# Musik & Ästhetik

HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG HOLTMEIER, RICHARD KLEIN, CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF UND JOHANNES MENKE


Kai Johannes Polzhofer
Steven Kazuo Takasugis
*Sideshow*

Gustav Falke
Nachruf auf
Nikolaus Harnoncourt

Regine Elzenheimer
Über die Grenzen von
Musik und Körper

Claudio Bacciagaluppi
Barocke Sakralmusik
aus Neapel

Federico Celestini
Über Adorno und Lyotard

Simon Obert
Perspektiven der
Musikwissenschaft

Forum (Post)Autonomie?
Hanno Rauterberg,
Hannes Seidl, Guido Kreis

Michael Custodis
Zwei Freunde:
Wilhelm Kempff und
Albert Speer

Meinolf Brüser
Josquins *Déploration de Iohan. Ockeghem*

Ferdinand Zehentreiter
Musik ist keine
»Sprache der Gefühle«

Constanze Rora
Neue Musik in der Pädagogik

Florian Edler
Musikalische Analyse



20. Jahrgang, **Heft 79, Juli** 2016
**Klett-Cotta** Stuttgart

## Unter Mitarbeit von

Carolyn Abbate, Cambridge/Mass.
Bernd Asmus, Stuttgart
Stefan Beyer, Berlin
Luca Conti, Rom
Franklin Cox, Dayton
Felix Diergarten, Basel
Sonja Dierks, Marburg
Johanna Dombois, Köln
Yolanda Espiña, Vigo
Wolfram Ette, Chemnitz
Gustav Falke, Berlin
Martin Geck, Dortmund
Clytus Gottwald, Stuttgart
Christian Grüny, Witten
Christiaan L. Hart Nibbrig, Lausanne
Gunnar Hindrichs, Basel
Wieland Hoban, Frankfurt a.M.
Tobias Janz, Kiel
Ariane Jeßulat, Berlin
Ulrich Konrad, Würzburg
Sebastian Leikert, Karlsruhe
Robert Levin, Cambridge/Mass.
Barbara Naumann, Zürich
Rainer Nonnenmann, Köln
Max Paddison, Durham
Luigi Pestalozza, Mailand
Larson Powell, Kansas City
Martin Seel, Frankfurt a.M.
Günter Seubold, Bonn
Günter Schnitzler, Freiburg
Thomas Strässle, Zürich
Rose Rosengard Subotnik, Providence
Steven Kazuo Takasugi, Cambridge/Mass.
Ayako Tatsumura, Kyoto
Richard Toop, Sydney
Friedrich A. Uehlein, Freiburg
Sophie-Mayuko Vetter, Hamburg
Jürgen Vogt, Hamburg
Nike Wagner, Wien
Albrecht Wellmer, Berlin
Tilo Wesche, Basel
Ferdinand Zehentreiter, Frankfurt a. M.

## Unterstützt von

Alfred Brendel
Brian Ferneyhough
Klaus Huber
Helmut Lachenmann
Walter Levin
Peter Ruzicka
Klaus Zehelein


# Inhalt


Kai Johannes Polzhofer
Karl Kraus in Coney Island
Steven Kazuo Takasugis *Sideshow* 5

Meinolf Brüser
Aspekte selbstreferentieller Kunst in Josquins
*Déploration de Iohan. Ockeghem* 20

Michael Custodis
»Orpheus in Nöten«
Wilhelm Kempffs Freundschaft zu Albert Speer 36

Ferdinand Zehentreiter
Warum Musik keine »Sprache der Gefühle« darstellt
Eine erfahrungstheoretische Kritik 54

Gustav Falke
Zum Tod von Nikolaus Harnoncourt 69

## Forum

(Post)Autonomie?
Hanno Rauterberg, Hannes Seidl, Guido Kreis 73

## Diskussion

Regine Elzenheimer
»I want to be loud« – Über die Grenzen von Musik und Körper
Eine polemische Selbstverteidigung 88

## Kritik

Claudio Bacciagaluppi
Kirchenmusik von Pergolesis Landesgenossen 99

Florian Edler
Neue Ausrichtungen der Musikalischen Analyse 102

# »Orpheus in Nöten«

## Wilhelm Kempffs Freundschaft zu Albert Speer

MICHAEL CUSTODIS

Drei Tage nach Weihnachten schrieb im ersten Nachkriegswinter 1945 Albert Speer aus seiner Nürnberger Zelle:

»Mein lieber Freund Kempff,
ich hoffe, dass Du noch in Thurnau bist und Dich so das Schreiben erreicht: Es geht mir gut. Wir werden sehr korrekt behandelt. Du brauchst Dir keine Sorgen machen. Was machen Arno und Minima? Wie geht es Deiner Frau? Und Taschner? Schreib mir ihre Adressen. Und lasse ausführlich etwas von Dir hören. Aber leserlich. Was macht Deine Musik? Ich zehre hier viel von dem was Du mir gegeben hast.
Ich wünsche Dir und Deinen Lieben von Herzen ein frohes Weihnachten und ein erfolgreiches Neues Jahr
Dein Albert
Gretel und den Kindern geht es gut.«[1]

Bedenkt man, zu welchem Zeitpunkt hier wer in vertraulichem Ton an wen schrieb, erscheint dieser Brief erklärungsbedürftig: Der ehemalige Rüstungsminister und Lieblingsarchitekt Adolf Hitlers, Albert Speer (1905-1981), einer von 24 Hauptangeklagten der Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse, informiert in einem von der Gefängnisleitung streng kontrollierten Brief seinen Freund Wilhelm Kempff über den eigenen Zustand und erkundigt sich nach dessen Wohlbefinden und dem seiner Familie, den gemeinsamen Freunden Arno und Minima Breker sowie dem Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, Gerhard Taschner. In der Literatur zu Speer und Kempff wird ihre Freundschaft zwar erwähnt, auch hat Speer in seinen autobiographischen Bestsellern seine Künstlerfreunde Kempff und Breker explizit genannt, was damals aber offensichtlich keine Verwunderung erregte. Im Abstand zu unserer Gegenwart verschob sich diese Sichtweise allerdings, so dass man heute darin ein Zeitbild zum Verhältnis von Musik und Politik von hoher kultureller Aussagekraft entdeckt.

Betrachtet man diese Konstellation aus einer musikhistorischen Perspektive, handelt diese Szenerie eines berühmten Beethoven-Pianisten und eines reuigen NS-Täters je nach Sichtweise im Kern von der Unvereinbarkeit oder der Verschmelzung der Bereiche »Musik« und »Politik«. Bei einer solchen

1 Brief von Albert Speer an Wilhelm Kempff vom 28. Dezember 1945, in: Wilhelm-Kempff-Archiv der Akademie der Künste, Berlin (= Kempff-Archiv), Sig. 3 *Korrespondenz* # 571 *Albert Speer an Wilhelm Kempff*. An dieser Stelle sei Dr. Werner Grünzweig (Archiv der Akademie der Künste, Berlin), Dr. Klaus Linsenmeyer sowie Frau Dr. Hilde Schramm herzlich für ihre Unterstützung der Recherchen gedankt.





Abwägung ist zu bedenken, dass die Wahl der anzulegenden Maßstäbe komplizierter ist als bei anderen musikhistorischen Themen: Im heutigen Wissen um Speers Beteiligung am Holocaust – unter anderem ließ er zur Ausführung der von ihm in den Kriegsjahren ehrgeizig vorangetriebenen gigantomanischen Bauvorhaben eigene Konzentrationslager einrichten, jüdische Wohnungen in Berlin räumen und deren Bewohner deportieren – mischen sich den für einen Musiker wie Kempff objektivierten, historiographischen und ästhetischen Kriterien juristische und moralische Anteile bei, die eine Präzisierung der Fragestellung und Vorgehensweise nötig machen. Ziel der folgenden Ausführungen soll daher sein, Kempffs Blick auf seinen zehn Jahre jüngeren Freund Speer zu skizzieren und in autobiographischen und feuilletonistischen Reflexionen der beiden Protagonisten nach Hinweisen zu suchen, wie sie selbst über das Verhältnis von Kunst und Politik dachten. Explizit nicht beabsichtigt sind somit rückblickende Schuldzuweisungen oder Vorwürfe, sondern gegenteilig Rekonstruktionen angestrebt, um entlang der erhaltenen Materialien besser zu verstehen, wie das Postulat zur Trennung von Musik und Politik im Widerspruch zum tatsächlichen Verhalten aufrechterhalten werden konnte.

### Biographische Umrisse

Geboren 1895 im brandenburgischen Jüterbog, wuchs Wilhelm Kempff als Sohn des Königlichen Musikdirektors in Potsdam auf. Nach anfänglichem Zögern, welchem Zweig seiner kompositorischen und pianistischen Doppelbegabung[2] er den Vorzug geben sollte, entschied sich der Schüler von Heinrich Barth, Robert Kahn, Eugen d'Albert und Ferruccio Busoni bald für das Klavier, ohne das Komponieren im spätromantischen Duktus ganz aufzugeben. Mit besonderem Gespür für klassisches und romantisches Repertoire von Johann Sebastian Bach bis Johannes Brahms und Frédéric Chopin baute er sich in der Zwischenkriegszeit rasch eine internationale Virtuosenkarriere auf, die ihn beispielsweise 1934 spektakulär mit dem Zeppelin bis nach Südamerika führte. Nach einer kurzen Interimsphase als Direktor der Musikhochschule in Stuttgart (1924 bis 1928) blieb Kempff Zeit seines Lebens als freischaffender Musiker tätig, ohne auf das Unterrichten ganz zu verzichten (von 1931 bis 1944 leitete er eine Meisterklasse am Deutschen Musikinstitut für Ausländer in Potsdam, 1957 bis 1982 stand er den von ihm gegründeten und bis heute fortbestehenden Beethoven-Interpretationskursen im italienischen Positano vor).[3]

2 Vgl. eine in der dritten Person abgefasste fünfseitige Autobiographie vom Februar 1964, Kempff-Archiv Sig. 1 *Werke* #199.

3 Vgl. den hinsichtlich der Jahre 1933-45 unkritischen Personeneintrag von Ingo Harden, Artikel *Wilhelm Kempff*, in: *MGG*², Personenteil 10, Kassel et al. 2003, Sp. 7 f.

Mit Anbruch der NS-Diktatur verschloss der zum »gottbegnadeten« Künstler geadelte Kempff sich nicht propagandistischen Zielen. So absolvierte er Tourneen im Auftrag der deutschen Kulturpropaganda[4] in besetzten Kriegsgebieten und spielte mehrfach, unter anderem unter dem Dirigat von Rudolf Hindemith, für Hans Frank in Krakau, der aufgrund seiner Verbrechen als Generalgouverneur in Polen bei den Nürnberger Prozessen wenige Jahre später zum Tode verurteilt wurde.[5] Als weiteren Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens empfand Kempff die italienische Aufführung seiner Oper *Die Familie Gozzi* im Jahr 1938, die er Benito Mussolini gewidmet hatte.[6]

Einen entscheidenden Schub bekam seine Karriere durch die Freundschaft zu Albert Speer, die über persönlichen Umgang weit hinausging und deren Beginn in den frühen 1940er-Jahren zu vermuten ist, möglicherweise vermittelt über Arno Breker. Nachdem Speer im Februar 1942 zum Rüstungsminister ernannt worden war und umgehend zur Leistungssteigerung erfolgreich die Produktionsabläufe neustrukturierte, steuerte Kempff in bislang ungeklärtem Ausmaß zu den von Speer abgehaltenen Rüstungstagungen ein musikalisches Rahmenprogramm bei[7], um die zusammengerufenen Industriellen zur totalen Kriegsproduktion zu motivieren. Vom Besuch einer solchen Tagung 1943 berichtete Joseph Goebbels in seinen Tagebüchern:

»Die Übersicht über die gesamte deutsche Waffentechnik ergibt ein imponierendes Panorama. In meiner Aussprache mit Speer und mit den versammelten Rüstungsindustriellen gewinne ich den besten Eindruck. Diese Rüstungsindustriellen sind kalte und energische Fanatiker. Sie sind von einer realistischen Art von Patriotismus beseelt. Das Geldverdienen spielt gottlob bei ihnen nur eine höchst untergeordnete Rolle. Sie haben den Ehrgeiz, auf ihrem Gebiet den Krieg mit gewinnen zu helfen. Auch sind sie persönlich sehr sympathisch. Zum großen Teil huldigen sie in ihrem Privatleben irgendwelchen künstlerischen Ambitionen, was für sie außerordentlich werbend wirkt. Jedenfalls fühle ich mich in ihrem Kreise außerordentlich wohl. Speer verkehrt mit ihnen auf eine etwas saloppe, aber sehr wirkungsvolle Art. Es ist

4 Vgl. Fred Hamels Artikel *Ein Musiker erlebt Japan. Ein Vortrag Wilhelm Kempffs* in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* vom 17. Juni 1936.

5 Vgl. den Pressedienst des Generalgouvernements, z.B. Folge 203 vom 18. September 1942 mit der Ankündigung eines Sonderkonzerts am 26. Oktober 1942 zum 3. Jahrestag des Generalgouvernements unter Leitung von Rudolf Hindemith sowie im Kempff-Archiv die Mappen Sig. 6 *Materialien zur Wirkung #1000 Konzertprogrammhefte und -zettel 1940-1943*.

6 Bundesarchiv Berlin (= BArch) R55/20526 Propagandaministerium Theaterabteilung. Vgl. auch *»Ich bin kein Romantiker«. Der Pianist Wilhelm Kempff 1895-1991. Dokumente zu Leben und Werk*, im Auftrag der Akademie der Künste hg. v. Werner Grünzweig, Anouk Jeschke, Christian Niklew u. Daniele Reinhold, Hofheim 2008, S. 273 f.

7 *Speer Rüstungstagungen: Inventar archivalischer Quellen des NS-Staates*, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte bearbeitet von Heinz Boberach, Teil 1 *Reichszentralbehörden, regionale Behörden und wissenschaftliche Hochschulen für die zehn westdeutschen Länder sowie Berlin*, München 1991, S. 355-406; Joachim Fest, *Die unbeantworteten Fragen. Notizen über Gespräche mit Albert Speer zwischen Ende 1966 und 1981*, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 141 sowie Grünzweig (u.a.), *»Ich bin kein Romantiker«* (Anm. 6), S. 279.





charakteristisch, daß der Tag mit Klavierdarbietungen von Professor Kempff endet; er spielt Beethoven und Chopin.«[8]

## Schwellenerfahrung Entnazifizierung

Während Musikerkarrieren in der NS-Zeit seit Längerem untersucht werden, rücken die Nachkriegskontinuitäten solcher Karrieren erst seit Kurzem in den Fokus musikwissenschaftlicher Forschung. Für das berufliche Weiterkommen erwies sich die Entnazifizierung als wesentlicher Schritt: Vor einem fachfremden Gremium mussten plötzlich Menschen sich legitimieren, die überwiegend als Angehörige einer künstlerischen oder akademischen Elite eine solche umfassende Rechtfertigung ihres Handelns nicht kannten und nun gegenüber Außenstehenden Dinge zu erläutern hatten, die unter Kollegen keiner Erklärung bedurft hätten. Zugleich vollzog sich die Entnazifizierung im Bereich der Musik unter besonderen Bedingungen: Zwischen den Besatzungsmächten und den Besetzten herrschte eine mehr oder minder stillschweigende Übereinkunft bezüglich der Weltgeltung der deutschen Musik, was der Reeducation als hierarchischem Machtdiskurs zwischen Siegern und Besiegten zuwiderlief. Dabei profitierten viele Musikschaffende zudem von einem Geniebonus, der sie weitgehend der Kritik enthob und ihrem kollektiv bemühten Schlagwort entgegenkam, man habe mit Politik nie etwas zu tun gehabt und »ausschließlich Musik gemacht« bzw. »reine Wissenschaft zur Musik« betrieben.

Im Fall von Komponisten und Musikwissenschaftlern, deren Aussagen sich an Werken (Musikstücken wie Schriften) überprüfen ließen, gestalteten sich Entnazifizierungsverfahren oftmals kompliziert. Waren die Verfahren allerdings ohne oder nur mit geringen Auflagen abgeschlossen, sicherten der Status der wiedererlangten Positionen und die Hermetik der über gegenseitige Persilscheine geschaffenen Zirkel den Fortgang der Karriere wie auch das Ende unangenehmer öffentlicher Debatten. Dieses Schema muss für die Berufsgruppe prominenter Interpreten allerdings deutlich modifiziert

8 Eintrag vom 8. Juni 1943, in: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II *Diktate 1941-1945*, Bd. 8, München 1993, S. 438-444. Dank seiner Freundschaft zum Rüstungsminister konnte Kempff sich für Freunde einsetzen, um beispielsweise (letztlich erfolglos) ein Benzindepot der Wehrmacht aus der Nähe des Chateaus der Vichy-Sympathisantin und Wagner-Sopranistin Germaine Lubin entfernen zu lassen. Vgl. BArch Sig. R3/1586 (Korrespondenz von Wilhelm Kempff mit Albert Speer). Wie aus Kempffs Gästebüchern hervorgeht, verband ihn mit Lubin eine lebenslange Freundschaft, so dass er ihr während ihres Boykotts im Nachkriegsfrankreich öffentlich die Treue hielt. Z.B. Kempff-Archiv, Sig. 4 *Biographische Unterlagen* #280 Gästebuch 2 (1942-1965 Potsdam, Albrechtstraße), Fol. 7: »20.8.1942 Fest zu Ehren von Germaine Lubin« und Fol. 43 »*Griechische Gesänge*: Einladung für Reta Jütten; Maria Trituhler [Nachname kaum zu entziffern: M.C.]; Isa & Ehrenfried Holleben; Gretel & Friedel Genk und Hans Joachim Lange«. Zu Lange findet sich dort ein handschriftlicher Kommentar von Kempffs Tochter Mechthild Künßberg: »Onkel Kapitän nannten wir ihn, er war Marineoffizier, hatte mit der Sängerin Germaine Lubin eine heiße Liebesgeschichte und traf sich mit ihr bei uns in Potsdam. Nach dem Krieg, als sie als Sympathisantin in Frankreich geächtet wurde, ließ er sie fallen, was meine Eltern sehr aufregte und empörte.«

werden, mit entscheidenden kulturhistorischen Konsequenzen: Falls überhaupt offizielle Verfahren stattfanden, waren diese zumeist sehr kurz, kamen mit wenigen bis keinen Zeugenaussagen aus und endeten regelmäßig mit Freisprüchen oder geringen Bußgeldern. Dieses Defizit einer offiziellen Ahndung gleichsam kompensierend, verschob sich die Debatte über ihre politischen Verfehlungen aber von der juristischen auf eine moralische Ebene und wurde – befeuert von gut informierten Journalisten – über viele Jahre in der Öffentlichkeit ausgetragen. Dieses Spannungsfeld von Musikkultur und Entnazifizierung bestimmte in besonderer Weise die Karrieren von Elly Ney und Wilhelm Furtwängler.

Gemessen am Ergebnis, mittels eines Fragebogens und gutachtender Spruchkammern eine möglichst umfassende Entnazifizierung der deutschen Bevölkerung durchzuführen, galt die alliierte Politik der Reeducation bereits bald nach ihrer Einführung als gescheitertes Projekt. Zu vielen politisch Schwerbelasteten gelang eine Relativierung ihrer Mitwirkung am NS-System bis zur Belanglosigkeit, viel zu viele alte Kader nutzten ihre bewährten Kontakte, um zurück auf einflussreiche Posten zu gelangen, abgesehen davon, dass viele von ihnen als Verwaltungsspezialisten beim Wiederaufbau im fast gänzlich zerstörten Deutschland sich unverzichtbar machen konnten und von der in weiten Teilen gleichfalls nicht unbelasteten Politik stillschweigend geduldet oder sogar gefördert wurden.

Wie jüngere Forschungen gezeigt haben, muss für den Bereich der Musik eine Differenzierung der Entnazifizierungspraxis vorgenommen werden[9], da der anhaltend wirksame Topos des 19. Jahrhunderts von Musik als der »deutschesten der Künste«[10] nicht nur in der NS-Zeit leicht weiterzuführen und rassistisch zu flankieren gewesen war, sondern die Weltgeltung der deutschen Musik – von Bach, Mozart und Beethoven bis zu Brahms, Bruckner, Wagner und Strauss – auch international konsensfähig war.[11] Dies betraf auch die meisten Kulturoffiziere, zumal einige von ihnen wie etwa Everett Helm auf Seiten der US-Amerikaner sogar selbst Musiker waren, so dass sie den von ihnen zu kontrollierenden deutschen Musikvertretern mit Verständnis, kollegialem Respekt und bisweilen sogar Bewunderung begegneten, was einer Umerziehung der Deutschen zu einem politisch und kulturell gesäuberten Volk widersprach.

9 David Monod, *Settling Scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill/London 2005; Andreas Linsenmann, *Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949/50*, Tübingen 2010 und Michael Custodis und Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster 2013.

10 Albrecht Riethmüller, *Musik, die »deutscheste« Kunst*, in: *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts*, hg. v. Joachim Braun, Vladimir Karbusicky u. Heidi Tamar Hoffmann, Frankfurt a. M. 1995.

11 Celia Applegate und Pamela Potter, *Germans as the »People of Music«. Genealogy of an Identity*, in: Dies. (Hg.), *Music and German National Identity*, Chicago/London 2002, S. 1.





Als Erklärung dieser aus heutiger Sicht widersprüchlichen Haltung auch von NS-Opfern gegenüber der Praxis der Entnazifizierung bietet sich das bereits angedeutete dualistische Modell zweier Systeme an, die als getrennte Systeme der Politik sowie der Musik parallel existieren und – in der romantischen Tradition eines »Zwei-Welten-Modells« – eine strikte Trennung der religiös überhöhten Sphäre der Musik sowie der Sphäre der realen Welt vorsahen.[12] Nach der politischen Kontrolle aller Lebensbereiche im Nationalsozialismus überwog unter Musikern jeglicher stilistischer Zuordnung nach dem Untergang des Dritten Reiches die Ablehnung einer erneuten politischen Einflussnahme auf das System der Musik, wie sie von der Spruchkammerpraxis – zumal durch die Kontrolle ausländischer Siegermächte – ausging. Solange man daher in der NS-Zeit sich nicht an der Unterwerfung der Musik durch die Politik aktiv beteiligt hatte, konnte man auf die Solidarität der Musikerkollegen zählen, was mitunter rätselhafte Konsequenzen hatte, wenn etwa der jüdisch verfolgte Arnold Schönberg dem hochgradig antisemitischen Hans Pfitzner einen Persilschein ausstellte oder Heinrich Strobel und seine jüdisch verfolgte Frau Hilde dem NS-Profiteur Werner Egk in dessen Spruchkammerverfahren zur Seite standen.[13]

Es sollte sich nach Kriegsende für Kempff als großer Vorteil erweisen, dass er sich während der NS-Zeit weder parteipolitisch gebunden hatte (da er zum Fortgang seiner Karriere ein Parteibuch nicht benötigte) noch ideologisch oder publizistisch im Sinne des Systems geäußert hätte. »Nur« mit musikalischen Mitteln hatte er den braunen Machthabern gedient und nicht wie etwa Elly Ney die Nähe zum Volk gesucht, sondern sich auf die Führungselite konzentriert. Kempff konnte daher vom Ruf des unpolitischen Musikers zehren, was ihm eine reibungslose Entnazifizierung bescherte, obgleich auch sein Name bis zum September 1947 auf der Schwarzen Liste der Amerikaner zu finden gewesen war.[14]

Die Schwierigkeiten bei der Aufarbeitung politisch brisanter NS-Karrieren konnte Kempff aus nächster Nähe verfolgen, als er sich mit einem langen Gutachten am Spruchkammerverfahren seines Freundes Arno Breker beteiligte.[15] Die beiden hatten sich vermutlich anlässlich der großen Breker-Ausstellung im besetzten Paris 1942 kennengelernt, als Kempff bei der Finissage gemeinsam mit den musikalischen Repräsentanten des Vichy-Regimes, Alfred Cortot und Germaine Lubin, ein Konzert gab. Die wenigen im Kempff-Nachlass erhaltenen Briefe Brekers sowie Einträge in Kempffs Gästebüchern

12 Hierzu ausführlich Custodis/Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung* (Anm. 9), S. 14 f.

13 Vgl. Schönbergs eidesstattliche Erklärung vom 10. September 1947: [http://www.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=7275, Abruf am 13. August 2014].

14 Grünzweig (u.a.), *»Ich bin kein Romantiker«* (Anm. 6), S. 189.

15 Auch Speer steuerte für Breker über seinen Rechtsanwalt Dr. Hans Flächsner eine Stellungnahme bei, vgl. seine eidesstattliche Versicherung vom 16. Oktober 1947, in: Staatsarchiv München SpK A K 195 Breker, Arno (= Entnazifizierungsakte Breker), pag. 160-163.

deuten eine gegenseitige Verbindung von hoher emotionaler Wärme an – immerhin widmete der auch als Komponist tätige Kempff seinem Freund mehrere Werke (darunter sein 1942 uraufgeführtes Streichquartett[16]) und wählte ihn zum Taufpaten seiner jüngsten, im Juni 1945 geborenen Tochter Diana.[17]

Zurück zu Brekers Verfahren, das sich mit vielen Hürden über mehr als zwei Jahre hinzog und am 1. Oktober 1948 mit seiner Einstufung als Mitläufer endete, da ihm eine Nutznießerschaft am Dritten Reich nicht zu beweisen war, lohnt hinsichtlich des Spannungsfeldes von Musik und Politik ein genauer Blick auf Kempffs Persilschein.[18] Nachdem man ihn Ende Juli 1947 auf Vorschlag Brekers um eine Stellungnahme zu dessen »politischer Einstellung und Lebensführung«[19] gebeten hatte, legte Kempff kaum vierzehn Tage später als eidesstattliche Erklärung ein elfseitiges Schreiben vor, in dem er eindringlich der Anklage widersprach, Breker sei ein überzeugter Profiteur des NS-Systems und Antisemit gewesen und habe maßgeblich zur künstlerischen Überhöhung und Repräsentation des Regimes beigetragen. Des Weiteren erklärte Kempff, sich erst mit Breker eng befreundet zu haben, »als er als einziger auf meinen Hilferuf, den vom Volksgerichtshof zum Tode verurteilten jungen Pianisten Karlrobert Kreiten zu retten, nicht stumm blieb.«[20] Ganz gemäß üblicher Praxis nutzte Kempff die Gelegenheit seiner

16 Brief von Arno Breker an Wilhelm Kempff vom 12. Dezember 1985, in: Kempff-Archiv Sig. 3 *Korrespondenz* #313: »Das Streichquartett, das Du mir im Jahre 1942 gewidmet hast, war für mich und auch für die Anwesenden ein tiefgreifendes Erlebnis. Das Märkl-Quartett war fabelhaft besetzt und in bester Form. Mich persönlich hat Deine musikalische Schöpfung besonders bewegt, weil die Erinnerungen an das Jahr 1942 wieder wach wurden. Damit ist verbunden meine Ausstellung in Paris, wo Du mit Cortot am Schluß der Ausstellung an zwei Flügeln ein Abschiedskonzert gabst für die anwesenden deutschen Freunde unter Mitwirkung von Germaine Lubin. Jedenfalls besitze ich mit Deinem Werk eine ewig gültige Bestätigung unserer Freundschaft und unserer künstlerischen Sendung! Du hast den Anschluß an die große Welt wiedergefunden, die Deine Kunst bejahte, während mein Schicksal schwieriger verlief.« Vgl. auch die Auflistung weiterer Kompositionen für Breker aus dem Jahr 1944, in: Grünzweig (u.a.), *»Ich bin kein Romantiker«* (Anm. 6), S. 196. Vgl. zu Speer als Mitglied der Preußischen Akademie der Künste sowie als introvertiertem Menschen, der die Nähe von Künstlern den gesellschaftlichen Verpflichtungen als Minister vorzog, Rudolf Wolters, *Albert Speer* (in der Reihe *Deutsche Künstler unserer Zeit*), Oldenburg 1943, S. 12 und S. 70.

17 Kempff-Archiv, Gästebuch 2, Fol. 35 mit einem Eintrag zum Tauftag Dianas am 9. Juni 1946: »A. & Lilli Ammon; Patin Margarete & Konrad Genk; Caroline Hiller; Lisel Feustel; Gertrud Jäger; Patin Isa & Ehrenfried Holleben; Clara & Inge & Mechi & Angela & Irene Kempff; In Absentia: Pate Arno Breker; Pate Richard Hueck; Dorothea Fischer; Patin Luise & Günther Stüdemann«. Vgl. zur Freundschaft Breker-Kempff auch Rainer Hackel, *Versuch über Arno Breker. Annäherung an das Werk*, hg. v. Herman Lohausen im Auftrag der Arno-Breker-Gesellschaft Düsseldorf e. V., Düsseldorf 2011, S. 36 f. und Dominique Egret, *Arno Breker. Ein Leben für das Schöne*, Tübingen 1996, S. 29.

18 Unterstützungsschreiben von Wilhelm Kempff vom 1. August 1947, in: Entnazifizierungsakte Breker (Anm. 15), pag. 110 ff.

19 A. a. O., pag. 146: Brief des öffentlichen Klägers Josef Graßberger vom 29. Juli 1947 an Kempff.

20 Stellungnahme von Wilhelm Kempff für Arno Breker vom 15. August 1947, a. a. O., Mappe *Entlastungen*, pag. 111. Für diese Behauptung gibt es bislang keinen Quellenbeleg in der Sekundärliteratur, vgl. für einen größeren Zusammenhang den Artikel *Tod eines Pianisten* von Harald Wieser, erschienen am 14. Dezember 1987 im *Spiegel* Heft 51, der zum Rücktritt des WDR-Journalisten Werner Höfer führte [http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13525943.html, Abruf am 13. November 2015); Friedrich Lambart (Hg.), *Tod eines Pianisten: Karlrobert Kreiten und der Fall Werner Höfer*, Berlin 1988; Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*, CD-R Kiel 2004, S. 3958-3961 und Michael Custodis, *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945*, Stuttgart 2004, S. 42-44.





Stellungnahme, stellvertretend für »den größten Teil jener Künstler [...], welche die verflossenen Jahre 33-45 in Deutschland verblieben sind«, zu sprechen und sich selbst in ein günstiges Licht zu rücken.[21] So attestierte er dem »Kosmopoliten« und »Humanisten« Breker den politischen Missbrauch seiner ausschließlich nach künstlerischen Maßstäben entworfenen Skulpturen. Allenfalls war Kempff bereit, stattlich honorierte Auftragswerke Brekers einzuräumen, die man aber weder Richard Wagner noch Richard Strauss zum Vorwurf eines Ausverkaufs der eigenen Kunst gemacht habe: »Die Künstler in früheren Zeiten waren auch Menschen, sie hatten nur das Glück, in anderen Zeiten zu leben. Tragen wir dazu bei, dass sie nicht ›entnazifiziert‹, sondern ›entpolitisiert‹ werden, sie werden es durch ihre Leistungen der Welt danken.«[22]

Entsprechend der populären Überzeugung, trotz aller politischen Kompromittierungen von Künstlern Musik als rein künstlerische Angelegenheit zu begreifen, spitzte Kempff diesen Gedanken zur provokativen Frage zu, ob es überhaupt politische Künstler geben könne. Zum Zeitpunkt dieser Stellungnahme stand er zwar noch für wenige Wochen auf der Schwarzen Liste der amerikanischen Militärbehörde, was einem Berufsverbot in dieser Zone gleichkam, war aber bereits seit einem halben Jahr ohne Einschränkungen entnazifiziert worden. Im Wissen um die Prominenz seines Namens kalkulierte er in seinem allen Verfahrensbeteiligten offen zugänglichen Schreiben seine Worte daher genau:

»Ich bin mir bewußt, daß eine Beantwortung dieser Frage mich auf ein Gebiet führen würde, in dem ich nicht heimisch sein kann. Aber ich habe dennoch als Künstler die Pflicht, auszusagen, welche Gedanken mich bewegt haben, als ich von der ›Entnazifizierung‹ dieses und jenes Künstlers las. Das ›Weh dir, daß du ein Enkel bist‹, wollte mir nicht mehr aus den Ohren. Es ist meine innerste Ueberzeugung, dass ein Künstler – ich meine jetzt den wirklich schöpferischen Künstler im höchsten Sinne – nicht politisch denken kann und darf – sonst ist er eben kein Künstler!, dessen Heimat ja in früheren musischen Zeiten nach dem Parnaß verlegt wurde ... Bringt man den Künstler in die Verlegenheit, sich mit den irdischen Institutionen auseinanderzusetzen, so muß er seiner Art und Bestimmung nach kläglich Schiffbruch leiden. [...] Heute wird den deutschen Künstlern, ich meine jetzt die, welche nicht emigrieren konnten, sondern bis zuletzt unter den erschwerendsten Verhältnissen ihren Beruf ausgeübt haben, der Vorwurf gemacht, sie hätten keinen Auftrag aus den Händen der Nazi-Regierung annehmen dürfen. Absolut verständlich, heute, post festum diese Forderung auszusprechen, nachdem der Vorhang sich gesenkt hat über einer grauenhaften Tragödie, über deren wahre Ursachen der Zuschauer oder Miterlebende erst im letzten oder nach dem letzten Akt aufgeklärt ward. Aber wie stand es damals? Die Diplomaten aus allen Ländern beglückwünschten den ›Führer‹ anläßlich der Neujahrscour, geführt vom Doyen des diplomatischen Korps, dem apostolischen Nuntius Pacelli, der heut

21 »Ich erzählte ihm von meiner Uebung, in meinen Meisterkursen gegen die Anweisung der behördlichen Stellen nichtarische Künstler heimlich mithineinzunehmen, und ich fand seine begeisterte Zustimmung.« Stellungnahme Kempff für Breker, in: Entnazifizierungsakte Breker (Anm. 15), Mappe *Entlastungen*, pag. 115.

22 A. a. O., pag. 119.

auf dem Stuhl von St. Peter in Rom sitzt … […] Ich selbst erhielt im Jahre 1935 die plötzliche Einladung, in einem Konzert, das zu Ehren des polnischen Außenministers Beck gegeben wurde, mitzuwirken. Hätte ich absagen sollen oder die Mitwirkung einem Künstler überlassen sollen, der nicht Klavier spielen konnte, dafür aber der Partei angehörte? War es nicht wichtiger, die Fahne der Kunst hochzuhalten und so dem damals schon grassierenden Dilettantismus den Kampf anzusagen? Und wurden bei solcher Gelegenheit dem Künstler irgendwelche Bedingungen zugemutet, z.B. in der Hakenkreuztonart zu spielen oder statt der bisher bei allen Künstlern üblichen Podiumsverbeugung den Hitlergruß anzuwenden? Wäre dies geschehen, dann erst hätte sich der Künstler an seiner Kunst, an seinem innersten Wesen vergangen. Hätten Männer wie Wilhelm Furtwängler abtreten sollen, um das Feld den von der Partei aufoktroierten [sic] Nichtskönnern zu überlassen?«[23]

Bei einem Vergleich des reibungslosen Spruchkammerverfahrens gegen Kempff und den Komplikationen, denen Breker begegnete, ist zu bedenken, dass eine pauschale Entnazifizierung von Künstlern im Sinne einer gleichsetzenden Bemessung aller Künste nach einheitlichen Grundsätzen kaum möglich gewesen wäre. Breker hatte als Bildhauer Werke hinterlassen, die vielfach auf Bildern und Fotos reproduziert waren und sich nicht wegdiskutieren ließen. Kempffs Vorteil als Interpret dagegen war die Spezifik der Musik als Zeitkunst, da mögliche kompromittierende Konzerte in ihrer einmaligen Ereignishaftigkeit vorüber waren, Konzertübertragungen im Rundfunk sich längst versendet hatten und zum Zeitpunkt des Entnazifizierungsverfahrens nicht vorausgesetzt werden konnte, dass Schallplatten im kriegszerstörten Nachkriegsdeutschland noch vorhanden waren. Zudem wollte man, solange ein Künstler »nur« das klassische Repertoire gespielt hatte und nicht z.B. als Solist an Propagandakompositionen beteiligt gewesen war, der allgemein stillschweigend akzeptierten Überlegenheit der deutschen Musik entsprechend diese Musik nicht pauschal inkriminieren. Eher als bei allen anderen Künsten war man daher zum Zugeständnis des »Missbrauchs« der Musik durch ungünstige Umstände großzügig bereit. Auch wenn Kempff nach seinem Umzug im Frühjahr 1945 von Potsdam nach Thurnau noch am 4. April 1945 mit den Berliner Philharmonikern für Speer ein Privatkonzert mit Robert Schumanns Klavierkonzert a-Moll op. 54 gab, hatte er dieser Betrachtungsweise entsprechend unter Entbehrungen allen Widrigkeiten zum Trotz »nur« die Schönheit der Musik zelebriert.[24]

Dies war der Spielraum, den ein Musiker wie Kempff für die eigene Entnazifizierung gebraucht hatte. Vor dem Hintergrund der in den Nürnberger Prozessen erhobenen Vorwürfe gegen die Hauptkriegsverbrecher und die dabei zum ersten Mal öffentlich gemachten Schreckensszenarien des Holocaust galten die gegenüber Interpreten verhandelten Belastungspunkte als

23 A.a.O., pag. 115.
24 Das Findbuch zum Kempff-Archiv verzeichnet für das Jahr 1944 bis Okt. 1945 »keine Konzerte aus gesundheitlichen Gründen, einzige Ausnahme das Konzert am 4. April 1945 mit Berliner PO auf Speers Wunsch«. Vgl. auch Grünzweig (u.a.), *»Ich bin kein Romantiker«* (Anm. 6), S. 25.





gering. Potenziert durch die allgemeine deutsche Ablehnung der Spruchkammerverfahren, kamen daher auch Kempff die Spielräume solcher Verfahren zugute – man erklärte ihn für »vom Gesetz nicht betroffen«.[25] Es bleibt eine offene Frage, wie man seinen Fall bewertet hätte, wenn man von seinen Privatkonzerten insbesondere für Speer gewusst hätte. Die meisten dieser Konzerte aber waren nicht öffentlich gewesen, Speer als sensationell reumütiger Kriegsverbrecher für zwanzig Jahre im Gefängnis und die von ihm an Kempff gerichteten Briefe privat und streng vertraulich. Diese Entscheidung für die politische Elite war daher Kempffs entscheidender Vorteil gewesen, so dass ihm moralische Vorwürfe erspart blieben. Ihm gelang die völlige politische und moralische Entlastung, so dass er sehr bald wieder für ein internationales Publikum konzertierte (bereits am 5. Oktober 1945 hatte er in Hamburg für das British Forces Network gespielt).[26] Nach einer ersten Japanreise 1936 (hier ganz im Zeichen der Achse Rom-Berlin-Tokio)[27] bereiste er 1954 ein zweites Mal das Land einschließlich der Ehre, in der Friedenskapelle von Hiroshima zu spielen.[28]

## Kempff als Autor

Wie einige in seinem Nachlass erhaltene Schriften belegen, war Kempff keineswegs ein gänzlich unpolitischer Kopf. So nutzte er die Zeit längerer Krankheitsphasen 1944 und 1945 bis zum Abschluss seines Entnazifizierungsverfahrens zwei Jahre später, um an seinen Memoiren *Unter dem Zimbelstern*[29] und weiteren Texten zu arbeiten. Ein besonders aufschlussreiches Dokument ist sein undatierter, nach Kriegsende verfasster und vermutlich unpublizierter Text, der mit der eigenwilligen Überschrift dieses Essays *Orpheus in Nöten* zitiert wird. In der Verschmelzung mit diesem Urtypus eines Musikers, der dank seiner einzigartigen künstlerischen Fähigkeiten Steine erweichen, Tiere zähmen und Tote ins Leben zurückholen konnte, stilisierte sich Kempff zugleich zum Opfer und Überlebenden einer Menschheitskatastrophe, dessen Aufgabe es nun sei, der Menschheit von seiner Rückkehr aus der Unterwelt zu berichten:

»Aus dem Römerbrief des Paulus ist mir eine Stelle besonders im Gedächtnis geblieben, und das ist nicht allzu verwunderlich. Denn es ist in ihr von den gleichsam sich kontrapunktierenden Stimmen die Rede, ›von den Gedanken, die sich untereinander verklagen oder entschuldigen‹.

25 Mitteilung der Militärregierung vom 18. Februar 1947, in: Kempff-Archiv Sig. 4 *Biographische Unterlagen* # 268.
26 A.a.O., Sig. 6 *Materialien zur Wirkung* # 1000, Mappe *Konzerte 1945-1948*.
27 Vgl. Hamel, *Ein Musiker erlebt Japan* sowie *»Ich bin kein Romantiker«* (Anm. 6), S. 275.
28 A.a.O., S. 201.
29 Wilhelm Kempff, *Unter dem Zimbelstern. Jugenderinnerungen eines Pianisten*, Laaber 1978². Vgl. auch das 12. Kapitel *Nachkriegszeit*, in: Grünzweig (u.a.), *»Ich bin kein Romantiker«* (Anm. 6), bes. S. 186 f.

Ich glaube, daß nirgends diese Stimmen des Gewissens in solcher Vielzahl aus dem dunklen Reich der Mütter heraufsteigen als im Deutschland des Jahres 1945.
Auch ich bin ein Ueberlebender und versank, wie es Ueberlebende wohl an sich haben, zuerst in tatenloses Schweigen.
Nun aber, da sich hier und dort einige zum Wort gemeldet haben, da so etwas wie eine Diskussion sich anbahnte mit dem Thema: Schuld und Sühne – oder in die christlich-paulinische Sprache übersetzt: Sünde und ihre Vergebung –, da melde auch ich mich zum Wort, dem Schüler gleich, der mit einiger Befangenheit den Zeigefinger in die Höhe hebt, um dem gestrengen Lehrer anzuzeigen, daß er aufgepaßt und nicht geschlafen habe.
Ich habe neulich in einem Aufsatz des von mir sehr verehrten C.G. Jung gelesen, daß es ohne eine völlige Sinnesänderung, ohne eine ›Metanoeia‹ keine Rettung für das deutsche Volk geben könnte.
Jung untersucht in diesem in Interviewform abgefaßten Aufsatz die psychologischen Ursachen des seelischen Zusammenbruches. Er verfährt dabei nicht gerade gelinde, das kann nicht Wunder nehmen bei einem solchen genialen seelischen Diagnostiker ...
Aber man spürt bei allem doch die lebenswarme Hand des gütigen Arztes.
Und so läßt er auch nicht diese Hand sinken, indem – wie es erst jüngst eine bedeutende norwegische Schriftstellerin tat – seine Lippen das furchtbare Wort: ›hoffnungslos‹ – – murmeln, nein, er verschreibt dem hungernden, schrecklich frierenden und entblößten Patienten ein Rezept, eben jene ›Metanoeia‹, kraft deren der totkranke Deutsche langsam, ganz langsam gesunden könnte.
Ernst Wiechert hat in seinem ›Deutschen Bettelmann‹[30] schon vor zwei Jahrzehnten prophetisch dieses Schicksal vorausgeahnt und diese ›Metanoeia‹ mit den so einfachen, und doch so ergreifenden Worten ausgesprochen:
›Kenne nun meine Sünde und große Schuld
und will nun bitten um Gottes Huld‹.
Das ist fürwahr eine andere Tonart, als die, welche ansonsten laut und vernehmlich erschallt, die Tonart ›von der makellosen politischen Vergangenheit‹ ... Und wenn ich diese Tonart höre, so melden sich bei mir automatisch Zwangsvorstellungen an.
Ich muß da weit in der Erinnerung bis zu den Jugendjahren mich zurücktasten, bis in jene Tage, da der Knabe an einem asthmatischen Harmonium seines Amtes waltete. Dann konnte es sich in einer christlichen ›Gemeinschaftsversammlung‹ ereignen, daß ein biederer Handwerksmann sich erhob, eine feierliche Miene aufsetzte und die noch nicht ›gänzlich Bekehrten‹ aufforderte, dies oder jenes Lied zu intonieren, während der letzte Vers den ›wirklich und wahrhaftig Bekehrten‹ vorbehalten war.«[31]

Mit Blick auf die Freundschaft zu Albert Speer ist kaum zu entscheiden, wie selbstkritisch Kempff tatsächlich über die Wendung seiner Karriere während der 1930er und 1940er Jahren dachte, wie überzeugt er von sich in der Rolle des Orpheus wirklich war und wie unkritisch unpolitisch er privat über seinen Freundeskreis dachte, für den er öffentlich eintrat. Der in seinem Nachlass in der Berliner Akademie der Künste überlieferte Briefwechsel mit Speer, ergänzt um Dokumente in dessen Nachlass im Bundesarchiv, beginnt mit Geburtstagswünschen des Rüstungsministers an Kempff vom November 1944 und schließt einen Dank mit ein, »dass Du uns anlässlich des Zusam-

30 Kempff hatte das Bühnenstück 1935 zum Oratorium umgearbeitet.
31 Wilhelm Kempff, *Orpheus in Nöten* [um 1955], in: Kempff-Archiv, Sig. 1 *Werke* #200.





menseins mit den französischen Gästen im Hause Jäckelsbruch [= Arno Brekers Landsitz; M.C.] mit Deiner Kunst erfreut hast.«[32]

Der nächste erhaltene Brief, die eingangs zitierte Weihnachtspost vom Dezember 1945, wurde von Kempff am 4. Januar 1946 ausführlich beantwortet. Der sehr persönliche Tenor, der dem inhaftierten Freund mit größter Solidarität galt, ist repräsentativ für den Stil der Korrespondenz insgesamt. So begann Kempffs Brief vom Januar 1946 mit einer Erwiderung der guten Wünsche zum neuen Jahr: »Möge für Dich bald die Zeit kommen, da Du wieder Wohnstätten für die Menschen und Stätten für die friedlichen Musen bauen darfst, nun, da Apollo endlich den wahnsinnigen Mars überwunden hat.« Nach ausführlichen Schilderungen seiner angegriffenen Gesundheit und einer kurzen Erläuterung, dass Arno Breker inzwischen im bayerischen Teil Schwabens ansässig sei, kam Kempff auch widerwillig auf Gerhard Taschner zu sprechen, jenen Violinenwunderknaben, der im Alter von 19 Jahren von Furtwängler 1941 als Konzertmeister der Berliner Philharmoniker verpflichtet worden war und ähnlich wie viele Zeitgenossen sich willig der nationalsozialistischen Kultur- und Auslandspropaganda zur Verfügung gestellt hatte. Besonders störte sich Kempff am unsolidarischen Undank Taschners, jetzt nach Kriegsende dem mit Berufsverbot belegten Furtwängler in dessen laufenden Entnazifizierungsverfahren nicht zur Seite zu stehen:

»Taschner wohnt in Bayreuth, ich kenne seine Adresse nicht, es genügt wohl die Anschrift, Phih. [sic] Orchester, Festspielhaus. Sein Gastspiel hier im Schloß wird unvergessen bleiben, man kann da nur mit Hamlet pp flüstern: der Rest ist Schweigen. Bis jetzt besteht der ganze Mann aus Angabe und Selbstüberhebung, eben jene Eigenschaften, die man uns Deutschen in der ganzen Welt vorwirft. Er könnte sich an Menuhin, einem wirklichen Künstler, ein Beispiel nehmen, der (dem Hamburger Sender zufolge) sich offen für Furtwängler eingesetzt hat, während Taschner, der als Konzertmeister alle Wohltaten von Furtwängler erhalten hat, diesen verleugnet.
Aber da klopft mir Beethovens Geist auf die Schulter und ich höre das: ›o Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehme und freudenvollere anstimmen‹, und so sei Dir am Schluß mitgeteilt, dass ich das von Dir so geliebte Schumann Konzert neulich in Hamburg mit Jochum in der Hamburger Musikhalle gespielt habe. Ich blieb fünf Wochen in der Stadt, allerdings auch teilweise bettlägerig statt am Klavier, und konnte die Gewißheit mit nach Thurnau nehmen, dass die einzige unzerstörbare Brücke doch die Musik ist.«[33]

Der Forschungsliteratur zu Speer ist zu entnehmen, dass er sich während des laufenden Nürnberger Prozesses darauf einstellte, zum Tode verurteilt zu werden, so dass er seinem ehemaligen Mitarbeiter und engen Vertrauten Rudolf Wolters am 10. August 1946 durch geheime Kanäle einen als Testa-

32 Brief von Albert Speer an Wilhelm Kempff vom 24. November 1944, in: a. a. O., Sig. 3 *Korrespondenz* # 571.
33 Brief von Wilhelm Kempff an Albert Speer vom 4. Januar 1946, in: a. a. O. Wie aus einer Postkarte vom 27. Februar 1946 hervorgeht, war Kempffs Antwort bei Speer nicht angekommen und es blieb diesem aufgrund der angeordneten Kürze seiner Nachrichten nur noch Platz, Kempff um eine erneute Mitteilung zu bitten.

ment konzipierten umfangreichen Brief zukommen ließ.[34] Zu den wenigen zuverlässigen Auskunftspersonen, die nach seinem Tod über ihn würden berichten können, rechnete Speer dort auch Kempff. Dieser hielt ihm während der zwanzig Jahre im Gefängnis die Treue und berichtete etwa 1948 Speers ehemaliger Sekretärin und Vertrauten Annemarie Kempf von seiner Ergriffenheit, nachdem sie ihm auf verschlungenen Wegen aus dem Gefängnis geschmuggelte Briefe Speers hatte zukommen lassen: »Liebes Frl. Kempf, haben Sie herzlichen Dank für die Übermittlung der Briefe, die ich nicht ohne Erschütterung lesen konnte – eben deshalb ergriffen, weil vieles in ihnen ein starker Glaube offenbart, eine dem Lichte zugewandte Natur und kein Dämon der Finsternis. Deshalb wird ein gütiger Gott auch unseren Freund weiterhin beschützen.«[35]

Das knappe Dutzend weiterer erhaltener Briefe von Kempff und Speer fällt in die Jahre nach Speers Entlassung 1966 und damit in eine Zeit, als er unter höchster öffentlicher Aufmerksamkeit, die er sichtlich genoss, in der Rolle des geläuterten Sünders sein Wissen über Hitler und das Nazi-Regime geschickt vermarktete. Grundlage hierfür waren Tagebuchaufzeichnungen und Betrachtungen, die er während seiner Haftzeit heimlich angefertigt hatte und die von Wolters archiviert und transkribiert worden waren.[36] Auch wenn in der Beschreibung von Zeitgenossen sowie in den autobiographischen Schriften seiner Kinder immer wieder hervorgehoben wird, Speer habe keine Freunde im eigentlichen Sinne gehabt, sondern sei primär immer mit sich selbst beschäftigt gewesen, scheint Kempff doch zu seinem engsten Umfeld gezählt zu haben.[37] Kempff verkörperte als international renommierter Künstler ein Musikverständnis klassisch-romantischer Prägung, dem sich Speer in seinem eigenen antimodernistischen, klassizistischen, bürgerlich-konservativen Kulturverständnis eng verbunden fühlte. In seinen 1969 erschienenen *Erinnerungen*, die innerhalb weniger Monate eine zweistellige Auflagenzahl erreichten, hob Speer daher die Nähe zu Künstlern hervor, deren seltene Gesellschaft er mit Abstand dem unvermeidlichen alltäglichen Umgang mit Nazi-Größen vorgezogen habe:

34 Gitta Sereny, *Albert Speer. Das Ringen mit der Wahrheit und das deutsche Trauma*, München 1997, S. 41.
35 Bundesarchiv Koblenz [= BArch K], Sig. N 1340-102, Brief von Wilhelm Kempff an Annemarie Kempf vom 8. Mai 1948.
36 Dass Speer Wolters aus seinen Texten heraushielt, verübelte ihm dieser ebenso wie die kritische Distanzierung von Hitler als Person und Synonym der NS-Herrschaft, so dass es bald zu Wolters offenem Bruch mit Speer kam.
37 BArch K, Sig. N 1340-185, Brief von Wilhelm Kempff an Gretel Speer vom 19. September 1966 zur bevorstehenden Haftentlassung ihres Mannes: »Liebe Gretel, viele, sehr viele werden mit ihren Gedanken am 30. Sept. bei Albert, bei Dir, bei den Kindern sein, wir zählen schon die Tage. Möge fortan ein guter Stern über Euch allen leuchten! Ich freue mich schon auf den Tag, an dem ich Albert vorspielen werde, wie in alten Zeiten, sei es hier bei uns, in Positano oder bei Euch.«





»Die Historiker meinen, daß ich mich im privaten Verkehr von der Partei ferngehalten hätte; es ließe sich aber auch sagen, daß die Parteigrößen sich von mir fernhielten, weil sie mich als Eindringling betrachteten. Gefühle von Reichs- oder Gauleitern beeindruckten mich kaum, da ich Hitlers Vertrauen besaß. Außer Karl Hanke, der mich ›entdeckt‹ hatte, war ich mit keinem von ihnen enger bekannt geworden, keiner verkehrte in meinem Hause. Statt dessen fand ich meinen Freundeskreis bei Künstlern, die ich beschäftigte, sowie bei Freunden. In Berlin war ich, sooft es meine knappe Zeit zuließ, mit Breker und Kreis zusammen, zu ihnen gesellte sich häufig der Pianist Wilhelm Kempff.«[38]

In einem Brief vom 7. September 1969 aus Positano wiederum, mit dem er sich für ein Widmungsexemplar bedankte, gab Kempff sich als begeisterter Leser zu erkennen:

»Mein lieber Albert,
erst heute bestätige ich Dir den Empfang Deines Buches mit der lieben Widmung für mich und Helene. Soviel es mir die allzu flüchtige Zeit erlaubt, stehle ich mich fort vom Flügel, lasse alle andere Post liegen. Heut mittag habe ich sogar die Klingel überhört, die mich zum Essen ruft, darauf wurde mit drei sforzato Schlägen das Gong in Schwingung versetzt, auch dies hatte keinen Eindruck auf meine Hörorgane gemacht. Helene erschien auf der Oliventerrasse und brachte es fertig, mich wieder in die Gegenwart zu versetzen. Ich bin gerade bei Stalingrad angelangt. Ich kann schon jetzt sagen, daß Du meine Erwartungen übertroffen hast. Mit wenigen Strichen sind die Charaktere gezeichnet, die Prägnanz, Treffsicherheit des Ausdrucks, der architektonische Aufbau, und nicht zuletzt die Spannung, ein stetes Crescendo, das durch das Ganze zieht.«[39]

Aufgrund der wenigen bislang überlieferten Quellen ist das Verhältnis von Wilhelm Kempff zu Albert Speer hinsichtlich der Konstanz oder Brüchigkeit ihrer Beziehung nicht exakt zu bestimmen. Dennoch zeigen die skizzierten Umrisse ihrer Freundschaft deutlich ihr gemeinsames Verständnis von deutscher klassischer Kultur als Konsens der Wirtschaftswunderjahre. Hatte sich die Öffentlichkeit, die während der NS-Zeit von Kempffs und Speers Verbundenheit Kenntnis erlangen konnte, auf elitäre politische, militärische und künstlerische Kreise beschränkt, veränderte sich diese Situation in der Nachkriegszeit deutlich. Wie die Forschung zu Speer hinlänglich gezeigt hat, war er während seiner Zeit im Spandauer Gefängnis öffentlich abgeschottet und konnte zugleich über die von Rudolf Wolters gesponnenen Netzwerke weiterhin bestens auf Entwicklungen in seinem Umfeld einwirken. Darüber hinaus blieb er durch regelmäßige Presseberichte als Figur präsent, so dass seine Haftentlassung zu einem Spektakel mit weltweitem Medienecho wurde und er diese Aufmerksamkeit bis zu seinem Lebensende im Jahr 1981 für seine Zwecke nutzte.

38 Albert Speer, *Erinnerungen* [1969], Berlin 1970[8], S. 160.
39 Brief von Wilhelm Kempff an Albert Speer vom 7. September 1969, in: Kempff-Archiv Sig. 3 *Korrespondenz* # 571. Vgl. auch BArch K, Sig. N 1340-32, Brief von Wilhelm Kempff an Albert Speer vom 18. November 1969: »Ja, Dein Buch kam ›mehr als gut‹ an, was uns froh und stolz zugleich macht.«

In Ernst Klees 2013 erschienenem Personenlexikon *Auschwitz. Täter, Gehilfen, Opfer und was aus ihnen wurde* findet sich in den Erinnerungen des ehemaligen Zwangsarbeiters und Auschwitz-Überlebenden Imo Moskowicz eine Passage, die die öffentliche Sichtbarkeit der prominenten Freunde Kempff und Speer verdeutlicht. Moskowicz hatte in der Nachkriegszeit als Regieassistent von Gustav Gründgens sowie als Film- und Fernsehregisseur unter anderem von Filmen mit Heinz Rühmann bald im westdeutschen Kulturbetrieb Fuß gefasst. In seiner 1996 erschienenen Autobiographie berichtete er, wie bei Dreharbeiten in Italien plötzlich Kempff mit Speer am Set erschien: »›Er war zwanzig Jahre im Gefängnis‹, sagte Kempff, ›und er ist erst vor ein paar Tagen entlassen worden, hat viel durchgemacht, viel gelitten ..., jetzt begleitet er mich durch Bella Italia, die Freiheit genießend.‹«[40]

Solange Speer die Wahrnehmung seiner Person steuern konnte, stand in ihrem Mittelpunkt ein Büßer, der sich selbst anklagte, die rückblickend erkennbaren Zeichen des Holocausts nicht bemerkt zu haben. Zur Erklärung bemühte er das Klischee des weltfremden Künstlers, der zwar auf Befehl des Diktators das Amt des Rüstungsministers übernommen habe. Aber selbst hier, im Zentrum der Macht, sei er im Herzen Hitlers Architekt, also ein Künstler geblieben. Entsprechend der getrennten Systeme von Kunst und Politik hätte ihm folglich der endgültige Rollenwechsel zum ideologischen Überzeugungstäter nicht gelingen können. Anders als seine Mitangeklagten konnte Speer daher in Nürnberg Selbstvorwürfe formulieren, ohne dass dieses Eingeständnis von moralischer Schuld ihm zu juristischem Nachteil gereicht hätte, im Gegenteil. Gegen den Vorwurf, sein Mandant sei an der Vorbereitung eines Angriffskrieges beteiligt gewesen, baute Speers Anwalt Hans Flächsner in seinem am 23. Juli 1946 gehaltenen Schlussplädoyer seine Verteidigung deshalb auf dem Argument auf, dass zum Zeitpunkt der Ernennung Speers zum Rüstungsminister 1942 alle entscheidenden Planungsschritte der Kriegsführung bereits vollzogen worden waren. Dies war der entscheidende Moment, den Konsens zur Trennung der Systeme »Kunst« und »Politik« ein letztes Mal zu bemühen, um Speers Charakterisierung als Kriegstreiber zu widerlegen:

»Der Angeklagte hatte zu der Herbeiführung dieses Zustandes nicht das geringste beigetragen. Seine Tätigkeit zuvor war die eines Architekten, der ausschließlich mit Friedensbauten beschäftigt war und durch seine Tätigkeit weder zur Vorbereitung noch zur Auslösung eines Krieges, welcher internationale Verträge verletzte, beigetragen hat. [...] Die persönliche Vernehmung des Angeklagten und das Kreuzverhör über seine Tätigkeit in der Partei haben ergeben, daß Speer auf Grund seiner Stellung als Architekt auch im Parteiapparat lediglich architektonisch-künstlerische Funktionen ausgeübt hat. [...] Naturgemäß war dies eine rein

40 Ernst Klee, *Auschwitz. Täter, Gehilfen, Opfer und was aus ihnen wurde. Ein Personenlexikon*, Frankfurt a. M. 2013, S. 287 (Eintrag zu Imo Moskowicz).





künstlerische Aufgabe, wenn die Partei als Bauherr auftrat. Sie war bestrebt, ihren Bauten einen einheitlichen, repräsentativen Charakter zu verleihen. Bei der Besonderheit des architektonischen Gestaltungswillens ist es ja selbstverständlich, daß jeder Architekt bei der Lösung ihm gestellter Aufgaben eigene Absichten verfolgte. Die Tätigkeit des Angeklagten als Beauftragter für Bauen war daher relativ beschränkt und von untergeordneter Bedeutung, da er hierfür nicht einmal eine eigene Dienststelle zur Verfügung hatte. Aus ihr eine Mitwirkung des Angeklagten an irgendwelchen Verbrechen gegen den Frieden herleiten zu wollen, wäre verfehlt. Das gleiche gilt von den übrigen Funktionen des Angeklagten vor und während des Krieges bis zu seiner Übernahme als Minister.«[41]

Da der Ausgang des Prozesses für Speer nicht abzusehen war und er, wie sein als Testament konzipierter Brief an Rudolf Wolters vom 10. August 1946 belegt, mit einem Todesurteil rechnete, war sein am 31. August 1946 gehaltenes Schlusswort für ihn die letzte Möglichkeit, vor Gericht sein Schicksal zu beeinflussen. Er begann mit einem eindringlichen Appell an die Menschheit, nach den Schrecken des zurückliegenden, industriell perfektionierten Krieges zur Einsicht zu kommen, alle erdenklichen Kräfte für einen dauerhaften Frieden einzusetzen. In seiner Rolle als Architekt und Künstler war es daher folgerichtig, als Quintessenz seiner Argumentation sich auf die Bedeutung der Kultur für eine friedliche Welt zu berufen. So beendete er seine Ausführungen mit den Worten:

»Was bedeutet mein eigenes Schicksal nach allem, was geschehen und bei einem solch hohen Ziel?
Das deutsche Volk hat in früheren Jahrhunderten viel zu dem Aufbau menschlicher Kultur beigetragen. Es hat diese Beiträge oft in Zeiten geliefert, in denen es genauso ohnmächtig und hilflos war wie heute. Wertvolle Menschen lassen sich nicht zur Verzweiflung treiben. Sie werden neue bleibende Werke schaffen, und unter dem ungeheueren Druck, der auf allen lastet, werden diese Werke von besonderer Größe sein. Wenn das deutsche Volk so in den unvermeidlichen Zeiten seiner Armut und seiner Ohnmacht, – aber gleichzeitig auch in der Zeit seines Aufbaus – neue Kulturwerte schafft, dann hat es damit den wertvollsten Beitrag zu dem Geschehen in der Welt geleistet, den es in seiner Lage leisten kann.
Es sind nicht die Schlachten der Kriege allein, die die Geschichte der Menschheit bestimmen, sondern in einem höheren Sinne die kulturellen Leistungen, die einst in den Besitz der ganzen Menschheit übergehen. Ein Volk aber, das an seine Zukunft glaubt, wird nicht untergehen. Gott schütze Deutschland und die abendländische Kultur!«[42]

Offensichtlich wurde diese Gedankenfigur des unpolitisch denkenden Künstlers Speer in der Rolle eines Ministers vom Quartett der alliierten Richter als glaubwürdig anerkannt, so dass man ihn zwar für die Ausbeutung von Zwangsarbeitern sowie als Verantwortlichen für die Kriegswirtschaft zu

41 http://www.zeno.org/Geschichte/M/Der+N%C3%BCrnberger+Proze%C3%9F/Hauptverhandlungen/Einhundertvierundachtzigster+Tag.+Dienstag,+23.+Juli+1946/Vormittagssitzung (Abruf am 15. Mai 2015).
42 http://www.zeno.org/Geschichte/M/Der+N%C3%BCrnberger+Proze%C3%9F/Hauptverhandlungen/Zweihundertsechzehnter+Tag.+Samstag,+31.+August+1946/Nachmittagssitzung (Abruf am 15. Mai 2015).

einer langen Haftstrafe verurteilte, aber nicht – wie den überwiegenden Teil der Angeklagten – hinrichtete. Speers Distanzierung von Hitler und seinen Getreuen, die man einem Künstler eher abzunehmen bereit war als einem Militär oder einem Berufspolitiker, gipfelte in seiner als Sensation präsentierten Legende, er habe ein eigenes Attentat auf Hitler geplant gehabt, welches nur durch ungünstige Umstände nicht zustande gekommen sei. Im Ergebnis war die von ihm verkörperte Haltung des unpolitisch denkenden Architekten in der Rolle des politisch agierenden Rüstungsministers so überzeugend, dass sie ihn zur eigenen Überraschung vor dem Galgen bewahrte.

Nach diesem Erfolg, seinen Nürnberger Prozess überlebt zu haben, wäre es für ihn weder notwendig noch ratsam gewesen, diese nun legitimierte Haltung in Frage zu stellen. Im Umkehrschluss war es daher folgerichtig, sie in seinen Erinnerungsbüchern zu pflegen, zu konturieren und differenzieren, zumal er sich der Aufmerksamkeit einer breiten Leserschaft sicher sein konnte. Als Millionen Deutsche sich spätestens durch den spektakulären Prozess 1962 gegen Adolf Eichmann und die im folgenden Jahr begonnenen Frankfurter Auschwitzprozesse mit der Frage einer Kollektivschuld konfrontiert sahen – die Sprengkraft der Thematik, die sich 1968 im Konflikt der Studentengeneration entlud, ist bereits zu ahnen –, bot sich Speer als Prototyp für moralische Rechtfertigungen an: Wenn man sogar im Zentrum des Bösen ahnungslos gewesen sein konnte, ließ sich dies von der intellektuellen Peripherie einer Mehrheitsbevölkerung um so stärker reklamieren.

Diese Konstruktion von Speer als dem »guten Nazi«[43] wurde erst kurz nach seinem Tod aus den Angeln gehoben, als der junge Historiker Matthias Schmidt in seiner Dissertation dessen tatsächliche Verstrickung in die nationalsozialistische Vernichtungspolitik nachwies, die explizit den Künstler, nicht den Rüstungsminister Speer betraf: Wie erwähnt hatte er als Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt Zwangsräumungen jüdischer Wohnungen, die Einweisung der Bewohner in sogenannte Judenhäuser und die Arisierung ihrer Vermögen angeordnet, ihre Deportation von seinen Mitarbeitern mit der Gestapo koordiniert sowie zur Umgestaltung Berlins in Absprache mit Heinrich Himmlers SS in der Nähe von Steinbrüchen und Tongruben Konzentrationslager errichten lassen, um dort Baumaterialien für seine architektonischen Mammutvorhaben zu produzieren.[44] Mit der Erwähnung eines Konzertes, das Kempff als Dank für eine komplizierte Behandlung Speers im SS-Sanatorium Hohenlychen im März 1944 gegeben hatte, war auch dort noch einmal dezent die Verbindung der beiden

43 Dan van der Vart, *Der gute Nazi. Leben und Lügen des Albert Speer*, Berlin 1997.
44 Im Detail ist diese Konstellation komplizierter, da Schmidt einerseits von der Frustration Rudolf Wolters über sein ehemaliges Vorbild Speer profitierte und andererseits von Speer selbst an Wolters verwiesen worden war.





Freunde angedeutet worden, ohne dass sie angesichts der aufsehenerregenden Enthüllungen über Speer in der öffentlichen Debatte eine Rolle gespielt hätte.[45]

*

Zu Lebzeiten hatte Speer immer betont, Hitler habe zwar keine Freunde gehabt, für den hypothetischen Fall einer solchen persönlichen Bindung wäre aber er dank der gemeinsamen Leidenschaft für Kunst, Architektur und Stadtplanung einer der wenigen Freunde des Führers gewesen. Diese Gedankenfigur doppelte sich bei Speer selbst, so dass Kempff zu seinen engsten Freunden zu zählen wäre, hätte Speer solche Bindungen aufbauen können, womit zugleich am Ende dieser Kette von Wahrscheinlichkeiten Kempff plötzlich eine indirekte Anbindung an das Zentrum des NS-Machtapparates gehabt hätte. Wilhelm Kempff überlebte zwar seinen Freund Albert Speer um zehn Jahre und die für Speers Umfeld dramatischen Enthüllungen konnten an ihm nicht vorbeigehen. Ob diese allerdings das Bild von seinem Freund tatsächlich verändert haben, ist nicht bekannt, und es bleibt ebenso ein Gedankenspiel wie die zuvor konstruierte Verkettung persönlicher Kontakte bis zu Hitler. Sucht man nach Indizien in den erhaltenen Archivalien, so bildete die Liebe zum klassisch-romantischen Repertoire, das vom Beethoven-Experten Kempff vertreten wurde, den Kern der Freundschaft von Kempff und Speer. Die Aussagekraft dieser Freundschaft als Zeitportrait einer von politischen Zeitenwenden geprägten Generation zwischen 1920 und 1970 unterstreicht dabei ihre gegen jede Faktizität des eigenen Handelns aufrechterhaltene Trennung der Bereiche »Musik« und »Politik«.

## Summary

*»Orpheus in Need«: Wilhelm Kempff's Friendship with Albert Speer* – The topos that art and politics are two strictly separate spheres, which is still alive and well, was especially symptomatic of the relationship between Wilhelm Kempff and Albert Speer: despite his close connections to major NS figures like Speer and Arno Breker, the famous Beethoven performer was never subject to doubts about his political integrity. Speer's self-styled persona as a naive artist in the service of Hitler, on the other hand, saved him from the Nuremberg gallows. The present text reconstructs an outline of the genesis and motives of this previously unquestioned friendship, and in so doing sketches a picture of Germany in the midst of the economic miracle, at a time when there was little interest in any presence of its fascist past.

45 Matthias Schmidt, *Albert Speer: Das Ende eines Mythos. Speers wahre Rolle im Dritten Reich*, Bern/München 1982, S. 108.