

# »Ich bin kein Romantiker«

Der Pianist Wilhelm Kempff  
1895–1991

Dokumente zu Leben und Werk

Im Auftrag der Akademie der Künste herausgegeben von  
Werner Grünzweig, Anouk Jeschke, Christiane Niklew und Daniela Reinhold

Eine Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin,  
in Kooperation mit dem Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte, Potsdam

## Impressum

### Katalog

Autoren:  
Werner Grünzweig, Anouk Jeschke, Christiane Niklew, Daniela Reinhold  
Mitarbeit: Heribert Henrich, Silke Lipert

© Akademie der Künste, Berlin und bei den Autoren  
Alle Rechte vorbehalten. Wolke-Verlag, Hofheim 2008  
Trotz intensiver Nachforschung ist es nicht gelungen, sämtliche Inhaber von  
Bildrechten ausfindig zu machen. Zur Klärung etwaiger Ansprüche bitten wir,  
sich mit der Akademie der Künste in Verbindung zu setzen.

Layout und Satz: michon mediengestaltung, Hofheim  
Titelgestaltung und Grafik: Friedwalt Donner, Alonissos  
Titelfoto: Von Dühren und Henschel: Wilhelm Kempff und Schüler im Marmorpalais  
in Potsdam während der Sommerkurse 1931  
Gesetzt in der Simoncini Garamond und der Thesis Sans


ISBN 978-3-936000-49-8

### Ausstellung

Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte, Potsdam  
Kutschstall Am Neuen Markt, 22. November 2008 – 1. Februar 2009

Konzeption: Christiane Niklew, Werner Grünzweig, Anouk Jeschke, Daniela Reinhold  
Archivarische Betreuung und Recherche: Christiane Niklew  
Musikauswahl: Werner Grünzweig  
Ausstellungsgestaltung: Enrico Oliver Nowka, Schloß Branitz  
Ausstellungsbau: Tischlerei Jens Bosse, Cottbus  
Koordination: Thomas Wernicke  
Leihverkehr/Organisation: Monika Hingst  
Technische Koordination: Wieland Schultz  
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Antje Frank  
Veranstaltungen: Marion Kuschke  
Museumspädagogik: Maria Berger  
Verwaltung und Personal: Theresia Gebauer  
Ausstellungsgrafik: dakato...design

Die Ausstellung wird gefördert mit Mitteln des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes  
Brandenburg.

Mit freundlicher Unterstützung der Evonik Industries AG 

Die Akademie der Künste wird gefördert vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien  
aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages.

Das HBPG wird gefördert mit Mitteln des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes  
Brandenburg und der Landeshauptstadt Potsdam sowie durch das Ministerium für Infrastruktur und  
Raumordnung des Landes Brandenburg mit Mitteln des Hauptstadtvertrages.



Medienpartner des HBPG:



## INHALT

»Ich bin kein Romantiker – ich bin Klassiker« 9

### Von Wilhelm Kempff

Mein erstes Frontkonzert 1916	17
Die geistige und soziale Not des Musikers der Gegenwart	19
Berliner Finale	25
Orpheus in Nöten	27
Ansprache in Hiroshima	29
Anmerkungen zu Komponisten und Werken	30
Gedanken über Beethovens Klaviersonaten. Ansprache im japanischen Rundfunk	38
»Wir sind Nachtwandler auf schmalem Grat.« Ansprache über das Üben und die Technik des Klavierspiels	43
Bach auf dem Cembalo oder auf dem Klavier? Kleine Apologie für das Pianoforte	48
Erinnerungen an Zeitgenossen	50
Aus Briefen an Ernst Wiechert	55

### Über Wilhelm Kempff

»Kempff brachte die Musik zum Sprechen, als wäre sie improvisiert.« Klaus Hellwig im Gespräch mit Werner Grünzweig	71
»Er war ein vom Augenblick inspirierter Mensch.« Annette von Bodecker im Gespräch mit Werner Grünzweig	85

### Die Ausstellung

1. Herkunft	107
2. Potsdamer Wunderkind	114
3. Klavierausbildung – Schule – Studium	119
4. Erster Weltkrieg	127
5. Anfänge als Konzertpianist	133
6. Erste Aufführungen als Komponist	145
7. Direktor der Württembergischen Hochschule für Musik Stuttgart	149
8. Sommerkurse in Potsdam	155

9. Preußische Akademie der Künste	164
10. Potsdamer Leben	168
11. Zweiter Weltkrieg	177
12. Nachkriegszeit	186
13. Liedkomponist und Schriftsteller	207
14. Konzerte im Osten Deutschlands	212
15. Beethoven-Interpretationskurse in Positano	221
16. Späte Freundschaften und Begegnungen – Letzte Lebensjahre	230
A Konzertpianist	241
B Robert Kahn – Kompositionslehrer und Freund	259
C Opernkomponist	266
D »Drittes Reich«	271
E Kammermusik	285
F Sehnsucht nach Arkadien	291

## **Anhang**

Daten zur Biographie	299
Inventar der Musikalien im Wilhelm-Kempff-Archiv	303
Chronik der Schallplattenaufnahmen	309
Auswahlbibliographie	313



Schallplattentasche der Aufnahme von Schuberts *Wanderer-Fantasie*, Hannover 1967  
(Sammlung Positano)

Nom de l'Artiste <i>Wilhelm Kempff, Annenakond</i>			Saison		
OCTOBRE 61	NOVEMBRE 61	DÉCEMBRE 61	JANVIER 62	FÉVRIER 62	MARS 62
1		1		1 NEUCHÂTEL	1
2	2 TOKYO	2		2 PROBE	2
3		3	3 TURIN	3 PARIS <i>Paris</i>	3
4	4 TOKYO	4		4 TOULOUSE R	4
5	5	5		5 MARSEILLE O	5
6	6	6		6 NICE R	6
7	7 TOKIO ORGEL-F	7		7	7
8	8	8		8	8
9	9 TOKYO	9		9	9
10	10 TOKIO I	10		10	10
11	11	11		11	11
12	12 TOKIO II	12		12	12
13	13	13		13	13
14	14 TOKIO III	14		14	14
15	15	15		15	15
16	16 TOKIO IV	16		16	16
17	17	17		17	17
18	18	18		18	18
19	19	19		19	19
20	20 KYOTO A	20		20	20
21	21	21		21	21
22	22	22		22	22
23	23	23		23	23
24	24	24		24	24
25	25	25		25	25
26	26	26		26	26
27	27	27		27	27
28	28	28		28	28
29	29	29		29	29
30	30	30		30	30
31	31	31		31	31

Katalog Nr. A/30

## »ICH BIN KEIN ROMANTIKER – ICH BIN KLASSIKER« Werner Grünzweig

Unter den großen Pianisten des zwanzigsten Jahrhunderts ist Wilhelm Kempff eine einzigartige Erscheinung: Kaum eine Karriere, die länger währte, kaum ein Pianist, der häufiger sein Spiel auf Schallplatte dokumentierte – und doch hat sein Name in der Kulturwelt keinen eindeutigen Klang. In manchen Ländern – wie in Frankreich oder in Japan – gilt er bis heute als einer der Götter des Klavierspiels, in anderen, wie den Vereinigten Staaten, wurde und wird er dagegen vom breiten Publikum kaum bemerkt.

In Deutschland respektiert man Kempff heute mit einer gewissen Distanz. Hier, wo wahrscheinlich in jedem musikalischen Haushalt Schallplatten von Kempff vorhanden sind und man ihn eher zum Alltäglichen zählt, hat man vielleicht seine besonderen Qualitäten und seine Vielseitigkeit noch gar nicht richtig wahrgenommen. Alfred Brendel, der viele seiner Aufnahmen kennt und ihn auch oft in Konzerten gehört hat, wies mehrfach auf dieses Defizit hin: »Ich muß immer wieder auf Kempff zurückkommen«, sagte er im Gespräch mit Martin Meyer, »denn er scheint ein Pianist zu sein, der heute vielfach unterschätzt wird. Wenn man sich Kempffs [Aufnahmen] anhört, wird man begreifen, daß er, zumindest in den fünfziger Jahren, einer der größten Pianisten war.«<sup>1</sup> Doch auch nach den 1950er Jahren, die so spektakuläre Aufnahmen wie die *Legenden* von Liszt hervorgebracht haben, die Brendel nicht nur für ihre »unüberbietbare technische Meisterschaft« rühmte, sondern auch als das »Großartigste an poetischem Klavierspiel«<sup>2</sup> bezeichnete, das er kenne, können wir getrost weitere Jahre der pianistischen Meisterschaft konstatieren. So hat Kempff, wenn man so will, eines der großen Projekte des Klavierspiels im zwanzigsten Jahrhundert, die Wiederbelebung des Sonatenwerks von Franz Schubert, in den 1960er Jahren durch eine großartige Einspielung sämtlicher, das heißt auch der fragmentarisch überlieferten Sonaten, zu einem ersten Abschluß gebracht, eine Leistung, die nicht nur für sich Bestand hat, sondern auch unser Schubert-Bild nachhaltig bereichert und damit verändert hat.

Die Leistung des konzertierenden Künstlers Kempff ist kaum zu überschätzen. Seine Konzerttourneen, die ihn von Europa über Nord- und Südamerika bis nach Japan führten, sind legendär. Er gehörte zu den Pianisten, denen das Auftreten keine psychische Anstrengung bedeutete, sondern zur zweiten Natur geworden war. Ein außerordentlich großes Repertoire stand abrufbereit zur Verfügung, so daß er es sich bis in sein siebentes Lebensjahrzehnt leisten konnte, erst am Konzertabend nach den Werken zu fragen, die er zu spielen hatte. Das Publikum sollte seiner Meinung nach den Eindruck haben, daß der Pianist das Klavier bei der Aufführung gleichsam aufs Neue entdeckte, daß er mit Freuden spiele und sich nicht bei der Vorbereitung schon das Beste »fortgespielt« habe.

1 Alfred Brendel, *Ausgerechnet ich. Gespräche mit Martin Meyer*, München: Piper 2006, S. 54f.

2 *Ibid.*, S. 193.



Kempffs Gedächtnis war so phänomenal, daß er auch Werke, die eigentlich nicht zu seinem ständigen Repertoire gehörten, auswendig reproduzieren konnte, wobei er diese Qualität sehr bewußt aufrechtzuerhalten wußte.

Bereits als Kind war Kempff ein begnadeter Improvisator, und dieses Talent demonstrierte er in frühen Jahren durchaus noch in Konzerten. Die Fähigkeit zu improvisieren bedeutet ja nichts anderes, als beim Spielen ständig intuitiv zwischen dem gerade gespielten Detail und dem Bezug zum Ganzen zu vermitteln und dabei nie den Überblick zu verlieren. Genau das war auch die Herangehensweise des Interpreten Kempff in späterer Zeit, als er auf Anraten Busonis das Improvisieren längst eingestellt hatte, so daß wir von dieser Seite seines Musizierens bedauerlicherweise nur Berichte und keine Aufnahmen besitzen: Die ständig gegenwärtige Verfügung über alle musikalischen Details eines Werkes gab ihm Sicherheit und befreite ihn vom Zwang, nach einem bis in die Einzelheit vorgefaßten Konzept zu spielen. Er wollte und konnte sich der Inspiration des Augenblicks überlassen und das tun, was er als die größte Leistung des Interpreten ansah: das Werk aus dem spontanen inneren Erleben, gleichsam stellvertretend für den Komponisten, »nachzuschaffen«. Wenn alle äußeren und inneren Voraussetzungen günstig waren, durfte das Publikum mit einem im Wortsinne einzigartigen Konzerterlebnis rechnen. Die reale Konzertsaalatmosphäre war dabei nicht einmal von entscheidender Bedeutung. Er konnte sich so tief in die Musik versenken, daß er etwa bei Aufnahmen die Studiosituation um sich herum völlig vergaß. Aber in der direkten Vermittlung der Musik scheint er doch erst richtig aufgelebt zu sein. Die Filmaufnahme etwa der *Davidsbüchertänze* von Schumann auf dem Festival von Besançon 1963 zeigt sehr deutlich, daß Kempff in der Konzertatmosphäre Außerordentliches wagte, nicht auf Sicherheit spielte, sondern nur die ganze Lebendigkeit der Musik darzustellen trachtete und dabei auch reüssierte – technisch wie musikalisch.

In seinen jungen Jahren, als er mitunter noch erstaunlich ungestüm und in bemerkenswerten Tempoextremen spielte, worauf er später völlig verzichtete, wurde er für die Freiheiten, die er sich nahm, kritisiert. Später wurden diese Freiheiten wesentlich subtiler eingesetzt, und sein Weg vom jugendlichen Überflieger zum Meisterpianisten verlief so, daß er mit deutlich geringeren Mitteln die gleiche oder vielleicht eine noch größere Wirkung erzielen konnte. So nimmt es auch nicht wunder, daß ihn die ständige Rubrizierung als »Romantiker« störte und er für sich sogar wörtlich reklamierte, ein »Klassiker« zu sein.<sup>3</sup> Was dahinter steckt, ist weniger die Sorge um den Anspruch auf die eigene Klassizität als die Rettung des für ihn so zentralen romantischen Repertoires aus der Zeit zwischen 1820 und 1840 vor stereotypen Interpretationsgewohnheiten. »Schumann einfach als Romantiker anzusehen, der sich willenlos auf dem Meere der Gefühle treiben ließ, ist falsch«, notierte Kempff. »Man würde Verrat an ihm begehen, wenn man diese Tendenz begünstigte und schwärmerisch jeden Takt zerdehnte. Dagegen bin ich immer angetreten, gefeit durch die Erfahrung der klassischen Form bei Mozart und Beethoven.«<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Gespräch mit Wolf-Eberhard von Lewinski im Film des Saarländischen Rundfunks *Wilhelm Kempff* aus dem Jahr 1975.

<sup>4</sup> In diesem Band, S. 35.



Kempffs Diktum, er sei kein Romantiker, verweist aber auch auf ein unveränderliches – man könnte auch kritisch sagen: statisches – Musikideal: Ähnlich wie der Theoretiker Heinrich Schenker, für den die Musikgeschichte mit Brahms endete, ging auch Kempff kaum über diesen hinaus, auch wenn seine eigene Liedproduktion mitunter deutlich an Hugo Wolf erinnert, der sich selbst im extremen Gegensatz zu Brahms sah. Dies ist nichts Ungewöhnliches; eigenartig mutet es lediglich dadurch an, daß Kempff sehr genau das Moderne, in die Zukunft Weisende in der Musik, die ihm wichtig war, erkannte und benannte. Die Einlösung dieser Entwicklung aber, das, was sich in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts organisch daraus ergab, ließ er nicht gelten und nahm es auch nicht zur Kenntnis.

Es ist nicht sinnvoll, jemanden, der als Musiker so viel zu bieten hatte wie Kempff, für seine Defizite zu kritisieren. Wer in einem Kantorenhaushalt mit der *musica sacra* aufgewachsen ist und später bei Lehrern wie Heinrich Barth und Robert Kahn, die selbst noch fest im neunzehnten Jahrhundert verwurzelt waren, Klavier und Komposition studierte, der *mußte* sich geradezu gegen eine Entwicklung wenden, die sich seit den 1920er Jahren, verstärkt aber nach dem Zweiten Weltkrieg, auf die Fahnen geschrieben hatte, all das zu »überwinden«, wofür er mit seinem ganzen Leben stand. Ausdrücke wie »Neue Sachlichkeit« und »Serielle Musik« wurden für Kempff zum Synonym für all das, was er am zwanzigsten Jahrhundert verachtete. Doch während er in den 1950er Jahren kaum mehr in der Öffentlichkeit als Komponist hervortrat, war die Situation zu Beginn der 1930er Jahre noch eine grundlegend andere: Kempff hatte zu jener Zeit durchaus noch Ambitionen als Komponist und wurde als solcher 1932, noch unter der Präsidentschaft Max Liebermanns, zur Verstärkung der konservativen Kräfte in die Akademie der Künste gewählt – jenes Institut, in dem Arnold Schönberg einer Meisterklasse für Komposition vorstand. Es mag dies die Zeit der stärksten moralischen Gefährdung gewesen sein, weil er sich als verkannten Komponisten sah, der von den modernen Tendenzen an die Wand gedrängt wurde und nun Befriedigung darüber verspürte, daß die unter den Nationalsozialisten veränderte Kulturpolitik seinen ästhetischen Anschauungen Oberwasser versprach.<sup>5</sup> Daß gleichzeitig sein ehemaliger Lehrer und Freund Robert Kahn als Jude aus der Akademie ausgeschlossen wurde, irritierte ihn wohl, doch nahm er es, endlich am Ziel angekommen, in Kauf. Zwar trat er bei den Behörden offenbar mit Nachdruck für Kahn ein, doch tat er das als Privatperson für die Privatperson Kahn, nicht als Mitglied der Akademie für seinen Akademie-Kollegen.<sup>6</sup> Dabei war er in »guter« Gesellschaft, weil auch die anderen Akademie-Mitglieder tatenlos und allenfalls mit dem Ausdruck des Bedauerns dem Ausschluß Kahns und aller anderen jüdischen Mitglieder der Akademie zusahen. Zwar hatten die Konservativen wohl weder ästhetische noch persönliche Vorbehalte gegen Kahn, doch betrachtete man dessen Entfernung als Opfer, das für den durchaus willkommenen Ausschluß der verhaßten Avantgardisten hinzunehmen sei. Dabei hätte man zu jener Zeit noch durchaus die Möglichkeit gehabt, ohne eigene Gefährdung gegen den Ausschluß von Kollegen – beispielsweise durch den eigenen Austritt – zu protestieren. Die Mitgliedschaft in der Akademie hatte keine existentielle Bedeutung. Daß man sich

5 Siehe Katalog Nr. D1/1.

6 Siehe Katalog Nr. B/8 bis B/14.

mit den Nationalsozialisten so willfährig einließ, war sicherlich der Vorstellung geschuldet, daß diese die Garanten für den Erhalt der Kultur wären, wie man selbst sie verstand. Selbstverständlich kann man es Kempff nicht anlasten, daß sein Repertoire von Bach bis Brahms der Kunststrategie der neuen Machthaber genau entsprach; was er aber nicht erkannte, war der fatale Umstand, daß in jener Zeit nicht nur die Kultur, sondern auch die Künstler selbst nur Mittel zum Zweck waren. Durch seine Mitwirkung bei eindeutig kulturpropagandistischen Veranstaltungen des »Dritten Reiches« legitimierte er dieses nicht nur, wie Misha Aster es etwa auch für das Berliner Philharmonische Orchester konstatierte,<sup>7</sup> sondern gab dem Regime auch die Möglichkeit, sich selbst nach innen wie nach außen als kultiviert darzustellen. Je monströser die Verbrechen wurden, die es plante, desto wichtiger wurden solche Legitimationen. Kempff sah sich als unabhängigen Künstler und vermochte sich nicht vorzustellen, daß sich diese Unabhängigkeit durch die Veränderung der äußeren Umstände, in denen er wirkte, in ihr Gegenteil verkehren könnte. Daß es darüber hinaus für Künstler auch angenehme Nebeneffekte gab, wenn sie dem Staat dienten, läßt sich nicht leugnen. Die zentrale Rolle der Musik für die Kulturpropaganda brachte Musikern attraktive Konzertreisen ein, und das zu einer Zeit, als dies ansonsten nur mehr eingeschränkt oder gar nicht mehr möglich war. Als Gegenleistung wurden nicht einmal große Ergebnisadressen verlangt. Die Musiker konnten das tun, was sie ohnehin tun wollten: Musizieren. Doch »die Schwarz-Weiß-Malerei ist ein nachholendes Genre«, wie Wolf Lepenies bemerkte. »Im Rückblick erscheinen uns moralische Alternativen als glasklar, die sich im Augenblick der Entscheidung für ein bestimmtes Verhalten als eher grau, als trübe und unbestimmt darstellen.«<sup>8</sup>

7 Misha Aster, »Das Reichsorchester«. *Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*, München: Siedler 2007, S. 201.

8 Wolf Lepenies, »Eine (fast) alltägliche deutsche Geschichte«, in: Misha Aster, op. cit., S. 21.

Ein Archiv hat die Aufgabe, Fakten auf den Tisch zu legen und Zusammenhänge transparent zu machen. Die Schlußfolgerungen und vor allem die zentrale Frage, wie man selbst in einer bestimmten Situation gehandelt hätte, können und müssen jedem selbst überlassen bleiben. Den Verlockungen, mit welchen die Nationalsozialisten die Künstler zu ködern suchten, die ihnen nützlich sein konnten, hat Kempff nicht widerstanden. Die Dokumente, die in der Ausstellung gezeigt werden, sprechen für sich. Und doch gibt es immer wieder Äußerungen, die einen aufhorchen lassen, die in eigenartigem Widerspruch zum Ungeist der Zeit stehen. Wir veröffentlichen daher eine Sammlung von Texten und Briefen Kempffs, die besser als jeder Kommentar von außen sein Denken transparent machen. Schon der erste Text muß einen stutzig machen.<sup>9</sup> 1942 in einer üblen Festschrift zusammen mit extrem nationalistisch agitierenden Aufsätzen veröffentlicht,<sup>10</sup> kann man in Kempffs Bericht unter der angepaßten Oberfläche auch einen Protest gegen die Willfährigkeit der Künstler und einen Aufruf zum Frieden entdecken, was im Jahr 1942 als geradezu subversiv gelten mußte.

9 Wilhelm Kempff, »Mein erstes Frontkonzert 1916«, abgedruckt in diesem Band, S. 17f.

10 *Von Deutscher Tonkunst. Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag*, hg. von Alfred Morgenroth, Leipzig: Peters 1942.

Vielleicht war Kempff niemals ein größerer Romantiker, als wenn er über Völkerverständigung und Weltfrieden reflektierte sowie die Rolle, die Kunst und Künstler dabei spielen sollten. Es ist bezeichnend für seine Naivität in politischen Dingen, daß er sich an einen Kriegsverbrecher wie Albert Speer als einen Kunstfreund erinnerte, der, als den Deutschen die endgültige Rechnung

für ihre Verbrechen präsentiert wurde, die Künstler bat, für die Zukunft zu arbeiten und Brücken zu bauen, die aus anderem Material bestünden »als die aus Zement und Eisen«. <sup>11</sup> Wie sehr Kempff dieser Wunsch angesichts des völligen Zusammenbruchs beeindruckt haben muß, erkennt man daran, daß er ihn noch Jahre später fast identisch als eigene Aussage wiederholte. <sup>12</sup> Viele andere Aktivitäten im Sinne der internationalen Verständigung wären anzufügen – sein Einsatz für die *Jeunesses musicales* in Frankreich ebenso wie die Einweihung der Orgel in der Friedenskirche von Hiroshima und die Beethoven-Interpretationskurse in Positano, wo er Nachwuchspianisten aus der ganzen Welt kostenlos unterrichtete.

<sup>11</sup> Wilhelm Kempff, »Berliner Finale«, abgedruckt in diesem Band, S. 25f.

<sup>12</sup> Siehe Katalog Nr. 16/15.

In den vergangenen Jahrzehnten hat dieser Schülerkreis, aus dem bedeutende Pianisten hervorgegangen sind, Kempffs Erbe weitergetragen und an viele Enkelschüler vermittelt. Noch heute gibt es eine rege Nachfrage nach neu aufgelegten Tonträgern Kempffs, und im Internet kann man ihn sogar in Filmaufnahmen spielen sehen. Zusammengenommen mit den jetzt in der Akademie der Künste entfalteten Aktivitäten stellt sich Kempffs künstlerisches Vermächtnis im 114. Jahr nach seiner Geburt als keineswegs antiquiert, sondern überaus lebendig dar.

\* \* \*

Die Ausstellung wurde zum Großteil aus Dokumenten des Nachlasses von Wilhelm Kempff erarbeitet, den die Erbgemeinschaft im Jahr 2005 der Akademie der Künste übergeben hat und der ab sofort als Wilhelm-Kempff-Archiv der interessierten Öffentlichkeit zugänglich ist. Für das Vertrauen danken wir insbesondere Frau Irene Bauer-Kempff, Benediktbeuern, und Frau Mechthild von Künßberg, Mainleus, die uns auch in vielen Fragen bei der Vorbereitung der Ausstellung und des Katalogs wesentliche Hilfestellung geboten haben. Fürsprache bei der Archiveinrichtung erhielt die Akademie auch von Kempffs jüngster Tochter, der Schriftstellerin Diana Kempff (1945-2005), die uns noch kurz vor ihrem Tod schrieb: »Einen besseren Ort für das Archiv meines Vaters kann ich mir nicht vorstellen.« Heute betreut die Akademie der Künste auch ihren Nachlaß.

Für eigene Fotografien danken wir Frau Irene Bauer-Kempff und Herrn Roland Kempff, Ludwigshafen. Wertvolle Dokumente erhielten wir auch aus Kempffs Haus in Positano, wo Frau Annette von Bodecker als Vorsitzende der Wilhelm-Kempff-Stiftung, München, bis heute die Beethoven-Interpretationskurse organisiert. Für weitere Leihgaben, Informationen und Unterstützung danken wir Anita Eichholz, München, Wilhelm von Estorff, Dortmund, Lorenz Grimoni, Duisburg, Klaus Hellwig, Berlin, Jens Katterwe, Jüterbog, und William Kinderman, Urbana-Champaign.