

München

Ein Retter für die Philharmoniker?

Die Münchner Philharmoniker, seit dem Tode Rudolf Kempes im Mai 1976 ohne Chefdirigenten, umwerben den rumänischen Dirigier-Eigenbrötler Sergiu Celibidache.

Orchester keine Gnade. Doch nun scheint es ernst zu werden.

Charles Mackerras, der das siebte Abonnementskonzert dirigieren sollte, wurde kurzerhand ausgeladen. Statt dessen kam Sergiu Celibidache, der 67jährige rumänische Dirigier-Eigenbrötler, für drei Abende ans Pult. Franz Xaver Ohnesorg, der rüh- rige Philharmoniker-Direktor,



Umworbener Eigenbrötler: Sergiu Celibidache (M.), mit Franz Xaver Ohnesorg, Direktor der Münchner Philharmoniker (M. l., mit Bart und Brille)

macht, legte Celibidache den Taktstock hin: „Was spielt es für eine Rolle, was sie bisher gemacht haben“. Und verließ das Podium. Aufregung allenthalben. Ein gekränkter Star, düpierte Musiker. Später dann die große Versöhnung. Celibidache, der Schelm: „Die Wiener Philharmoniker sind dreißig Mal schlechter als die Münchner“. Die bayrische Seele glaubte es und gab Ruh.

Doch wen interessieren schon Probenkrähe. Die Konzerte gerieten schlechthin vollkommen. Mit welcher Sensibilität da Mozarts „Zauberflöten“-Geheimnis aufgespürt wurde, wie sich die sonst aufgedonnerte Richard-Strauss-Schnulze plötzlich in ein ernstzunehmendes Werk verwandelte, wie intelligent Celibidache und die um ihr Leben spielenden Philharmoniker die Effekte Bar-

tóks zügelten – das alles läßt wünschen, daß die Initiativen der Münchner Verantwortlichen, Celibidache enger an das Orchester zu binden, zum Happy End führen.

Vorerst wurden als weitere Celibidache-Termine fünf Konzerte im Juni vereinbart. Auf dem Programm Rossinis Overtüre „Die seidene Leiter“, von Ravel die beiden Daphnis et Chloë-Suiten und die dritte Sinfonie von Brahms. Und weil's halt nicht ohne Opfer geht, wurde diesmal der Dirigent Stanislaw Skrowaczewski eingeladen, der eigentlich im Juni bei den Münchner Philharmonikern zu Gast sein sollte. Notabene: Wer einem Celibidache in die Quere kommt, hat nichts zu lachen.

Volker Boser

Bonn

Früher Schumann

Der Göttinger Musikwissenschaftler Wolfgang Boetticher entdeckte das Autograph* in den dreißiger Jahren: ein Klavierquartett in c-Moll von Robert Schumann aus dem Jahre 1828. Die Erstaufführung fand letzten Sommer in Hitzacker statt, aus Anlaß der zweiten Aufführung in Bonn wurde das Werk nun für den Schwann-Verlag eingespielt.

Abseits, kaum notiert von den publizistischen Kulturverwaltern, ging 1974 ein Antiquariatsgeschäft über die Bühne, das es in sich hatte. Die Firma Schneider in Tutzing bot im Auftrag einer Erbgemeinschaft ein gewaltiges Bündel Autographe Robert Schumanns für rund 4,7 Millio-

nen DM zum Verkauf, darunter ein hochkarätiger Erlkönig: ein Klavierquartett in c-Moll von 1828, ganz früher Schumann also, zudem noch unerschlossen, der bislang im Privatbesitz schlummerte.

Unwesentlich weniger abseits, im Zonenrandbadestädtchen Hitzacker, fand im August vergangenen Jahres anläßlich der „Sommerlichen Musiktage“ die Erstaufführung dieser neuen alten Kammermusik statt, vor Kurgästen in Hosenträgern über Buschhemden – ein Rahmen, der dieser Inthronisationsfanfare der deutschen musikalischen Romantik einen Hauch salopper Biedermeierlichkeit entgegenblies. In angemessenere Umgebung wurden jetzt die Gäste der Zweitpremiere geladen: das Ensemble Classique und David Levine spielten das c-Moll-Quartett im Sterbezimmer Schumanns in der ehemaligen Privatklinik des Nervenarztes Dr. Richartz in Bonn-Endenich, dem heutigen Schumannhaus.

* Urschrift, vom Autor eigenhändig geschriebenes Manuskript

Mit dieser Aufführung dürfte sich ein Werk einen festen Stammplatz im Konzertrepertoire gesichert haben, dessen Überlieferung einem philologischen Mantel-und-Degen-Stück gleichkommt. Vor einem Jahr noch war eine Aufführung dieses Schumann-Erstlings, der gleichsam „Nährmutter“ seines gesamten frühen Klavierwerks ist (vgl. Wolfgang Boetticher, Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen, Teil I, op. 1–6, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1977) unmöglich, denn es gab keinerlei Spielnoten; vor 40 Jahren gar ahnte niemand etwas von einem Autograph, das lediglich im frühen Schumannschrifttum und auch da noch mit unrichtiger Tonartangabe erwähnt wurde.

Der Göttinger Musikwissenschaftler Wolfgang Boetticher, zur Zeit die unbestrittene Autorität der Schumannforschung, entdeckte das Autograph in den dreißiger Jahren bei Forschungen für seine Doktorarbeit in der Nähe von Zwickau. Hier ruhte es in der Privatsammlung eines Bergwerksdirektors, der ein exklusives Hobby betrieb: er sammelte Schumann-Autographe. Marie Schumann, eine Tochter Roberts, hatte das Autograph 1923 direkt an jenen Geheimen Kommerzienrat Wiede verkauft, so daß es in keinem Antiquariatskatalog auftauchte.

1950 wurde Wolfgang Boetticher mit der Neuordnung der umfassenden Autographensammlung beauftragt. Die Wiedererben hatten die umsetzbaren Stücke in den letzten Kriegswirren aus Mitteldeutschland nach Bayern herüberretten können und der Göttinger Musikwissenschaftler war durch seine genaue Kenntnis der Gesamtbestände der einzige, der die Restauration durchführen konnte.

Hierbei stieß er auch wieder auf das c-Moll-Quartett. Die Schwierigkeiten seiner Edition waren fast unlösbar, da die mit Bleistift gezogenen Notenlinien streckenweise völlig verblaßt waren. Ohne Lineal, Millimetermaß, Skizzenbücher und Zweitaufzeichnungen sowie den glücklichen Umstand, daß Schumann sämtliche Takte durchnummeriert hatte, wäre die jetzt vorliegende authentische, historisch-kritisch abgesicherte Übertragung Boettichers kaum möglich gewesen. Sie erscheint dieser Tage als Beiheft 4 der Reihe „Quellenkataloge zur Musikgeschichte“ im

Rahmen der Urtextausgaben praktischer Musik beim Heinrichshofen's Verlag.

Nach einem kurzen Report des Göttinger Musikwissenschaftlers spielten David Levine und das Ensemble Classique das Quartett aus dem Jahr 1828, die zweite Aufführung überhaupt in einem öffentlichen Konzert. Vorweg gingen Mozarts Klavierquartett g-Moll und Brahms' Klavierquartett c-Moll. Beide mußten offensichtlich erhebliche Probezeit an das Schumannquartett abtreten, das die vier Musiker am selben Tag für den Schwann-Verlag auf Platte eingespielt hatten, denn sie zeigten deutliche Unsicherheiten im Ensemble, rhythmische Schwankungen und Intonationsprobleme.

Mit der nachfolgenden Schumann-Wiedergabe wurde allerdings die Entschädigung sofort

nachgereicht. Technisch sehr ausgefeilt, und mit großer dynamischer Energie wurde die federnde, ungestüme Wurfkraft der Themensprache des jungen, aufstrebenden Romantikers sehr engagiert bis ins Detail nachgezeichnet. Besonders im vertrackt synkopisierten Minuetto, einer komplizierten Kanonform, stattete das Kölner Streichtrio mit David Levine eine maßstäbliche Interpretation ab.



David Levine und das Ensemble Classique spielten das wiederentdeckte Schumann-Opus auf Schallplatte ein

Der Serkin-Schüler aus Philadelphia, ein engagierter und hierzulande viel zu wenig bekannter Schumannspieler, war schon in Hitzacker dabei. Er bestätigte dann auch, was nicht zu überhören war: zwischen beiden Aufführungen lagen Meilensteine. Hitzackers Erstaufführungsvorsprung wurde durch die Bonner Zweitaufführung qualitativ mehr als ausgeglichen.

Elmar Lindemann

Mailand

Renaissance für zwei Italiener: Bellini und Donizetti

Nur wenige ihrer Werke werden noch häufiger gespielt, von Donizetti etwa „Lucia di Lammermoor“, von Bellini „Norma“. Eine „Neuentdeckung“ bahnt sich nun im Heimatland der beiden Komponisten an.

Die Ausstellung, die die Scala aus Anlaß ihres 200. Jubiläums veranstaltete, war in vieler Hinsicht interessant. Neben schon bekannten Dokumenten, die jedoch hier systematisch aneinandergereiht einen ganz neuen Eindruck vermittelten, sah man auch vieles bisher Unbekannte, bekam einen Einblick in die Geschichte dieses Theaters, in die Geschichte der italienischen Oper überhaupt. Vor allem der Oper im 19. Jahrhundert, als sie in Italien ja die „Vergnügungsindustrie“ war, hatte man viel Platz

eingespart und damit den vier großen Komponisten dieses Jahrhunderts: Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi.

Diese gleichrangige Aneinanderreihung mag vielleicht manche erstaunen: Verdi und Rossini werden auf der ganzen Welt geschätzt, haben ihren festen Platz in jedem Repertoire. Aus Donizettis umfangreicher Produktion (sie umfaßt über siebenzig Opern) kennt man bestenfalls seine Buffo-Opern (Don Pasquale) und „Lucia di Lammermoor“. Bellini schließlich wird außerhalb Italiens kaum noch gespielt, wird im übrigen Europa kaum noch geschätzt und für ein Phänomen gehalten, das seine Zeit nicht überlebt hat.

Und doch genossen beide zu ihrer Zeit europäischen Rang. Beiden gelang der Erfolg sogar in der damaligen Metropole der Oper, in Paris. Ein gewisser Richard Wagner fertigte 1840 einen Klavierauszug in französischer Sprache von Donizettis „La Favorita“. Bellini hatte außer

einem sehr großen Publikumserfolg auch die Zustimmung der geistigen Elite: Schopenhauer bewunderte ihn, ebenso wie Chopin, Liszt und Wagner, den vor allem das Finale der „Norma“ beeindruckte: Der Steigerung der Situation bis zur Katastrophe entspricht eine Steigerung in der Tonsprache, die die italienische Oper bis dahin nicht kannte. Nur zehn Jahre standen Bellini zur Verfügung: 1825 bis 1835, dem Jahr seines Todes. Hätte er länger gelebt, so meinten viele Kritiker im 19. Jahrhundert, wäre er der Reformator der italienischen Oper geworden. Die „Puritani“, sein letztes Werk, zeigen den Übergang zu einem neuen Stil.

Beide Komponisten waren unermüdete Arbeiter, dauernd in Zeitdruck, um den Forderungen der Theater und des Publikums nachzukommen. Besonders Donizetti war ganz einfach gezwungen, „für den Tag“ zu schreiben und es ist fast unglaublich, was – so betrachtet – an Ideenreichtum in seinem Werk steckt. Nach

dem Tod der beiden Komponisten (Bellini 1835, Donizetti 1848) kann man am Spielplan der Scala eine recht interessante Entdeckung machen: ihr Ruhm überlebt sie; „Norma“ und „La Favorita“ zum Beispiel werden mit großer Regelmäßigkeit gespielt bis in das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts. Dann beginnt eine tiefgreifende Geschmacksänderung: Wagner und Verdi dominieren, später das Interessengebiet Toscaninis.

Erst seit 1948 (dem 100. Todestag von Donizetti) ist wieder ein stark ansteigendes Interesse zu verzeichnen. Ja, das Interesse ist sogar in weit größerem Maß gestiegen als dies selbst Experten vermutet hätten.

Ein allgemeiner Trend unserer Zeit ist die Forderung nach möglichst originalgetreuen Aufführungen. Eine unbekümmerte Aufführungspraxis hat einem fast philologischen Interesse für die Oper Platz gemacht. Man erkennt die historischen Zusammenhänge, begreift, daß jeder Komponist in seiner Zeit gesehen werden muß. Die mittlere Periode Verdis etwa begegnet erst jetzt dem richtigen Verständnis, und er wäre ohne Bellini und Donizetti nicht denkbar, wie sie beide Rossini viel verdanken, obwohl sie sich von dessen Stil (der in der „opera seria“ in Italien dominierte) freimachten.

Lange Zeit herrschte die Meinung, es gebe keine Sänger mehr, die den Anforderungen dieser Komponisten gewachsen seien. Und hier hat eine Sängerin ein historisches Verdienst: Maria Callas. Sie erweckte Gestalten wie „Norma“ und „Anna Bolena“ zu neuem Leben. Sie bewältigte die technischen Schwierigkeiten mit der notwendigen Ausdauer (auch Giuditta Pasta, die erste Norma, hatte schwer damit zu kämpfen), studierte Intentionen und Tonsprache genau: und plötzlich waren Bellinis und Donizettis Melodien mit Leben und Ausdruck erfüllt, waren ihre Koloraturen ein notwendiger Bestandteil des Ganzen und keine leere Ausschmückung. Noch heute unvergessen ist ihre „Anna Bolena“ an der Scala 1956 in der Regie Luchino Viscontis, ein Erfolg, der dieser Oper wieder einen Platz im Spielplan sicherte.

Ihre Nachfolge trat in Italien Leyla Gencer an, gefeiert als Maria Stuarda, Lucrezia Borgia und Pauline in „Les Martyrs“, der Bearbeitung des „Poliuto“, die im letzten Jahr in Venedig zum er-



sten Mal in diesem Jahrhundert wieder auf die Bühne gebracht wurde.

Damit einher ging die Beschäftigung mit der Persönlichkeit der Komponisten: Bellini aus Catania, Donizetti aus Bergamo, aus zwei verschiedenen Kulturkrei-

sen und doch ähnliche Charaktere, waren sensible, hochgebildete Komponisten, introvertiert, eher zur Schwermut geneigt, keine heiteren, unbeschwerten Südländer, wie das Klischee sie sieht. Besonders um Donizetti gibt es viel neue Literatur; 1975 wurde in seiner Heimatstadt Bergamo ein Kongreß ins Leben gerufen, an dem sich viele Musikwissenschaftler – vor allem aus Italien und England – beteiligten. Sehr wichtig auch die Forschungen der Donizetti-Society, der Spezialisten aus mehreren Ländern angehören.

Zwei Opernhäuser eröffneten in diesem Jahr mit Bellini: Florenz, wo Italiens unbequemster Regisseur, Luca Ronconi, und der dynamische Musiker Riccardo Muti eine neue Deutung der „Norma“ brachten; und Genua, mit „Bianca und Fernando“, der Oper, mit der das Teatro Carlo Felice vor 150 Jahren eröffnet worden war. Auch hier gab es einen ersten Anstoß zu neuen Forschungen, einen Bellini-Kongreß, an dem Spezialisten aus mehreren Ländern teilnahmen. Bellini-Literatur ist noch dünn gesät und meist schon recht alt: der Kongreß brachte eine erste Revidierung, eine neue Lektüre

Ihre wichtigsten Werke

Gaetano Donizetti
(1797–1848)

„Der Liebestrank“.
U: 12. 5. 1832 Mailand.
„Lucia von Lammermoor“.
U: 26. 9. 1835 Neapel.
„Die Favoritin“.
U: 2. 12. 1840 Paris.
„Die Regimentstochter“.
U: 11. 2. 1840 Paris.
„Don Pasquale“.
U: 3. 1. 1843 Paris.

Vincenzo Bellini (1801–1835)

„Die Nachtwandlerin“.
U: 6. 3. 1831 Mailand.
„Norma“.
U: 26. 12. 1831 Mailand.

(U = Uraufführung)

des Werks. Schade nur, daß solche Veranstaltungen nicht regelmäßig stattfinden können, denn es fehlt am Geld. Der Staat gibt keine Subventionen, und nur selten springt eine „Ente per il turismo“ ein, wie in diesem Jahr in Genua. Lieselotte Stein

Sänger im Opernchor – ein hartes Brot

In Seide hüllt man ihn meist nur auf der Bühne. Die Wirklichkeit des Opernchors sieht trister aus: Finanziell hinkt er hinter seinem Orchesterkollegen her, auf seinem Dienstplan stehen 44 Dienste monatlich. Nach der Diagnose des Patienten „Opernchor“ hofft man nun auf die Therapie.

Die Meldung schreckte kürzlich nicht nur Intendanten auf: An der Stuttgarter Staatsoper mußte eine „Lohengrin“-Vorstellung ausfallen, weil Münchens Staatsoper nicht – wie bisher üblich – Gäste für den Chor stellte. In München selbst begannen die Chorsänger, eine Streikkasse

anzulegen. Und schließlich zeichnete Staatsopern-Intendant August Everding bereits die schlimme Vision chorloser Aufführungen an deutschen Opernhäusern. Die Chöre drohten mit dem Aufstand – doch die Beinahe-Revolution beruhigte sich nach den erfolgreichen Tarifverhandlungen zwischen dem Deutschen Bühnenverein auf der einen und der Vereinigung Deutscher Opernchöre und Bühnentänzer (VDO) auf der anderen Seite. Die Vernunft hatte einmal mehr gesiegt.

Dennoch: Die Unruhe in den Opernchören hatte ihr Gutes. Schließlich wurden im Vorfeld der tariflichen Auseinandersetzungen Finger auf Wunden gelegt, die zwar nicht alle geheilt werden konnten, die aber zumindest erstmals offen zur Sprache kamen. Ist erst eine Analyse der Situation erreicht, kann mit der

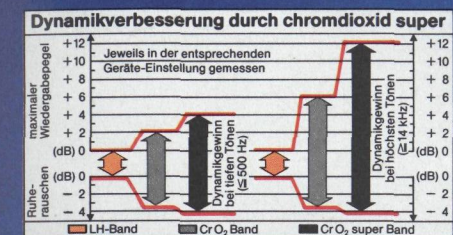
Behandlung begonnen werden. Medizinisch ausgedrückt: Nach der Diagnose des „Patienten Opernchor“ kann nun die Therapie einsetzen.

Zur Situation: In der Spielzeit 1976/77 beschäftigten die 52 deutschen Musiktheater 1985 Opernchormitglieder, aufgedgliedert: 1018 männliche und 967 weibliche. Selbst am Ende dieser Saison standen noch immer 42 Stellen offen. In der folgenden Spielzeit wollten 411 Vakanzen besetzt sein, doch nur 233 Kandidaten suchten eine Chorstelle. Das heißt: Die Diskrepanz zwischen Angebot und Nachfrage nimmt bereits bemerkenswerte Ausmaße an. Außerdem: Fast 20 Prozent der Opernchorsänger im bundesdeutschen Raum werden von Ausländern gestellt (in der Hauptsache von Polen, Jugoslawen, Tschechoslowaken, Ungarn, Bulgaren, Griechen). Die

Die Steigerung in der Chromklasse: chromdioxid super

Hören und erleben Sie den großen Klanggewinn, den BASF chromdioxid super-Cassetten bieten. Bereits ohne Dolby wird die HiFi-Norm DIN 45 500 erheblich übertroffen.

Dynamik-Verdoppelung in den Höhen
Die Grafik zeigt es. Die unübertroffene Hörenaussteuerbarkeit gegenüber der bewährten chromdioxid bis zu 6 dB mehr Dynamik zwischen 10.000 und 20.000 Hz.



Studio-Dynamik in den Tiefen

3 dB Dynamik-Gewinn in den Tiefen gegenüber chromdioxid* bringen chromdioxid super in die gleiche Qualitätsklasse wie das vielverwendete BASF Studioband SPR 50 LH, das von führenden Produzenten für anspruchsvolle Musikproduktionen eingesetzt wird.

*mit Dolby

Lange Lebensdauer des Tonkopfes

Der empfindliche Tonkopf wird mehr geschont als bei zahlreichen Eisenoxid-Cassetten.

Sicherheits Mechanik SM

BASF Cassetten haben die bewährte SM Mechanik gegen Bandsalat.



VDO legt Wert darauf, daß nicht rassistische Vorurteile diese Lage als ungünstig einordnen, sondern daß es die berufsspezifischen Probleme sind, die ihr Sorgen machen: Chorproben werden immer häufiger zu Sprachkursen umfunktioniert. Anmerkung: An manchen Instituten ist der Anteil ausländischer Chorsänger über 35 Prozent gestiegen (Beispiel: Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen).

Viele Chöre sind überaltert (manche haben einen Durchschnitt von 45 Jahren), die Sänger und Sängerinnen leiden unter der finanziellen Ungerechtigkeit gegenüber den wesentlich besser bezahlten Orchestermusikern – der Unterschied in der Grundgage macht bis zu knapp 1000 DM innerhalb eines Hauses aus. Schließlich gab es keine Dienstalterszulage – ob ein Sänger mit 25 Jahren anfängt oder bereits im Zenit seiner Laufbahn steht, das Gehalt änderte sich nicht. Ein Orchestermusiker muß an einem Theater beispielsweise 32 Dienste monatlich bestreiten, ein Opernchormitglied aber 44. Und noch einmal ein Verdienstvergleich: In Gelsenkirchen verdient ein verheirateter Chorsänger nach abgeschlossener Hochschulausbildung 2168 DM brutto – der Durchschnittslohn eines deutschen Arbeiters betrug 1978 2226 DM. Dies alles brachte die Chorleute auf die Barrikaden: Es ging ihnen um die Gerechtigkeit und um den fehlenden Nachwuchs. Auf einen Nenner gebracht: die Attraktivität des Berufsstandes sollte aufgebessert werden.

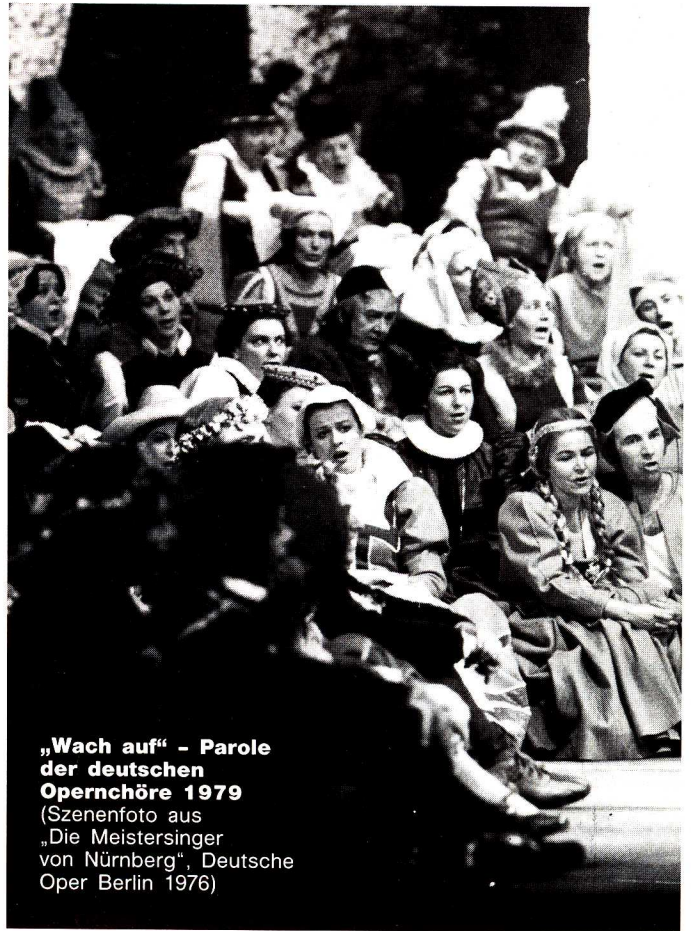
Obwohl vielen Kommunen als Theaterträgern das Wasser bis zum Halse steht, konnte man sich bei den Tarifgesprächen nicht den berechtigten Forderungen der VDO verschließen. So konnten folgende Verbesserungen durchgesetzt werden: nach fünf und noch einmal nach zehn Jahren erhält ein Opernchormitglied jetzt eine Dienstalterszulage von je drei Prozent vom geltenden Grundgehalt. Ein VDO-Sprecher: „Das ist immerhin ein wichtiger Einstieg.“ Die Grundgage stieg ab 1. Januar dieses Jahres um fünf Prozent. Beihilfen im sozialen Bereich, wie im öffentlichen Dienst längst üblich (für Geburt, Krankheit, Jubiläum, Tod etc.), sind nun tariflich abgesichert.

„Schwarze Flecken“ auf dem Wunschkatalog der Opernchor-Vertreter blieben dennoch: die Angleichung an Orchesterzulagen, wie sie in vielen Städten

gezahlt werden, fand ebenso wenig statt wie eine Neueinteilung der Arbeitszeit (ein freier Samstagvormittag konnte nicht durchgesetzt werden, „weil logische Gründe – wie die Proben mit aus Laien gebildeten Extrachören – dagegen sprechen“).

Mit dem Tarifiergebnis ist jedenfalls, so meinen beide Seiten, der Grundstein für ein attraktiveres Berufsbild gelegt. Man hofft also wieder auf deutschen Chornachwuchs, um die steigende Qualität an den Musiktheatern mitgestalten zu können – schließlich wollen alle nach wie vor bestmöglich Choropern wie „Fidelio“ und „Der goldene Hahn“, „Carmen“ und „Meistersinger“, „Tannhäuser“ und „Eugen Onegin“, um nur ein paar Beispiele zu geben, auf die Bühne stellen. Ob allerdings grundsätzlich das angeschlagene Image des Chorsängers zum Positiven verbessert werden konnte, wird erst die Zukunft zeigen. Vom Ausland drängen auf jeden Fall immer mehr junge Kräfte auf den deutschen Opernchor-Markt. Daran wird sich vorläufig nichts ändern.

Jörg Loskill



„Wach auf“ – Parole der deutschen Opernchöre 1979 (Szenenfoto aus „Die Meistersinger von Nürnberg“, Deutsche Oper Berlin 1976)

„Weißer Meister verzeihe: Ich bin ja nur ein Laie“

Professor Julius Hackethal versucht sein Glück als Dichter: Der Ärzte-Kritiker schickte an den Sänger und Komponisten Udo Jürgens einen Liedertext mit dem Arbeitstitel „Patientenängste“.

Jetzt soll auch Musik in Professor Julius Hackethals Ärztekritik kommen. Der streitbare Mediziner hat für den in Zürich wohnenden Sänger und Komponisten Udo Jürgens ein Lied mit dem Arbeitstitel „Patientenängste“ geschrieben.

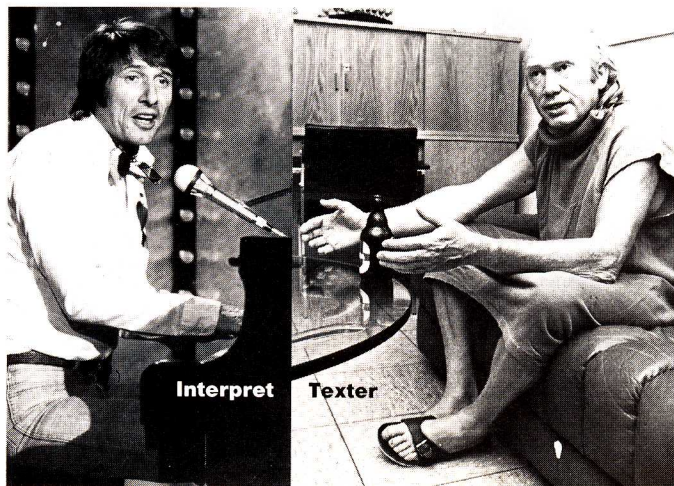
„Ich will meine Idee humoristisch unter die Leute bringen“, erklärt Hackethal auf die Frage, warum er jetzt auch unter die Song-Schreiber gegangen ist, „die Ärzte müssen lernen, mehr an die Seele ihrer Patienten als an das Honorar zu denken.“

Humoristisch ist der Refrain des Hackethal-Songs sicherlich:

„Weißer Meister verzeihe:
Ich bin ja nur ein Laie,
ein medizinisch ganz dummer,
ein Patient mit 'ner Nummer
und Angst in der Hose,
das ist die Chose.“

Noch hat Udo Jürgens, dem Hackethal in seinem Brief bescheinigt, daß er schon „mehr als zehn Jahre erheblich zur Lebensqualität meiner Familie beiträgt“, nicht entschieden, ob er den Rohentwurf des Liedes für sich umarbeiten wird. Udo ist Ende Februar aus der Karibik zurückgekommen, wo er unter der Regie von Michael Pflieger zusammen mit Wencke Myhre für die ZDF-Show „Wencke, Udo und der blaue Diamant“ (Sendetermin im Herbst) vor der Kamera stand. Zudem präsentiert Udo Jürgens dieser Tage seine neue Langspielplatte, und wird sicher die nächste Zeit Urlaub von Studio und Auftritten machen.

Michael Sandner



Interpret

Texter