection of his subversive cultural activism during the war: 'I took on the task of sorting out stacks of newspaper clippings about him and in this way I got to know the life of a great artist.'⁵³

Where those stacks went is a mystery. Lilienthal and his wife have passed away; their son Arthur Heinz Lilienthal, born in Antwerp in 1946, is a musician in Zürich and has not inherited any material, he assured me in 2022. If the reference is to the scrapbook of clippings relating to Löwenstein's orchestras in Antwerp, then we owe this collection to Gert Lilienthal and he is therefore the anonymous compiler. In addition, there are several dozen clippings relating to Löwenstein's appearances outside Belgium, time-consumingly scattered here and there in the chaotic papers. For the time being, though, there is already enough material to perform a systematic investigation. This contribution attempts to take the first steps towards such an endeavour.

It would be good to honour Löwenstein's suffering as an exile in some way, for example with a 'Stolperstein' at Oude Donkiaan 77 in Deurne, even though he was not among those deported.⁵⁴ Since this may not be feasible given the strict eligibility criteria for a Stolperstein, an alternative tribute would be a symphonic concert, ideally linked to a reissue of one or more works; or a song recital – as already happened in 1959 under the auspices of the Province of Antwerp – resulting in a recording. In any case, the 'Antwerp commemorates' project offers plenty of opportunity to prevent Löwenstein's time in Antwerp from going unnoticed.⁵⁵

Notes

¹¹ For the introduction, I am indebted to Monika Kornberger and Uwe Harten for their entry on 'Löwenstein' in the *Oesterreichisches Musiklexikon online* (8.1.2018 edition).

² See Norman Lebrecht, 'Here's what Mahler's principal horn sounded like', *Slipped Disc* 18, 2018.

³ See the letter in the file at the Letterenhuis in Antwerp.

⁴ See Arthur Löwenstein, 'Aus meinen Erinnerungen an Gustav Mahler', *Die Musicke* 8, 1938, 174–183.

⁵ See Henry De La Grange, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie. III Le génie foudroyé (1907–1911)*, Paris: Fayard 1984, 1069–70.

⁶ See *idem*, 316–317, quoting from the *Prager Abdenblatt* (sic) from 1908.

⁷ Typescript *En zo vertel je dan ...*, dated 21.3.1964, in the possession of Wouter A.M. de Bruijn and also accessible in the library of the Antwerp Conservatoire.

⁸ The marriage was childless. Löwenstein's application A 213073 to the Belgian immigration police, listed under 'Children': 1. Sigrid Helene, 2. Daniel Friedrich, 3. Freya. The first two were his stepchildren through his marriage to

Romana Bäckmann, who had divorced their father Richard Löw in 1934. Strangely, his stepdaughter Roxane is not mentioned. Sigrid, Daniel (a.k.a. Bob) and Roxane took the name Löwenstein, and it was only with Bob's sons Ernst and Victor that the name of their biological grandfather Löw came into use again; incidentally, Richard Löw himself had been active in the performing arts, as were Bob, Ernst and Victor. My manuscript was almost finished in June 2022 when Marc Weyns (Deurne/Antwerp), who as a heritage expert had been interested in Löwenstein independently of me for several years, brought the following to light from the Belgian State Archives: Löwenstein had become the father of a first child, a daughter named Freya, in Vienna on 5 April 1918, without being married to her mother, 'Emma née Socher' (*1894). This information comes from a visa application submitted in Vienna by Freya Löwenstein-Lieven, 'dance teacher', for a family visit in the summer of 1949 to Romana Löwenstein, Arthur's widow, Oude Donkiaan 77, Deurne Zuid. According to Marc Weyns, the application was initially rejected, but the visit was able to go ahead following the intervention of Minister Camiel Huysmans, who thus honoured his old friendship with Arthur Löwenstein, by then deceased, although he had nothing to gain from doing so. According to information from the archives of the University of Music and Performing Arts in Vienna provided by Dr Primavera Driessen Gruber, Freya studied 'artistic dance under Gertrud Bodenwieser at the music academy' in the years 1931–1934. Her guardian was Emile Lax, a theatre director. Bodenwieser (1890–1959) was a pioneer of expressive dance and was held in high regard in Austria until May 1938, when she had to flee. She became the foremost choreographer and dance teacher in Australia. Freya is never mentioned among Bodenwieser's prominent pupils in my sources – presumably she performed more in the commercial circuit. Even so, her ties with Bodenwieser's outspoken Jewish group probably forced her either to leave Austria in 1938 or to make compromises in order to survive. For example, it is possible that her visa application for Belgium was refused because of 'physical contact' during the Third Reich with Nazi artists such as the Dutchman Johannes Heesters, Marika Röck and Georg Jacoby, with whom she continued to work after the war in films such as *Die geschiedenisene Frau* (as a dancer, 1953), *Maske in Blau* (choreography, 1953), *Bühne frei für Marika* (choreography: tap dance, 1958) and *Die Nacht vor der Première* (tap dance director 1959), the only titles in the Internet Movie Database where her name is mentioned. It later emerged that these artists may also have been double agents for the communists. When I interviewed him, I noticed that Bob Löwenstein briefly mentioned Freya's name, but without elaborating – as if he wanted to protect her. She remained famous for a while for 'her acrobatic dance, which is as brilliant as ever', to quote praise she received after *Bühne frei für Marika* in 1958, and then faded away.

⁹ See letter of 24.6. 1923, Letterenhuis.

¹⁰ Specific reference was made to a Wagner project (letter in the Letterenhuis). Paul Cronheim (1892-1975) was general secretary of the Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst, a Dutch choral federation, and secretary of the Dutch Wagner Association.

¹¹ Available at the Antwerp Conservatoire.

¹² Troppau: a German-speaking enclave in the Czech Republic near the border with Poland, now called Opava. It was described as being located in 'the Sudeten-Silesian-North Moravian region' in inter-war sources and in 'Reichsgau Sudetenland' under Nazi rule.

¹³ However, I was able to have a chat with the conductor, Damiano Binetti, who gave me an inside scoop, revealing with a grimace that they were considering cutting down on the orchestra: the string section would be replaced by a recording! If that happened, Binetti intended to resign.

¹⁴ See the following in the possession of Wouter A.M. de Bruijn:

<https://www.noviomagus.nl/OudNijmegen/127/1265-metCorWijgers.html>.

¹⁵ In terms of German theatre, Jägerndorf was a subsidiary of Troppau.

¹⁶ Ronald Bär, personal interview. 28 September 2009.

¹⁷ Döblin was delighted that this plum job partly compensated for the effects of post-war inflation in Germany, and was sad when it came to an end, not least because he sometimes treated patients such as the Dutch author Nico Rost, who was also his translator, to free tickets instead of the steaks that he actually needed more, but that his doctor was unable to give him.

¹⁸ Lili Green is given high praise in an extensive entry in *Dans en Ballet van A tot Z* by Rina Barbier and Bert Westra (Stichting Kunstboek 1997, p.71).

¹⁹ I set aside the chronological sequence for a moment here to stay with the theme of dance, with this 'One-off guest performance by the famous Viennese Gertrud Bodenwieser Dance Company, with these renowned dancers under the personal direction and with the participation of the maestro herself. Musical direction: Marcel Lorber. Dances to modern music. Parodies: a) Ancient Oriental dance parody b) Ballet parody. Jazz band. Concept and creation of all dances: Gertrude Bodenwieser.' This remarkable cutting-edge programme was presented on 23.4.1931.

²⁰ His memoirs are interesting: Hans Hotter, *Der Mai war mir gewogen... Erinnerungen*. Kindler, 1996.

²¹ Idem, p. 54.

²² Idem, p. 55.

²³ Note added on 24 October 2022: a document from the city of Troppau dated 8 March 1932 shows that the contract with Löwenstein was cancelled: ‘the normal performing season was ended prematurely’. The latter also applied to Hotter, who did not necessarily leave due to a disagreement (see letter in the Letterenhuis).

²⁴ Hotter, *Der Mai war mir gewogen... Erinnerungen*, p. 58.

²⁵ Was the same Fräulein Motzko who later managed to escape the Nazis with the help of the famous singer Lotte Lehmann?

²⁶ See *Divadlo V Opave. Theater in Troppau 1805/2005*. Verlag Montanex, 2005, p. 41–42.

²⁷ Ronald Bär, personal interview. 28 September 2009. The ‘*wij-zangen*’ refers to a translation of Tagore’s *Gitanjali* into Dutch.

²⁸ However, this translation could not be found anywhere in the interlibrary database, although it is mentioned on the website of the National Library of the Netherlands (37043257 - VIA F). A Dutch edition, published in Antwerp in 1927 by Uitgeversfirma L.J. Janssens en Zonen, is held in the Hendrik Conscience Heritage Library in Antwerp (identification: c:lvd:672421).

²⁹ Communication by email, 7.8.2021.

³⁰ See *Die Musicke* 5, 1938. The programme also included Wagner, Grieg, Johann Strauss and Jef Maes (who played the viola in the orchestra). The sponsor was the VEV (Flemish Economic Union), thanks to the involvement of Carlo Gevaert, who played an influential role in this powerful association of captains of industry and was fond of Löwenstein’s orchestra. More on this later.

³¹ For example, in a statement to the police in Vienna on 22.7.1937.

³² This insidious and treacherous aspect was strikingly evoked in the film *The Sound of Music* (1965) about the von Trapp family, where just as the last farewells are being exchanged the butler unexpectedly reveals his sympathy for the New Order by turning up the lapel of his jacket and revealing with a stony expression the button with the swastika that he has worn there for a long time, to the dismay of the naive baron and his entourage.

³³ See letter in Letterenhuis.

³⁴ Idem.

³⁵ Idem.

³⁶ See Joris Duytschaever, ‘Zur Asylpraxis in Holland und Belgien: der Fall Hans Bendgens-Henner’, *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 1977, 69–117.

³⁷ Daniel Friedrich would become famous as an actor in the Netherlands under the name ‘Bob’; his sons Ernst and Victor took their biological grandfather’s name Löw and also become famous actors.

³⁸ See Kristin van den Buys and Katia Segers, *Het Orkest. Van radio-orkest tot Brussels Philharmonic*. Lannoo Campus, 2013.

³⁹ See Frits Celis, *Edward Keurvels*. Peter Benoitfonds, 2018, 6.

⁴⁰ See Erik Baeck, *André Chuytens. Itinéraire d’un chef d’orchestre*. Mardaga, 2009, 77.

⁴¹ See Letterenhuis.

⁴² See Cesar Willekens, ‘Arthur Löwenstein’, *De Scène*, November 1989, 8–10.

⁴³ As is clear from a concerned report on his Leuven years in the archives of the Gevaert company.

⁴⁴ See Bruno De Wever, *Greep naar de macht. Vlaams-nationalisme en Nieuwe Orde. Het VNV 1933–1945*. Lannoo, 1994, 437.

⁴⁵ See Jens Bertels, ‘Lieven Gevaert en zijn steun voor het Vlaamsche Volkstoneel. “De verheffing der Katholieke Vlaamsche kultuur”’, *ADV-N-Mededelingen* 65, third quarter 2019, 10–13.

⁴⁶ R.V.= R. Verbeke, with thanks to Hedwige Baeck-Schilders for the identification.

⁴⁷ According to the entry ‘Arthur Bosmans’ in the *SVM* by Jan Dewilde and Annelies Focquaert.

⁴⁸ Something relevant but not mentioned in the letter is that Jef van Hoof was also given the chance to conduct his own symphonic suite, *May Fire* (1916), at the concert on 12.2.1938. Of course, Löwenstein did not arrange all this solely for unselfish reasons, but also wanted to put irons in the fire: he knew that Van Hoof wanted to become director of the Antwerp Conservatoire, which did not happen until 1942.

⁴⁹ Incidentally, issue 4 of the journal *Die Musicke*, in which this concert was announced, contained a ground-breaking article on Alban Berg (82–88) by Denijs Dille (1904–2005), the idiosyncratic priest who had Weill’s *The Lindbergh Flight* (1929) performed at his college in Mol and remained a strong advocate of the avant-garde until his death as a centenarian, despite opposition from the fan club of Hullebroeck and co.

⁵⁰ See document in his handwriting dated 3.10.1936.

⁵¹ Dutch ‘in boelingschap’: the term used in State Security Service jargon: *Report and opinion of the municipal authority*, 30.3.1937.

⁵² See Gert Lilienthal, *Polizei! Aufmachen! Herinneringen aan de Nazi-terreur en de Duitse bezetting*. A Editions, 1993.

⁵³ Idem, 83.

⁵⁴ See Jan Stassijns, '260 van de 500 Joodse mensen in Deurne stierven in de kampen', *Gazet van Antwerpen*, 9 October 2021, 24.

⁵⁵ P.S. My thanks are due for material and tips to Rita Ansar, Jan Dewilde, Wouter A.M.de Bruijn, Helma De Smedt, Primavera Driessen Gruber, S.M. Namenwirth and Marc Weyns.

Löwenstein's funerary monument

Marc Weyns

Arthur Löwenstein had Jewish roots and he realised early in the thirties that Nazism and ever-growing anti-Semitism spelled serious trouble, including in his native Austria. His main appearances as a conductor were in German-speaking areas, but he was forced to leave. On 20 August 1936 he received a visa from the Belgian legation in Vienna for a three-month stay in Belgium. He went into exile almost immediately, arriving in Antwerp on 25 August.

His partner Romana Bäckmann was born into a Catholic family in Ljubljana, but officially left the Catholic Church in 1919 and converted to Judaism in 1921, as recorded in the Vienna Jewish community's register of proselytes. She followed Arthur a few days after his departure.

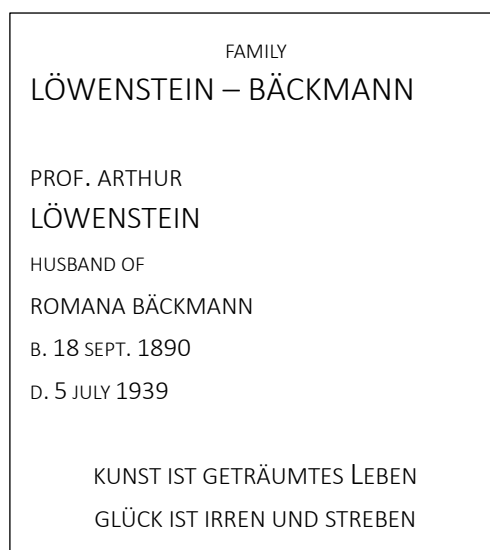
Arthur's and Romana's travel visas were extended by a year; the letters that Mayor Camille Huysmans sent to the Minister of Justice on 10 and 30 October 1936 relate to this. In March 1937, his application for an 'individual identity card' was approved. He and Romana Bäckmann were able to stay in Belgium indefinitely.

Arthur lived with Romana in Antwerp city centre for the first two years of his exile, but in early 1938 they moved to Oudedonkiaan in Deurne, where they were able to rent a house in the beautiful Unitas garden district next to Boekenbergpark.

Arthur and Romana had already known each other for a long time in Viennese musical circles; Romana was a gifted pianist and played the harp. They married on 21 June 1939, but sadly Löwenstein died from the effects of pneumonia just a few weeks later in the Bunge Institute in Berchem, not long before his 49th birthday.

Romana chose to bury her husband at the Sint Rochus municipal cemetery in Deurne and bought a 'perpetual licence, 2nd class, without vault'. The grave is in Plot B on Row 25, although the disappearance of many graves means that little can be seen of these plots and rows.

The gravestone was set up in the late summer of 1939. It was a simple monument with a rectangular headstone made of bluestone with an inscribed memorial text.



The grave did not yet have a ledger stone, but there was a bluestone border around a flowerbed. In the flowerbed and resting against the headstone, a death mask of Löwenstein was placed, surrounded by a wreath.

Jozef Strijmans, a well-known sculptor of the time who made several war monuments and many of whose statues and ornaments can still be found on the façades of buildings from the Belle Epoque and the inter-war period, made a plaster death mask. The Letterenhuis preserves one of these masks and a second copy is in the possession of the family. Edward Elskens, an ornamentalist from Berchem, used a plaster statue to make the death mask that rests on the grave. It resembles a bronze statue with a beautiful patina, but is made of a different material.

The two lines of verse are by the Austrian poet Ernst Goll. They are the first and third lines of the short poem *Kunst und Glück*:

‘Kunst ist geträumtes Leben,
Selig und heilig und rein sein,
Glück ist irren und streben,
Aber am Abend noch dein sein.’

The two lines of verse on the gravestone can be translated as follows:

‘Art is a dream of life,
Happiness is to wander and strive.’

Löwenstein knew the work of the poet, who died in 1912, and set some of his poems to music. Whether he also used *Kunst und Glück* as the text for a song will become apparent when the still unorganised ‘Löwenstein archive’ in the Letterenhuis is opened up.

The funerary monument was changed twice. When Romana Bäckmann died in 1974, the memorial text on the headstone had to be adjusted. Romana’s children had the bluestone replaced by black granite. The new text was not inscribed in the stone but affixed to it. The wreath around the death mask disappeared.

PROF. ARTHUR LÖWENSTEIN

18-9-1890 5-7-1939

ROMANA BÄCKMANN

WIDOW OF A. LÖWENSTEIN

WIFE OF M. CREISBERG

23-6-1899 4-12-1974

ART IS A DREAM OF LIFE
HAPPINESS IS TO WANDER AND
STRIVE

Moïse Creisberg was a Romanian refugee who survived the Second World War because Romana helped him remain in hiding. They married in Deurne in 1949. Later, the flowerbed disappeared and a black granite ledgerstone was placed over the grave. The death mask remained.

Over the years, the monument began to subside and the large covering stone cracked due to pressure from the roots of two cypress trees right next to the grave. The death mask was disfigured by cracks in several places.

Without restoration, the monument was doomed to disappear in a few years. Fortunately, Hendrik de Bouvre, Antwerp's coordinator of cemeteries, was aware of the monument's importance and initiated its restoration:

'In response to renewed awareness of the value of the funerary heritage, an era in which old cemeteries were cleared has been brought to an end. Today, our cemeteries also have meaning as a social memory. The grave of Arthur Löwenstein in Sint-Rochus cemetery in Deurne has revealed more than the story of this forgotten composer. The restored funerary monument connects past, present and future and has become an item of cultural significance.'

The inventory of significant heritage in Flanders devotes two lines to Löwenstein's funerary monument:

*'The grave (...) of the Jewish composer Arthur Löwenstein (1890-1939), pupil of Gustav Mahler, conductor of the Wiener Volksoper and founder of the first Flemish Philharmonic (Plot B, Row 25) is also of interest.'*¹

Notes

¹ <https://id.erfgoed.net/erfgoedobjecten/11316> (accessed on 14 October 2024).