

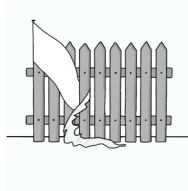


CHRISTOF STÄHLIN

1942—2015

Auch ohne meine Lieder ginge die Welt nicht zugrunde.
Schön, aber ich möchte darauf hinweisen, dass die Welt
ausschließlich aus Dingen besteht, ohne die sie nicht
zugrunde gehen würde. Man kann doch nun die Welt
nicht einfach so ihrer Bestandteile berauben!
Also singe ich.

	Einführung	9
ERSTES KAPITEL	SAGO	13
ZWEITES KAPITEL	Standort	27
DRITTES KAPITEL	Sehen	43
VIERTES KAPITEL	Arbeiten	63
FÜNFTES KAPITEL	Warten	83
SECHSTES KAPITEL	Spannung	99
SIEBTES KAPITEL	Geistesgegenwart	117
ACHTES KAPITEL	Formulieren	147
NEUNTES KAPITEL	Form	173
ZEHNTES KAPITEL	Welten	193
ELFTES KAPITEL	Kräfte	201
ZWÖLFTES KAPITEL	Christof	212
ANHANG	Wegbegleiter	253
	Textnachweise	279



Einführung

Im Märchen «Von dem Wacholderbaum», überliefert von den Gebrüdern Grimm, geschieht Unglaubliches: eine Mutter tötet den Stiefsohn, macht der eigenen Tochter weis, sie habe es getan, und zu aller Grausamkeit kocht sie das tote Kind und setzt es seinem leiblichen Vater zum Essen vor. Wie soll es da ein gutes Ende geben, fragt man sich beim Lesen. Und doch wird es das geben, mit Hilfe eines Liedes.

Aus den Knochen des Kindes, die die Schwester zum Grab der verstorbenen Mutter trägt, erhebt sich ein Vogel in die Lüfte, der zu einem Schuster, einem Goldschmied und einer Mühle fliegt und dort singt.

Der Geist-Vogel begeistert mit seinem Lied dermaßen, dass die Zuhörer bereit sind, ihm kostbare Dinge mitzugeben: der Schuster gibt rote Stiefel, der Goldschmied eine goldene Kette, und die zwanzig Müllerburschen hängen dem Vogel gar ihren nagelneuen Mühlstein um den Hals, den dieser problemlos davonträgt.

Was ist das für ein Lied, das dieser erstaunliche Vogel-Geist da singt?

Mein Mutter, die mich schlacht',
Mein Vater, der mich aß,
Mein Schwester, das Marlenichen
sucht alle meine Benichen,
bind't sie in ein seiden Tuch,
legt's unter den Wacholderbaum.
Kywitt, kywitt,
was für'n schön Vogel bin ich!

Nichts weiter als das hat das Märchen zuvor erzählt: Mord, Essen, Schwester, Knochen, Baum. Gleichsam schmucklos, diese Strophe. «Ich» ist erst das tote Kind, und dann ist es der Vogel. Und das «Kywitt» ist Vogelgesang, nichts weiter.

Aber was geschieht dort, wo der Vogel dieses Lied singt? Er singt es dem Schuster, dem Schmied und den Müllerburschen je zweimal, ein erstes Mal einfach so. Das Dacapo aber lässt er sich bezahlen: «Nein, umsonst sing ich nicht noch einmal», denn Singen braucht guten Lohn.

Der Vogel kommt zurück nach Hause, die Stiefel in der einen, die Kette in der anderen Klaue und den riesigen Mühlstein um den Hals. Bevor es zur Austeilung der Gaben kommt – Stiefel für die Schwester, Kette für den Vater, Mühlstein auf den Kopf der bösen Stiefmutter: «Bratsch!» –, singt der Vogel ein siebtes und achtes Mal. Dem Vater wird es wohl zumute, die Tochter fühlt sich getröstet, die Mördermutter aber erlebt das Lied wie die Posaunen des jüngsten Tages. Sie hält sich schreiend die Ohren zu und wünscht sich «tief unter die Erde». Und nachdem der Mühlstein sie genau dorthin gebracht hat, löst sich der Vogel in einer Wolke auf, aus der der kleine Junge vom Anfang hervorstiegt, Vater und Schwester bei der Hand nimmt und hineingeht, um zu essen, als wäre nichts gewesen. Es ist das Lied des Vogels, das vom Leben des Kindes übrigbleibt, und das ihm wieder ins Leben zurückhilft.

Was für ein Lied! Kann ein *echtes* Lied das auch? Ja und nein.

Alexander Shitinski schreibt in seiner Novelle «Die Treppe» über seinen zunächst sehr lebensuntüchtigen jungen Helden: «Und endlich ist die Zubestimmung der Seele, dich zu einem kreativen Menschen zu machen, das heißt, einem, der den Tod besiegt.» Kywitt, kywitt!

Ein Lied ist ein Lied. Der, dessen Liedkunst wir hier weitergeben wollen, hat es so ausgedrückt: «Man hat mich gefragt, ob ich mit meinen Liedern etwas verändern will. Nun, man kann sicher nicht die ganze Welt damit verändern, aber man kann zum Beispiel die Stimmung in einem Raum damit verändern.» Anders gesagt: Man kann kaum etwas mit einem Lied selbst erreichen, aber man kann jemanden damit erreichen, der dann seinerseits etwas tun kann.

In den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts, die die Blütezeit der deutschen Liedermacher waren, herrschte verbreitet die Ansicht, für ein gutes Lied seien ein agitatorischer Duktus, die rich-

tige politische Gesinnung, grundlegende Gitarrenkenntnisse und ein schmuckloser, geradezu derber Text ausreichend. Das hatte seine Zeit und funktioniert in Einzelfällen auch heute noch.

Aber kennen wir heute noch viele Lieder dieser Art? Nein. Aber es gab sie; die Archive des Deutschen Kabarettarchivs oder der AG-Song, einer Art Dachorganisation der Liedermacher, sind voll davon. Übrig geblieben sind andere Lieder, zum Beispiel die damals als «zu privat» verurteilten Lieder von Reinhard Mey.

Wie hat es bei uns angefangen mit dem Liederschreiben? Die meisten Liedermacher haben ein Instrument, oft Gitarre oder Klavier, erst zur Liedbegleitung benutzt und sind dann irgendwie ins Liedermachen «hineingerutscht». Oder sie haben schon vorher Gedichte geschrieben und dann irgendwann, zur Steigerung des Ausdrucks, oder weil sich eine passende Gelegenheit bot, begonnen, ihre Texte zu singen. Singende Massenbewegungen wie der Wandervogel oder die Bündische Jugend sind weitgehend ausgestorben, und Singen ist in den Familien keine normale, tägliche Beschäftigung mehr. Trotzdem sind manche (noch) mit dem Singen aufgewachsen und sind über das Modifizieren oder Nachbilden zum Liederschreiben gekommen.

Aber in der Regel bringt uns niemand das Liederschreiben bei. Und weil wir Applaus dafür bekommen, denn Liedermachen ist etwas Besonderes, verwechseln wir diesen Applaus schnell mit der Qualität der Lieder. Gut ist, was Applaus bekommt? Natürlich nicht immer.

Aber warum klatscht unser Publikum? Außer der «Qualität» der Lieder, unserer Stimme und unserer Instrumentalbegleitung ist da ja noch mehr, zum Beispiel die Gewohnheit. Einer macht vorne etwas, und die anderen klatschen. Oder es ist das Zugehörigkeitsgefühl. Wir sitzen zusammen und hören jemandem zu, und das macht uns zu einer Gemeinschaft; Klatschen ist ein soziales Ritual.

Auch suchen wir uns gerne einzelne Elemente heraus, denen wir den Vorzug geben und die wir allein beklatschen. Der Text war ja nicht so toll, aber der spielt ja echt gut Gitarre ... Also, singen kann er nicht, aber die Texte sind klasse ... Man sollte lieber nicht so auf den Text hören, aber die Stimme ist faszinierend ...

Obwohl unser Lied also Anklang und Ablehnung gleichzeitig erfahren kann, wird ein Lied pauschal und als Ganzes beklatscht. Der

Liedermacher bewerkstelligt mehrere professionelle Aufgaben zugleich. Er schreibt den Liedtext, er komponiert die passende Musik dazu, er spielt die Instrumentalbegleitung und er singt.

Es lässt sich gar keine Einigkeit über die Frage herstellen, was nun ein gutes Lied und wie es herzustellen sei. Aber sehr wohl dürfte Einigkeit herrschen darüber, dass nur derjenige über Jahrzehnte erfolgreich sein kann, bei dem in jedem genannten Bereich Fähigkeiten und Ideen vorliegen. Fähigkeiten erwirbt man durch Üben und Unterweisung. Und Ideen? Ebenso.

Das Bild am Beginn des Kapitels stellt eine freie Fahne dar, die ohne die störende Zurückhaltung durch den Mast und die Schnüre flattert. Sie macht, was sie will. Wirklich? Das Ergebnis ist eine Fahne, die zerknittert im Zaun hängt und eben nicht das tut, was eine Fahne auszeichnet, sich groß machen, im Wind spielen, knattern –

Eine Fahne kann nur dann frei flattern, wenn sie sich an den Mast binden lässt. Er ist die Struktur, die der Fahne das Flattern ermöglicht. Das Geheimnisvolle ist: Wenn er da ist, die Fahne hält und trägt, dann vergessen wir den Mast beim Anblick der Fahne völlig und sehen nur ihr Spiel im Wind. Die Fahne ist das Lied, der Mast stellt die Regeln dar, die notwendig sind, um ihm zur Wirkung zu verhelfen.

Das ist das Thema dieses Buches.

A U F G A B E



Die Pressstempelkanne

Wie funktioniert das Kaffeekochen mit der französischen Kaffeekanne («Pressstempelkanne»)? Was spürt man, wenn der Kaffee zu wenig gezogen hat? Was spürt man, wenn er fertig ist? Was bedeutet das für das Liederschreiben?

Es wird schwerer, nicht leichter, wenn man sich Zeit lässt

Es ist das einfachste Zubereitungssystem für den Kaffee. Pulver hinein, kochendes Wasser drauf, Stempel im Deckel hochziehen, aufsetzen, und dann?

Kaffee soll einige Minuten lang quellen (setzen). Seine Inhaltsstoffe sollen sich herauslösen und entfalten. Man merkt das daran, dass der Siebstempel sich nach dem Setzen viel schwerer hinunterdrücken lässt. Das gequollene Kaffeepulver verstopft die Löcher des Siebs stärker. Wenn der Kaffee noch nicht genug gezogen ist, dann gleitet das Sieb fast ohne Widerstand durch den Kaffee – das Ergebnis ist dann eine dünne Brühe. Lässt man den Kaffee viel zu lange stehen, ist das Kaffeepulver von selber nach unten gesunken, der Kaffee ist bitter und kalt.

Die Pressstempelkanne ist ein Bild für den poetischen Verarbeitungsprozess, sie verdeutlicht die Zeit als wichtigen Beitrag zum Ergebnis in sich. Zeit ist nötig, um ein Thema reifen zu lassen. Die Materialien, die Ideen, die ich gesammelt habe, brauchen eine gewisse Zeit, bis ich sie verstanden habe, bis sie sich gesetzt haben. Danach ist es aber nicht

leichter, sondern schwerer, zu einem guten Ergebnis zu kommen. Der richtige Druck, das richtige Tempo muss gefunden werden, um aus dem Thema schließlich das herauszufiltern, was für den Text das Beste ist. Für ein optimales Ergebnis muss man eben Zeit *und* Arbeit aufwenden.

Peter Horton erfindet dafür in seinem Buch «Lieder sind wie Brot» die Metapher «Zeit ist das Telefonkabel, durch das sich ein Lied in der Entstehungsphase dem inneren Hören offenbaren kann.»

Hanns-Dieter Hüsch fordert in einer Zeit, in der tatsächlich oft so produziert wurde wie er es selbst beschreibt: «[...] ich möchte nicht zu den Leuten gehören, die morgens die Zeitung aufschlagen und irgendwas lesen und mittags schon ein Chanson darüber machen [...]».

Ein Beispiel für das, was am Ende beim Filtern passiert, ist die Suche nach dem *Zapfhahn* (auch eine Metapher aus dem Bereich der Getränke – Kunst ist bekanntlich Nahrung für die Seele).

A U F G A B E



Anzapfen

Was ist das? – ein Bierfass. Und so weit sind wir uns mit unseren Nachbarländern einig: Beer barrel – Fût de bière – Fusto di birra. Was aber den Inhalt angeht, da gibt es interessante Unterschiede, die uns Dichtende interessieren sollten. Die europäischen Sprachen haben nämlich ganz unterschiedliche Begriffe für das gefundene, was dort herausgeholt wird: In England sagt man «drafted beer» (wörtlich: «gezapftes Bier»). In Frankreich nennt man das «bière pression» (wörtlich: «Bier unter Druck» oder «Gepresstes Bier»). Die Italiener nennen das Getränk «birra alla spina» (wörtlich: Bier vom Zapfhahn). Und wir Deutsche sagen «Bier vom Fass». Welche Sprache hat – im poetischen Sinne – die beste Bezeichnung gefunden, aus der sich das meiste für die Kunst des Liedermachens lernen lässt?

Der Zapfhahn

Zunächst einmal: Der englische Begriff «drafted beer» benennt die Tätigkeit, die notwendig ist, um an das Bier heranzukommen (zapfen). Dieses Zapfen muss abgeschlossen sein (sonst wäre das Glas ja leer), deshalb das Partizip Perfekt «drafted». Der französische Begriff erklärt den physikalischen Vorgang, der das Bier ins Glas befördert (Druck). Und der deutsche nennt das große Ganze, das das Bier umschließt (Fass). «Bier vom Fass» klingt gleichzeitig ein bisschen adelig, weil das «vom» die Zugehörigkeit des Kleinen zu einem Größeren betont, gleichzeitig aber die Schwere und Macht des Ganzen in das von ihm Genommene zurückgibt. Dies sind gute Begriffe in dem Sinne, dass sie das Gemeinte eindeutig und unverwechselbar beschreiben. Aber im poetischen Sinne ist «birra alla spina» weit überlegen. Warum?

Das italienische Wort bezeichnet ein herausgenommenes Detail, das für das Ganze typisch ist. Der Zapfhahn ist die Stelle, an die der Zapfende seine Hand tun muss, die Stelle, wo man das Glas drunterhalten muss und wo das Bier fließt, wo es sichtbar wird. Der Zapfhahn steht stellvertretend für das große Fass, an dem er befestigt ist. Wenn ich ihn nenne, entsteht es in Gedanken gleich mit, denn ohne Zapfhahn ist das Fass so sinnlos wie der Zapfhahn ohne Fass.

Einen Liedtext so zu gestalten, dass kleine Details das Große und Ganze des Gemeinten erwecken, ist eine große Kunst. In der SAGO-Schule heißt die Frage «Wo ist der Zapfhahn?» vieles:

- Welches Detail steht am besten für das, was du sagen willst?
- Wieviel kannst du weglassen, ohne dass etwas verlorengeht?
- Wo kann der Zuhörer sich am besten einklinken, «die Hand hintun»?
- Welches Detail aus deiner Sammlung setzt du nach vorne?
- In der Andeutung liegt oft eine größere Kraft als in der Ausführlichkeit.

Für uns als Liedermacher stellt die Zapfhahn-Formulierung das Erstrebenswerte dar. Es gilt, verbale Zapfhähne zu finden. Ein Liedtext soll kein Fass liefern, sondern das Erfassbare. Keinen gasigen Zustand und keine abgeschlossene Handlung, sondern Handliches, Handfestes.

«Du musst den Stier bei den Hörnern packen», sagt ein Sprichwort. So ein Horn ist leicht fasslich – ein Zapfhahn am Fass des Stieres. Das Griffige ist begreiflich. Adelbert von Chamisso hat einem berühmten Vierzeiler von Joseph von Eichendorff den Titel «Wünschelrute» gegeben, obwohl von einer solchen gar nicht explizit die Rede ist¹⁰:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Wünschelrute oder Zauberstab – auch hier handelt es sich um handliche Griffe. Das Zauberwort, das Schlüsselwort – um bezaubern zu können, müssen sie zunächst einmal griffbereit sein und sich begreifen lassen. Dann kann Vermittlung stattfinden, und der Liedermacher wird selbst zum Zapfhahn: Wie dieser zwischen Fass und Glas, vermittelt er zwischen seiner übertollen Brust und dem aufnahmebereiten Publikum.

Jemand, der oft ein Händchen dafür beweist, den Zapfhahn, aus dem es dann nur so sprudelt, genau an der richtigen Stelle anzubringen, ist Reinhard Mey. Nehmen wir sein Lied «Viertel vor sieben». Dessen Refrain «Ich wünschte, es wär' nochmal viertel vor sieben, und ich wünschte, ich käme nach Haus'» ist von der Erwachsenenperspektive aus sinnlos: Viertel vor sieben ist es zweimal am Tag, und nach Hause kommen kann man in aller Regel ja auch regelmäßig. Warum also der Irrealis «ich wünschte»? Das Lied macht sofort klar, dass der, der das wünscht, als Kind immer um viertel vor sieben zu Hause war, und dass daher diese Uhrzeit – vielleicht der Anblick der Zeiger in dieser Position auf einer alten Küchenuhr – für ihn eine besondere Bedeutung hat. Die naive Äußerung des Wunsches, dass es wieder viertel vor sieben sein möge, löst daher eine Rührung im Hörer aus, mit der es wortreiche Bekundungen von Sehnsucht und Vermissen schwerlich aufnehmen können, oder, wie Christof Stählin gesagt hätte, an deren Fußknöchel sie nicht heranreichen.

In Tschichow's Theaterstück «Die Möwe» sagt der junge Autor Treplew über den etablierten Kollegen Trigorin: «Er hat's leicht. Bei ihm

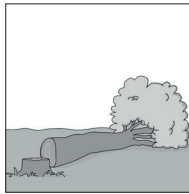
10 «Wünschelrute» heißt im alten Sinne auch so viel wie «Zauberstab».

braucht auf der Schleuse nur der Hals einer zerbrochenen Flasche zu glänzen und der Schatten des Mühlrades zu dunkeln, und eine ganze Mondnacht ist fertig. Ich aber brauche zitterndes Licht, das Glitzern der Sterne und ferne Klaviertöne, die in der stillen, duftenden Luft erstehen ... Das ist qualvoll.»

Dass der Hals der zerbrochenen Flasche auf der Schleuse die ganze Mondnacht repräsentieren könne – Tschechow hatte dies zuvor schon in seinen Notizbüchern festgehalten. Er macht klar, dass wir im Laufe der Zeit auch Übung darin bekommen können, die geeigneten Zapfhähne zu finden, und dass sich die «Qual», die Treplew hier anspricht, lohnt.

Für diejenigen, die gerne üben möchten, einen Zapfhahn zu finden, findet sich im Kapitel «Warten» eine Übung, Thema «Teppichklopper».

A U F G A B E



Holzschlag und Sägewerk

Hier liegt ein gefälltter Baum. Er muss nun ins Sägewerk.
Wie kommen Säge und Baumstamm am besten zueinander?

Reduktion

Wenn geschlagenes Holz zersägt werden muss, dann stellt sich die Frage, wie das Sägewerk an das Holz kommt, denn das Holz ist ja in den seltensten Fällen dort gefallen, wo das Sägewerk steht. Es gibt im Wesentlichen drei Möglichkeiten:

- Wir können zum Beispiel die Stämme auf ein Vehikel laden, um sie da hinzubringen, z.B. einen Tieflader oder ein Schiff.

Zum Tod von Christof Stählin

AM 9. SEPTEMBER IST MEIN LEHRER, der Liedermacher und Kabarettist Christof Stählin nach schwerer Krankheit verstorben.

Das vergangene Jahr über haben sich seine Schüler in einer Art und Weise um ihn und umeinander gekümmert, die mich tief berührt hat. Einer, der viele Menschen beschenkt hat, wird zum Ende seines Lebens von all seinen Schülern gehalten und begleitet – was für ein wunderschönes Gegengift, für Alles.

Christof wird schmerzlich fehlen, und Generationen von Songschreibern werden nicht die Chance bekommen, von seinen geschliffenen, starrsinnigen, genialistischen «Unterweisungen» zu profitieren – viele werden sich nicht vorstellen können, dass es da mal eine Schule gab, nur für Songtexter, geführt auf die vielleicht einzige Art und Weise, die ich mir vorstellen kann: exzentrisch, rückhaltlos feingeistig und in völliger Verneinung von Massengeschmack und Vermarktbarkeit.

In den Jahren vor der ersten Wir sind Helden-Platte war ich vier Sommer lang Schülerin in Christofs sagenumwobener Liedtexterschule SAGO – jener verschrobenen, altmodisch elitären, rundum wunderbaren Einrichtung, aus der (unter vielen Anderen) auch meine Kollegen Dota Kehr, Alin Coen, Sebastian Krämer, Andreas Thiel, Uta Köbernick und Bodo Wartke hervorgegangen sind.

Ich irrte damals in Ermangelung einer Band eher kopflos durch die Berliner Kleinkunstszene – die ich zwar wunderbar und inspirierend fand, zu der ich mich aber nie zugehörig fühlte. Ich war immer Touristin auf den offenen Bühnen der Stadt – aus dem schlichten Grund, dass man zu meiner Musik perspektivisch von der Bühne aus in eine tobende Menge springen sollte. Aber meine scharfzüngigen, florettschwingenden Kabarettistenfreunde trugen mich mit Fassung und schüttelten nur sanft den Kopf, wenn ich den Verstärker wieder so laut machen wollte, dass man den Gesang nicht mehr verstand.

Ich weiß nicht mehr, wer es war, der mich «vorschlug» bei SAGO – Sebastian Krämer vielleicht? Vorgeschlagen werden muss man nämlich, um mitmachen zu können – ein Umstand, der maßgeblich zum Spaß und zum angenehm okkulten Charakter der Veranstaltung beitrug.

Und so saß ich 1999 (oder 2000?) dann das erste Mal in Christofs illustrierter Runde – leicht verschüchtert, gerade mal in der Lage mich selbst zu begleiten, mit einer Handvoll erster, ungekämmter Songs im Gepäck. Als neuester Gast in einem überraschend schulischen Stuhlkreis, besetzt mit der heterogensten, Hogwarts- würdigen Dandytruppe, die ein Künstlerherz sich wünschen kann. Eine Gruppe, die im besten Sinne aus der Zeit gefallen schien, in ihrem ritterlichen, edlen Anspruch, nur geschliffene Kleinode in die Welt zu setzen – und niemals scheiße oder ficken zu sagen in einem Song, was mir deutlich schwer fiel.

Und in dieser Runde ließ ich mich und meine kaum flügenden Lieder gleich am ersten Tag gründlich auseinander nehmen. So nämlich läuft das bei SAGO, unter anderem: einer spielt sein Lied vor, die anderen sagen reihum, was damit – noch nicht – stimmt. Und: ja, das ist manchmal brutal, aber Herrgottsack, es funktioniert. Nichts schleift das Schwert, das leichte, so sehr, wie der freundliche aber unzimperliche Blick geschulter Kollegen.

Und mitten drin: der sanftsprechende, messerscharfe, gütige und kompromisslose, der rundum feine Herr Stählin. Und der erklärte mir, nachdem alle gesprochen hatten, in wenigen pointierten Sätzen, dass ich noch garnicht das Lied geschrieben hatte, das ich glaubte, geschrieben zu haben. Und warum.

Ich bin seither oft gefragt worden, ob ich denke, dass man Songwriting unterrichten, bzw. lernen kann. Und ich denke: ob man Inspiration lehren kann, und Ehrlichkeit und Dranbleiben – und Voodoo, Magie und die vielen anderen Fähigkeiten, die einen Songwriter ausmachen? Ich weiß nicht so recht. Schön wär's. Vielleicht, ein bisschen.

Aber man kann Leuten definitiv helfen, das Lied zu schreiben, das sie schreiben wollen. Man kann Geburtshelfer sein und man kann Leute dazu bringen, sich klar zu werden, was sie zu sagen haben – und sie im besten Fall daran hindern, auszubüchsen und stattdessen wohlklingendes Geseier zu fabrizieren. Man kann ihnen beibringen, keine Phrasen zu dreschen und sich nicht zu verstecken.

Ich habe so viel von Christof gelernt, und seine Unterweisungen schwingen heute noch mit, wenn ich schreibe:

Kann ich das *eine* Bild finden, das noch nicht abgegriffen ist? Kann ich über das ganz, ganz Persönliche, Spezifische an universelle Gefüh-

le herankommen? Versteht man das, was ich da schreibe? Soll man? Wenn nein, warum nicht? Berühre ich das, was Christof den «inneren Kreis» nannte, das peinlich Persönliche, das, wo man heute «too much information» quieken würde? Oder bin ich «Kaspar Hauser» in seinem Turm, der nur noch die Innenansicht kennt von seinem Song und das Außen, die Anderen, völlig vergessen hat? Und, vielleicht die wichtigste Frage: hat das, was ich da schreibe, wirkliche innere Dringlichkeit – oder trete ich nur auf sehr elegante Weise Wasser?

Ich bin bei SAGO vielleicht immer mal wieder auf- und wohl auch rausgefallen. Aber ich habe mich selten so zuhause gefühlt, wie in dieser Bande aus der Zeit gefallener Freaks und Spezialisten – und ich wünsche mir von ganzem Herzen, dass SAGO weiter besteht, und dass Christofs Geist noch viele Künstler berühren kann.

Vielen Dank an Alle, die vor Ort waren und uns Andere so liebevoll haben Anteil nehmen lassen.

Alles Liebe, Judith



MARTIN BETZ

Nachruf auf den Textdichter Christof Stählin

EINEN HIT VON CHRISTOF STÄHLIN GIBT ES NICHT. Wobei die Betonung nicht auf «Hit» liegt, sondern auf «einen». Christof widerlegt Gottfried Benn, für den maximal drei Gedichte eines Autors nachhaltig überleben konnten.

Ach was! Gut fünfundzwanzig Stählin-Lieder dürften's sein, die derzeit regelmäßig gesungen werden, von Kollegen oder Liebhabern, im öffentlichen Rahmen oder privat, beim Zubettbringen der Kinder, der Mutter oder des Lebensgefährten. Märchenballaden wie die vom Mammut, die vom Einhorn; Loblieder für eine spezielle biologische Art wie Schwalbe, Kuh oder Zypressen; Loblieder für eine gesamte Gegenwart wie «Wunderbar» oder «Schlaflied» – sie erklingen in Flensburg

und Augsburg, in Wien und Lausanne, aus den Mündern von Christofs Freunden, Schülern und Hörern.

Einen Hit hätte Christof nie verfassen wollen: Zu schlagen – was das Wort «hit» ja bedeutet – gehörte nicht zu seinem Repertoire. Wucht und Lautstärke waren ihm zuwider, obwohl – oder gerade weil – er der Generation der «klassischen» Liedermacher angehörte, unter denen markige Parolen als ästhetische Volltreffer gefeiert wurden. Schon beim ersten der legendären Festivals auf der Burg Waldeck, 1965, war Christof dabei – damals noch im Duo mit dem Sänger Michael Wachsmann. Englische Lautenlieder der Dowland-Zeit⁴⁸ haben die beiden vorgetragen; mit eigenen Texten und Musik debütierte der Solokünstler Stählin wenig später. Das LP-Debut «Privatlieder», 1973 bei Intercord, proklamiert schon mit seinem Titel einen Gegenentwurf zum damals hoch gehandelten «politischen Lied». In einem auf dem Cover abgedruckten Interview beruft sich Christof auf Georg Herweghs Buchtitel *Gedichte eines Lebendigen* – der gelte programmatisch auch für ihn.

Christofs erste Platte bleibt die letzte auf einem großen Label: Seine weiteren 13 Alben sowie zahlreiche Bücher brachte er im Eigenverlag NOMEN+OMEN heraus. Seine 1989 gegründete Schule für Poesie und Musik trägt den Namen SAGO [...]. So hat Christof gelehrt, und so hat er's vorgelebt: Auf seinen Seminaren haben sich Rockmusiker, Opernsänger, Poetry-Slammer und Zauberkünstler ausgetauscht, angefreundet und einander schonungslos kritisiert. So, wie es nur im Rahmen einer liebevollen Atmosphäre der Gesamtschau, im Aussichtszimmer eines Gesamtwohlgefallens möglich ist. Offen für alles: Christofs menschlicher Umgang und Christofs Blick auf die Welt, sie sind SAGOfächer gewesen, Christofs Schule das Gasthaus SAGO.

Nur drei Personen ist der Deutsche Kleinkunstpreis zweimal verliehen worden, Stählin zählt zu ihnen. Schön! Doch die Fülle seines Erfolgs zu ermessen, dazu taugt diese Tatsache kaum. Deutlicher zeigt sie sich in der großen Zahl von Künstlern, die Stählins Vorbild zu ihrem eigenen Weg ermutigt hat. Gerade weil er unter den Alternativen die Alternative darstellte, unter all den Einzelgängern den Sonderfall. Kaum überschätzt werden kann Christofs Einfluss weit über die Songwriterszene hinaus, ja, auf den gesamten Kleinkunstbereich. Ich kenne renommierte

48 Im Original: «Download-Zeit».