

Reinhold-Schneider-Preis für Edith Picht-Axenfeld

Laudatio Hans Zender anlässlich der Verleihung des Reinhold-Schneider-Preises der Stadt Freiburg i. Br. an Edith Picht-Axenfeld am 3. Februar 2000
im Kaisersaal des Historischen Kaufhauses Freiburg

Edith Picht-Axenfeld wird mit dem Reinhold-Schneider Preis ausgezeichnet: zum zweiten Mal innerhalb der letzten Jahre geht dieser Preis an eine bedeutende Frau, deren Lebenswerk die Interpretation von Kunst ist. Wurde 1995 Swetlana Geier für ihre Übersetzungsarbeit aus dem Russischen geehrt, so feiern wir heute eine Dolmetscherin der Musik – und es mag erlaubt sein, zu Beginn dieser Lobrede etwas ausführlicher über die Kunst der Übersetzung nachzudenken.

Auch musikalische Interpretation ist eine Übersetzungsarbeit, und zwar in mehrfacher Hinsicht. In unserer Musikkultur, die seit ca. 1000 Jahren eine schriftliche Kultur ist, hat der Interpret zunächst die Aufgabe, die stummen Zeichen des Notentextes in lebendigen Klang zu verwandeln. Er muß die in der Schrift zu verräumlichten Zeichen erstarrte Musik in fließende Zeit zurückverwandeln. Dieser Vorgang ist kein Lesevorgang, wie wir ihn etwa heute bei unseren technischen Geräten kennen; der Notentext ist keine 1:1 aufzulösende Strukturbeschreibung des musikalischen Kunstwerks, sondern eine Art Aktionsanweisung für den Interpreten, verschlüsselt in verschiedenen Schichten von Symbolen. Diese Symbole müssen „interpretiert“ werden, sie sind in einen Raum eingeschrieben, der im wörtlichen Sinne ein Spielraum ist. Der Interpret muß unter den im Detail unendlich vielen Lesemöglichkeiten wählen, er muß Entscheidungen treffen, wie er die Zeichen im einzelnen verstehen will.

Bei dieser Tätigkeit gelangt er unvermerkt in eine tiefere Schicht des Interpretationsvorgangs. Denn die Entscheidung für eine Lesart des Textes ist keineswegs nur ein intellektueller

Vorgang. Zwar ist dem Interpreten ein Maximum an Kenntnissen abzuverlangen: über Entstehung und historische Einordnung, Quellen und Rezeptionsgeschichte des Textes; über seine formale Konstruktion sowie über seine Stellung in der Biographie des Autors. Aber die konkrete Entscheidung über das Tempo und seine unzähligen Nuancen, über die Klangfarben und die genauen Lautstärkegrade ist auch abhängig von Temperament und Feinfühligkeit, von Körperbau und Lebensalter des lebendigen Interpreten. Er muß seinen Geist und seinen Körper zur Verfügung stellen, um die im Text des Komponisten verschlossenen Energien zu aktualisieren. Noch mehr: er muß unter Umständen den Mut haben, durch seine persönliche Lesart die Vorstellung vom betreffenden Werk zu verändern und Rezeptionsgewohnheiten zu widersprechen. Er muß nicht nur sein technisches Können und seine Bildung, sondern auch seine kreative Kraft einsetzen, und sich darüber im Klaren sein, daß in letzter Konsequenz – wenigstens dann, wenn er selber ein Meister geworden ist – seine Arbeit auf so etwas wie eine Mitschöpfung des Werkes hinausläuft. Denn es ist keine Interpretation denkbar, die modellhaften, sozusagen objektiven Charakter hätte – auch nicht eine durch den Autor selbst. Auch der Autor steht seinem fertigen Text als ein Distanzierter, als ein Fremder gegenüber; oder, anders ausgedrückt, der Text wird auch für ihn zu einem Material, mit dem er spielen kann.

Es gibt eine schöne Anekdote von Johannes Brahms, den ein Musikfreund nach der zweiten Aufführung seines B-Dur Konzertes, mit Brahms selbst als Solisten, fragte: „Meister,

welches Tempo des ersten Satzes war denn jetzt das richtige – das von gestern oder das von heute, das viel schneller war?“ – Brahms konterte: „Ja halten Sie mich denn für so phantasielos, daß ich in jeder Aufführung das gleiche Tempo nehme!“

Die Freiheit im Umgang mit den Buchstaben des Textes, die dem Interpreten aufgebürdet ist, kann von ihm auch mißbraucht werden. Immer wenn er willkürlich, ohne innere Notwendigkeit, seine Entscheidungen trifft; wenn er sich zum Herrn des Textes statt zu seinem dienenden Helfer macht; wenn er Routine oder äußeren Effekt regieren läßt, mißbraucht er seine Freiheit und vergißt seine Verantwortung als treuer Mittler. Aber wo, so müssen wir jetzt fragen, verläuft hier die Grenze zwischen Willkür und schöpferischer Begeisterung? Gibt es, außer dem persönlichen künstlerischen Gewissen, gar keine Richtschnur, an welcher der Interpret sich selbstkritisch messen kann?

Beim Nachdenken über diese Frage kann der Interpret eine dritte, noch tiefer liegende Schicht seines Metiers entdecken. Er sucht nach einer Wahrheit, welche höher steht als die Art von Wahrhaftigkeit, die aus seiner Subjektivität fließt; er sucht nach einer geschichtlichen Instanz und begegnet zwei „Wahrheiten“, die keineswegs übereinstimmen, sondern einander oft widersprechen: der philosophischen Ästhetik und dem Historismus. Der Interpret ist durch eine zeitliche Distanz von dem Werk getrennt, das er in die Gegenwart übersetzt. Zwischen seinem von dieser Gegenwart geprägten Bewußtsein und der Entstehung des Werkes liegen oft Jahrhunderte. Unweigerlich kommt er bei seiner Frage nach einer überpersönlichen Wahrheit in ein Dilemma: soll er danach streben, das Werk so weit wie möglich rekonstruierend, aus dem Geist der Entstehungszeit heraus, zu verstehen und seine Wiedergabe den Maßstäben der vergangenen Zeit annähern, oder soll er im Gegenteil das alte Werk dadurch zu verjüngen versuchen, daß er seine Wiedergabe unserem heutigem Empfinden annähert und zeigt, wie aktuell ein großes Werk der Vergangenheit sein kann? – Für den, der etwas tiefer schaut, kompliziert sich dieses Dilemma noch, wenn er beobachtet, wie sich bisweilen beide Positionen verschränken, indem etwa eine scheinbar historisch strenge

Lesart ungewollt eine Tendenz der aktuellen Ästhetik spiegelt, oder, umgekehrt, ein äußerst sehr unkonventioneller, „moderner“ Umgang mit alten Texten dem Geist des Werkes näher kommt als ein historisch orientierter. Hier wird nun dem Interpreten sein Äußerstes abverlangt, um diesem Engpaß zu entkommen. Er muß über die Grenzen der eigenen Kunst hinausschauen, um die Grundprobleme unserer Kultur ins Visier zu bekommen. Er entdeckt, daß die gleichen hermeneutischen Probleme nicht nur in den anderen Künsten, sondern in der gesamten Geisteswissenschaft zu finden sind, und daß sie um die Fundamente unserer Kultur und damit unseres Bildes vom Menschen kreisen. Versucht er, die alten Werke gänzlich an unsere heutige Mentalität und Ausdrucksweise anzugleichen, so kann er ihren inhärenten Gesetzen, dem ihnen eingeschriebenen Geist, nicht gerecht werden; er relativiert jede geschichtliche Position und behauptet eine Gleichartigkeit, ja potentielle Gleichwertigkeit der Kunstwerke aller Zeiten und Völker. Dagegen hätten sich aber die Künstler aller Epochen aufs Äußerste gewehrt. Wollte der Interpret dagegen dem Einzelwerk oder wenigstens der Epoche, die es hervorgebracht hat, wirklich gerecht werden, so müßte er nicht nur die alten Schriftzeichen historisch richtig lesen und die alten Instrumente benutzen, er müßte nicht nur ausschließlich in den historisch passenden Sälen oder Kirchen spielen, sondern er müßte auch die Ohren und Hirne seiner Zuhörer von allen Erfahrungen und Erkenntnissen freimachen können, welche uns seit der Komposition des betreffenden Werkes zugewachsen sind; noch mehr: er müßte selber orthodoxer Lutheraner werden, wenn er Bach spielt, glühender republikanischer Nationalist, wenn er Verdi dirigiert oder aktiver Kommunist, wenn er Nono aufführt. Denn die überzeitlich wirksamen großen Kunstwerke beziehen ihre Kraft tatsächlich aus solchen geistigen Grundströmungen ihrer Epoche und keineswegs aus einer fiktiven, nirgendwo existierenden allgemeinen Ästhetik.

Unsere Zeit bemüht sich, so weit sie Kultur pflegen will, geradezu verzweifelt um die Etablierung einer solchen allgemeinen Ästhetik; damit in dieser Ästhetik möglichst alles Platz hat, von der Folklore bis zur Concept-Art,

erfand sie das Zauberwort „Pluralismus“ und versucht, im Museum, im Konzertsaal, in den Medien, ein möglichst vielseitiges Bild aller Epochen und Kulturen des Erdballs zu vermitteln. Sie übersieht aber, daß die Grundlage dieser ihrer Vermittlung ein ganz bestimmtes, vergleichendes Ansehen, Anhören, Zur-Kennntnis-Nehmen ist, welches ausschließlich von unserer Epoche, von ihrer globalen Orientierung, aber auch von ihrer selbstherrlichen Oberflächlichkeit geprägt wird, und allen Intentionen der Kunst früherer Zeiten widerspricht. Diese Art von Rezeption tendiert oft zu einer passiven Genußhaltung – während der Geist jeder großen Kunst den Menschen zu geistiger Produktivität führen will; und eine rein genießende Haltung leistet keinen Widerstand gegen den Sog der sogenannten „Spaßkultur“, jener Mischung von Infantilität und aufgedonnerter „Bedeutung“, die nicht nur die europäische, sondern jede kulturelle Tradition zum Tourismus-Geschäft macht und zur austauschbaren Unterhaltungsware degradiert.

Gegenüber einer solcher Entwicklung muß der heutige Interpret, wenn er sich nicht geistig aufgeben will, neue Modelle entwickeln, und seine eigene Rolle anders verstehen als bisher. Er muß sich in einem salto mortale sozusagen vor die Differenzierungsbewegung unserer so vielfältigen kulturellen Tradition zurückversetzen, und die grundlegenden magischen Potenzen seines Tuns neu erkennen: seine Produktion klingender Gestalt zielt auf die direkte Wahrnehmung des Hörers; der Hörer empfängt den Aufprall des Klangs und schlägt diesen Ball in einem Akt der individuell verstehenden Neuproduktion zurück. In diesem Vorgang der Neugeburt können alle möglichen Gestalten aller möglichen Zeiten erscheinen. Zimmermann sprach von der Kugelgestalt der Zeit, in der für uns alle Musiken aller Zeiten und Völker gleichzeitig präsent sind. Mit diesem zum ersten Mal wirklich globalen Kulturbewußtsein – sehr verschieden von der ererbten abendländisch-eurozentrischen Haltung – muß jeder Interpret in Zukunft leben. Dies bedeutet aber gerade nicht Gleichgültigkeit gegenüber den verschiedenen kulturellen Inhalten. Im gleichen Augenblick, in dem wir verstehen, daß es keine ästhetischen Invarianten gibt – daß es überhaupt keine unveränderlichen Werte im Fluß der Geschich-

te geben kann – erscheint jede konkrete kulturelle Gestalt als einmaliges Zeugnis jenes langen Weges, den der Mensch durch seine Geschichte hindurch zu sich selbst geht. Diesem zu sich selbst kommenden Menschen dient die Arbeit jedes Interpreten, jedes Übersetzers; sie sorgt nicht nur für die Kommunikation verschiedensprachiger Völker und Kulturen, sondern auch für die Kommunikation von Lebenden und Toten, für die Kommunikation unserer wachen und oft kurzsichtigen Intelligenz mit den Erfahrungen älterer Stufen der Menschheit. Hier werden sogar persönliche Vorlieben oder Abneigungen unwichtig. „Es gehört poetische Moralität, Aufopferung der Neigung dazu, um sich einer wahren Übersetzung zu unterziehen“, schreibt Novalis am 30. 9. 1797 an August Wilhelm Schlegel. „Übersetzen ist so gut Dichten, als eigene Werke zustandebringen, und schwerer, seltener.“

Die Mittel und Wege, die der Interpret des 21. Jahrhunderts wählt, um sich vor der Skylla des Historismus wie der Charybdis der totalen Relativierung zu retten, können nur individuell und verschiedenartig sein. Er weiß, daß er an keinem Platz zu Hause sein kann, den ihm die alten Institutionen zur Verfügung stellen: weder in der Kirche noch im Theater, weder im Konzertsaal noch im Museum. Er ist wesentlich unbehaust, sucht gerne nach neuen Aufführungsorten, um dort seine Zelte aufzuschlagen. Er verschmäht aber keineswegs die alten traditionellen Räume, um seine Kunst zu üben; nur muß er dort seine Vorsichtsmaßnahmen treffen, um nicht mißverstanden und im üblichen, kommerziell zugerichteten Konsumbrei einfach mitverdaut zu werden. Kunst ist ihm eine ständige, nie endende Übersetzungsübung, in der Altes und Neues zusammenstimmen muß. So können ihm Fähigkeiten zuwachsen, die wir bisher nur den Komponisten, Malern und Dichtern zugeschrieben haben – wobei wir oft übersahen, daß die Arbeit eines Autors zu einem Gutteil immer ja auch Übersetzung, Verarbeitung überkommener Traditionen ist – wie es Novalis am Schluß des erwähnten Briefes lapidar sagt: „Am Ende ist alle Poesie Übersetzung.“

Überblickt man Leben und künstlerische Entwicklung von Edith Picht-Axenfeld, so wird man in ihr ein Modell des neuen Inter-

preten erkennen können. Es ist kein Wunder, daß sie in einem durchaus distanzierten Verhältnis zur Welt des heutigen music business gelebt und gearbeitet hat – zu dem, was heute Karriere, Marktwert, Publicity bedeuten. Es scheint geradezu natürlich für einen voll zum Individuum gereiften Künstler, ein gewisses Maß an Unverdaulichkeit, oder wenigstens von Irritation zu entwickeln in einem Musikbetrieb, der von Amerikanismus und geistlosem Starkult beherrscht wird. Vielleicht ist es kein Zufall, daß Edith Picht in Japan bekannter und berühmter ist als in ihrem Heimatland, denn dort ist die Ehrfurcht vor dem Künstler als einem Übermittler von Geist noch ausgeprägt.

Der Ambitus ihrer interpretatorischen Arbeit ist extrem groß; trotzdem lassen sich zwei Zentren ihrer Tätigkeit benennen, durch die sie vor allem auf ihre Zeitgenossen gewirkt hat: die Musik der Gegenwart, und die Musik von Johann Sebastian Bach. Edith Picht hat immer die Vermittlung von Musik lebender Autoren als die wichtigste Aufgabe des Interpreten angesehen; sie gab dieses Ethos auch an ihre Schüler weiter. Bis in ihr hohes Alter war sie unersättlich in ihrem Interesse an der Entwicklung der Neuen Musik; ob als Mitwirkende oder als Zuhörerin, immer konnte man ihr in musica viva-Konzerten, in Uraufführungen, in Darmstadt, Köln, Donaueschingen oder anderswo begegnen. Mit vielen Komponisten war und ist sie persönlich befreundet. Immer wieder initiierte sie auch Ensemble-Formationen im Dienst Neuer Musik, oder spielte zeitgenössische Werke mit Duo-Partnern wie Heinz Holliger oder Hansheinz Schneeberger. Eine solche Haltung ist zur Ausnahme geworden in einer Zeit, in der von der Jugendförderung bis zu den internationalen Wettbewerben und Agenturen eine sterile und sture Reduktion des Repertoires auf Werke des 19. Jahrhunderts praktiziert wird. Im Zuge dieser Entwicklung ist für professionelle Pianisten die Pflege auch der Bachschen Musik eher ein Ausnahmefall geworden; man überläßt diese Musik heute meist den Spezialisten des Cembalo und des Clavichord. Anders bei Edith Picht, die von allen ihren Schülern genaueste Kenntnis der Bachschen Werke verlangte und selber diese Musik ihr Leben lang sowohl auf dem Klavier wie auf

Cembalo und Clavichord spielte, und zwar in gleicher Vollkommenheit (die Musik der Frühklassik zusätzlich noch auf dem Hammerklavier). Was das bedeutet, kann wohl nur der Fachmann ganz ermessen, der aus eigener Erfahrung weiß, wie fundamental verschieden die Anschlagsvorgänge bei den genannten Instrumenten sind. Ich habe einmal miterlebt, wie Edith Picht innerhalb eines einzigen Programms zwischen Hammerklavier, Cembalo und Clavichord hin und her wechselte, wobei sie zum Teil die gleichen Stücke auf verschiedenen Instrumenten darbot. Rein artistisch betrachtet, war das der Gipfel an Virtuosität, den ich jemals von Interpreten der Kategorie „Tasteninstrumente“ erlebte. Aber natürlich spielten sich diese Drahtseilakte in einem äußerlich so subtilen und unspektakulären Bereich ab, daß weder Publikum noch Presse richtig bemerkten, welches unglaubliche Können da vor ihnen ausgebreitet wurde. Und das war auch durchaus im Sinne von Edith Picht, die die Relativität der instrumentalen Mittel gegenüber dem Geist der Musik zeigen wollte – und nicht die Beliebigkeit der Musik bei Vergötzung von klanglicher Sensation, wie es im heutigen Starzirkus inszeniert wird.

Fast überflüssig ist es zu erwähnen, daß Edith Picht buchstäblich jede Note, die Bach für Tasteninstrumente geschrieben hat, gespielt hat – selbstverständlich auswendig –, einschließlich der Kunst der Fuge, einschließlich aller Ensemblewerke, etwa der Violinsonaten, die sie unvergeßlich mit Henryk Szeryng aufführte, und der Flötensonaten, die sie mit Nicolet spielte. Es mag verwunderlich klingen, aber Bach begründete auch eine Freundschaft zwischen ihr und Herbert von Karajan, der sie jahrelang zur Aufführung der Brandenburgischen Konzerte nach Berlin holte, bei denen der Maestro selber auf einem zweiten Cembalo den Generalbaßpart exekutierte.

Ein Leben lang reiste Edith Picht durch die Welt, durch nahezu alle Länder der Erde, in große und kleine Städte, allein, mit Kollegen und mit Orchestern. Dabei erntete sie unter Kollegen nicht nur Bewunderung, sondern bisweilen auch Kopfschütteln für ihre eiserne Disziplin, ihren unablässigen Fleiß und ihre nie abreißende Konzentration. Auf einer Kammerorchester-Tournee hörte ich einmal in einer

Autobahnraststätte den Konzertmeister klagen: „Jetzt möchte man hier doch gerne noch ein bißchen bleiben und feiern, aber da sitzt Edith schon wieder im Bus, liest Platon und macht uns allen ein schlechtes Gewissen!“

Bach und die Moderne, die beiden zentralen Kräfte im Musikerleben von Edith Picht, was haben sie gemeinsam? Der heutigen Durchschnittsmusikhörer, der durch die Emotionalität und Klang Sinnlichkeit des 19. Jahrhunderts verwöhnt ist, empfindet oft die Bachsche wie auch die bedeutende Neue Musik als abstrakt, spröde, schwer verständlich. In der Tat verlangen beide Kunstformen vom Hörer eine bestimmte Mitarbeit. Bachs Musik verlangt ein mehrdimensionales Hören; der Komplexitätsgrad einer Bachschen Fuge ist als Höraufgabe kaum weniger schwierig als die Überlagerungen verschiedener klanglicher Schichten bei Messiaen, Stockhausen oder Zimmermann. Bachs Musik ist ihrem Wesen nach kontemplativ, sie trägt den Hörer nicht zu bestimmten Höhepunkten hin, sie gliedert die Zeit nicht durch dramatische Spannungen und Überraschungen, sondern fordert durch ihre gleichmäßig fließende Zeitstruktur dem Hörer ein hohes Maß an Konzentration ab. In der Neuen Musik hat der Hörer keine Chance, etwas zu verstehen, wenn er sich nicht die Mühe macht, den Prozeß der Sprachsuche und den Entwurf neuer Sprachen mitzuvollziehen, der das Thema der Musik des nun vergangenen Jahrhunderts war. Jedes wesentliche Werk der Neuen Musik verlangt vom Hörer, sich auf seine individuelle geistige Welt einzustellen. Das Hören wird zu einer Übung, die oft wiederholt werden muß, bis der Funke vom Werk zum Hörer überspringen kann, und jene geistige Lebendigkeit entzündet, welche die unvergleichliche Frucht dieses Prozesses ist.

Der verborgenste und tiefste Punkt der Verwandtschaft zwischen Bach und der Moderne liegt aber vielleicht im Verhältnis zum Subjekt, zum Subjektiven. Hält Bachs Kunst, historisch gesehen, genau an dem Punkt inne, an dem die Musik beginnt, die Freuden und Leiden des individuellen Ichs darzustellen, so beginnt die Moderne mit der manifesten Krise dieses Ich, mit der Erforschung des Unbewußten und der Zerstörung, Aufspaltung oder Überschreitung jenes vernünftigen Ich, das nicht mehr Maßstab

und Begrenzung für die Ausdrucksformen der Kunst zu sein vermag.

Zur Vermittlung solcher ichtlosen Kunst bedarf es, außer dem wiederholten Hören, wohl gelegentlich auch des behutsam klärenden Wortes. Edith Picht ist diesen schwierigen Weg öfters gegangen; unvergeßlich ihr Zyklus aller Schönbergschen Klavierwerke, den sie als workshop-Veranstaltung im Gespräch mit Elmar Budde in verschiedenen Städten darbot. Aber auch Bach bedarf einer solchen Vermittlung, wenn seine Rezeption nicht in einem heute modischen kulinarischen Barock-Ästhetizismus untergehen soll. Albert Schweitzer, bei dem übrigens Edith Picht in sehr jungen Jahren Orgelunterricht hatte, hat gesagt, daß insbesondere die Kantaten in ihrer durch die Textbezüge noch einmal dichterem Kompliziertheit nur durch liebevolle Einführungen voll verständlich gemacht werden können. Und wenn wir hier in Freiburg demnächst mit einer workshop-Reihe beginnen, welche Bach-Kantaten und paradigmatische Musik der Moderne kombiniert, so ist das eine Konzertform, die voll und ganz aus Pichtschem Geist geboren ist und dem Musikfreund die Anregung zu jenem üben den Hören geben will, die ihm im durchschnittlichen Konzertangebot meist vorenthalten wird. Nicht um Vermittlung von Wissen geht es hier, auch nicht um perfekte Endresultate. Die Offenheit des Hörens soll wieder ermöglicht, und damit dem Hörer die Chance eröffnet werden, selber etwas zu entdecken.

Hier liegt natürlich auch der Übergang von der Kunst zur Philosophie, die, um einen Satz von Georg Picht zu zitieren, „nicht dazu da ist zu sagen, was man wissen kann.“ Sie soll vielmehr, so Picht, „die Grenzen unseres Wissens sichtbar machen. Sie darf nicht bestätigen, was schon in Geltung steht; sie soll aufdecken, was fragwürdig ist.“

Es ist unmöglich, über Edith Picht zu sprechen, ohne auch über Georg Picht zu sprechen. Schon das kurze Zitat zeigt, wie eng die Geistesverwandtschaft in der Ehe von Edith Picht mit einem der bedeutendsten Philosophen des vergangenen Jahrhunderts war. Es wird nicht nur das Grundthema angeschlagen und der große Anspruch deutlich, dem sich Philosophen und Künstler in dieser Zeit stellen müssen, sondern auch der Mut zur Einsamkeit,

zum Unpopulären, ja zum Extremen oder Skandalösen sichtbar, den jeder haben muß, der die Wahrheit aussprechen will. Der Zufall will es, daß gerade eben die elfbändige Werkausgabe der Vorlesungen Georg Pichts im Klett-Cotta-Verlag mit der Veröffentlichung seines letzten unvollendeten Werkes über die Zeit abgeschlossen ist. Überblickt man das Pichtsche Werk in seiner Vielfalt, Genauigkeit, seiner Unerbittlichkeit und seiner politischen Aktualität – insbesondere was die zentrale Bedeutung der ökologischen Problematik angeht, die ein Philosoph wie der von Picht verehrte Adorno nicht sehen konnte oder wollte – so wundert man sich, warum Georg Picht in der aktuellen Diskussion immer noch nicht ins Zentrum gerückt ist. Betrachtet man, welche Art von Philosophie es statt dessen in den Medien zu Schlagzeilen und einem gewissen Bekanntheitsgrad bringt – denken wir nur an die kürzliche Debatte um die Gentechnologie – so kann es einem angst und bange um das Niveau unserer kulturellen Öffentlichkeit werden.

Aber eine solche ängstliche Reaktion wäre nicht im Sinne von Edith und Georg Picht; was man von beiden lernen kann, ist Tapferkeit und Unermüdlichkeit, ebenso wie die innere Unabhängigkeit von Kategorien wie „Erfolg“ oder „direkte Resonanz“ in der Massengesellschaft.

Woher nahm Edith Picht die Kraft für ihre große Lebensleistung? Um hier zu antworten, müßte man sehr intime Schichten der Persönlichkeit berühren. Die private Edith Picht, das ganze Umfeld dieser hochbedeutenden und weitverzweigten Familie – das wären Themen für einen Biographen. Ich muß mich hier mit ganz wenigen Andeutungen begnügen.

Besucht man die Freiburger Universitäts-Augenklinik, so hängt dort, auf der Station „Axenfeld“ das Porträt eines Mannes, dessen gütige Augen die Augen Edith Pichts sind. Unter diesen Augen wuchs sie in Freiburg auf, zog dann zu Beginn ihrer Karriere nach Berlin, wo sie aber als Vierteljüdin bald mit Auftrittsverbot belegt wurde, trotz der Zuerkennung des international renommierten Chopin-Preises. Das erste ihrer sieben Kinder kam in Berlin zur Welt, alle anderen in Hinterzarten, wo sich seit Ende des Krieges die Heimstätte der Familie befindet. Die Landschaft Reinhold Schneiders, der Schwarzwald, war für Edith wie für Georg

Picht sicher viel mehr als eine „Heimat“ im sentimental Sinn; sie war im Zeitalter der extremen Ausbeutung von Natur eine Art Richtschnur und Mahnung, seine Früchte in Einfachheit und Geduld zur Reife zu bringen. Der alte Schwarzwälder Birklehof war aber nicht nur Sitz der Familie und Empfangsstätte prominenter Besucher; er war auch Treffpunkt der Schüler Edith Pichts. Wenn man die Monat für Monat dort auftauchenden Scharen ihrer Freiburger Klavierklasse erlebte, verstand man, daß für Edith Picht die Beziehung zu ihren Schülern eine eigenständige Dimension ihres Lebens war, weit über das Übliche hinausgehend. Ihre Fähigkeit, sich auf jeden einzelnen Studenten nicht nur einzustellen, sondern ihn menschlich anzunehmen, auch oft sich seiner menschlich anzunehmen, war in der Tat ganz außerordentlich und begründete viele über die Studienzeit hinausreichende Freundschaften. Diese einer vollkommenen Selbstlosigkeit entspringende Zuwendung zu denen, die sich ihr anvertrauten, wurde in ihren späteren Jahren zur Kraft einer echten Weisheit, und ist wenn möglich noch bewundernswerter als ihre großen künstlerischen Leistungen. Wenn man bedenkt, wie bei vielen großen und größten Künstlern die Egozentrik einen riesigen schwarzen Schatten über ihre ganze Existenz wirft, kann man nur die größte Ehrfurcht vor einem Dasein empfinden, in dem sich feinste Menschlichkeit und künstlerische Vollendung als nahtlose Einheit darstellen. Edith Picht hat ihr lebenslang verehrtes Leitbild, Clara Schumann, auf ihre ganz eigene und moderne Weise erreicht und ist uns wie Georg Picht, ein Prototyp jenes anderen Deutschland, anderen Europa, das, unbeeindruckt sowohl vom Glamour wie vom kulturellen Verfall unserer Mediengesellschaft in nüchterner Wachsamkeit seine Verantwortung wahrnimmt als unbestechliche, ebenso warnende wie ermutigende Stimme des Geistes.

Anschrift des Autors:
Hans Zender
SWR-Konzerthaus
Konrad-Adenauer-Platz
Freiburg