

Lieber Joachim Meyerhoff,
meine sehr verehrten Damen und Herren,

dieselbe Sonne wärmt uns, egal an welchem Ort, egal an welchem Ort. Und bist du schon im Himmel, so treffen wir uns dort, so treffen wir uns dort.“ Mit diesen Versen endet „Solvejgs Lied“ aus dem Peer Gynt von Edward Grieg, das Lieblingsstück von Joachim Meyerhoffs Großeltern, wie er im dritten Band von „Alle Toten fliegen hoch“ erzählt. In Ihrem großbürgerlichen Haus in München gehört das Musikhören zum festen Tagesablauf, genau wie der Champagner zum Frühstück, der Weißwein zum Mittagessen, stets pünktlich um eins, wie der Sechs-Uhr-Whisky, die Acht-Uhr-Nachrichten, wie der Rotwein zum Abendbrot und das Debattieren über Kunst oder Philosophie. Und wie das Glas Cointreau, aber das kommt erst nach der Musik, als Schlummertrunk. Um es derart besoffen noch ins Schlafzimmer zu schaffen, benutzt der junge Meyerhoff schon mal der Treppenlift.

Jeden Abend also wurde der bei den Großeltern wohnende Schauspielschüler Zeuge eines „ihrer absurdesten Rituale“, wie es ihm im Rückblick vorkommt: „Sie zündeten Kerzen an und legten sich gemeinsam auf eine große Kaschmirdecke auf den Boden. Da lagen sie dann, wie Tote, die sich selbst aufgebahrt hatten. Das taten sie auch, wenn Besuch da war, sagten: ‚Lasst euch nicht stören, aber wir hören jetzt unsere Musik‘. Bestimmte Platten blieben immer an derselben Stelle hängen, und es dauerte lange, bis sie es merkten. Niemand wagte es, die in der Rille verhakte Nadel zu befreien. Sie dösten. Lagen auf dem Boden, hielten sich an den Händen, und die Gäste saßen da und sahen ihnen beim Musikhören zu.“ Auf dem Programm stehen Britten, Bach, Schubert, aber besonders gern Grieg und „Solvejgs Lied“.

Nicht gerade der Soundtrack für ein Lustspiel. Aber warum ist die Szene dennoch komisch? Weil mit der Schilderung des stets exakt gleichen Tagesablaufs eine wachsende Betrunkenheit einhergeht, ein Kontrollverlust. Im Grunde ist das eine Art „Dinner for Three“, bei dem – wie der Butler James im berühmten Sketch – einzig der Erzähler immer betrunkenener wird. Das Pathos der bildungsbürgerlichen Liturgie kollidiert mit dem Exzess, den sie selbst hervorbringt. Komik entsteht, wenn eine pedantische Ordnung ins Chaos umschlägt – eine Urform, die etwa ein Lorient meisterhaft beherrschte.

Das Karnevalistische ist ein häufiges Muster in den Werken von Meyerhoff – denken wir an die im zweiten Band erzählten Weihnachtsfeiern in der Psychiatrie des Vaters, die regelmäßig aus dem Ruder laufen, wenn sich die Patienten „völlig entfesselt“ auf die Geschenke werfen. In dem Kapitel „Maria in der Zwangsjacke“ wird die Bescherung so geschildert: „In nur fünf Minuten vom besinnlichen Weihnachtszimmer zum rauchenden Trümmerfeld, das gefiel mir unglaublich gut. Überall wurde gefeiert und getrauert, sich geprügelt oder samt Geschenk gewälzt.“ Ein ähnlicher Umschlag ins Chaos ereignet sich dann beim Krippenspiel, bei dem sich Ochs und Esel prügeln oder die Hirten mit ihren

Stäben aufeinander einschlagen.

In diesen Orgien der Zerstörung spiegelt sich wiederum ein für den Erzähler selbst typischer Charakterzug, seine extreme Reizbarkeit, seine Wutanfälle aus heiterem Himmel. „Die blonde Bombe“, so wird der Erzähler von seinen Brüdern genannt. Das Berserkerhafte, die rauschhafte Destruktion wird von Meyerhoff als Motor der Komik produktiv gemacht.

In der „Zweisamkeit der Einzelgänger“ wird das etwa anschaulich, als Meyerhoff bei einem feierlichen Konzert Paul Celans „Todesfuge“ vortragen soll und sich verspricht: „Schwarze Milch der Kühe“ – und danach bei diesem erschütterndsten Gedicht deutscher Sprache einen Lachkrampf bekommt: „Es war ein Lachen, das in mir platzte wie eine Wasserbombe auf dem Asphalt. Mein Gelächter spritzte in alle Richtungen. Es war ein Lachen, wie man es nur lacht, wenn man nicht lachen darf, ein Lachen, das seine gesamte Energie aus dem im Raum massiv präsenten totalen Lachverbot zieht.“

Der Großeltern-Band „Ach, diese Lücke, diese entsetzliche Lücke“ umfasst Meyerhoffs Zeit als Schüler auf der Münchner Schauspielschule, die für einen so pointensicheren Erzähler ein Fundus an witzigen Anekdoten, Begegnungen und Verwicklungen ist. Die Welt ist wörtlich und im übertragenen Sinne ein Heimspiel für den Schauspieler, der alle Register ziehen kann: ein buntes, wildes Treiben und Getriebensein, in dem Tragödie und Farce, Massenszenen und dramatische Konfrontationen in hohem Tempo aufeinanderfolgen. Was im ersten Band die brachiale und rustikale Verrücktheit der amerikanischen Provinz-Highschool war und im zweiten die Psychiatrische Klinik des Vaters, das ist hier das Theaterschulen-Irrenhaus. Ihr Sinnbild ist die wie wahnsinnig rasende Maschine aus Körpern, zu der sich die Schüler als Kennenlernübung zusammenschließen müssen.

Doch in Meyerhoffs Tetralogie ist das turbulente Geschehen um den Erzähler selbst auch ein raffiniertes Täuschungsmanöver, ein Trick, wie beim Zauberkünstler, der mit vielen Worten und Blitz und Qualm und Simalabim den Zuschauer vom Entscheidenden ablenkt, obwohl es ihm die ganze Zeit vor Augen steht. Der Witz ist stets dem Schmerz benachbart; er umgibt ihn wie eine Isolierschicht, wie eine Panzerung, mit der sich der Erzähler dem Trauma des Verlusts überhaupt nähern kann, ohne von ihm wie von einem Schwarzen Loch aufgesogen zu werden.

Im ersten Band stirbt der ältere Bruder. Der dritte Band endet mit dem Tod beider Großeltern. Zuvor ist bereits der Vater gestorben, noch einmal sozusagen, nachdem er bereits am Ende des zweiten Bands, dem Vaterbuch der Reihe, gestorben war. Die Bände gehen nicht streng chronologisch vor und sind auch nicht jeweils nur einer Hauptfigur gewidmet, sie überschneiden sich und erzählen manches mehrfach, darin ist das Meyerhoffsche Verfahren übrigens demjenigen Karl Ove Knausgards verwandt.

Im Bewusstsein des Hinterbliebenen hat der Tod selten eine Chronologie, weil man sich an geliebte Menschen stets wie an Lebende erinnert. In der Erinnerung ist die Zeit aufgehoben. Deswegen ist die Bühnenperformance, aus deren Material später die Romane hervorgegangen sind, eine so kongeniale Form. Die Zeitform der Bühne ist immer das Präsens. Meyerhoff fragt seinen Großvater, den emeritierten katholischen Philosophieprofessor, was denn der Kern der Schauspielerei sei. Die Antwort: „Der Moment. Jeder einzelne Augenblick.“ Aus seiner langjährigen Bühnenerfahrung hat Meyerhoff auch das untrügliche Gespür für Timing, das ein Geheimnis des funktionierenden Witzes ist. Auch das Wissen, wie man Tragisches und Komisches so dosiert und konfrontiert, dass sie sich nicht aufheben, sondern gegenseitig verstärken. Denn „Alle Toten fliegen hoch“ ist ein hochkomisches Werk der Trauer, eine Grabrede als Standup-Comedy. Meyerhoff-Lesern muss man nur ein Stichwort hinwerfen, einen Satz, und sie haben die ganze komische Szene vor Augen: „Warum weinst Du denn? Das ist doch ein schönes Pferd“ oder „Da sind auch noch liebere Rutschen“ oder „I have a problem called blood“ oder auch: „Sag mal, was hast du denn da für ‘ne durchgeknallte Schnalle am Start?“ Ohne Komik wäre die Dauerbeschäftigung mit dem Tod kaum auszuhalten, umgekehrt wird die Komik noch explosiver, wenn sie als Entlastungsventil für die Trauer dient.

Die Entscheidung für das Theater war ursprünglich selbst eine Flucht vor einer echten Auseinandersetzung mit dem Trauma des Todes. Der Bruder kommt bei einem Autounfall ums Leben, während der Erzähler beim Schüleraustausch in der amerikanischen Provinz ist. „Amerika“, das schriftstellerische Debüt Meyerhoffs, führt bereits das Verfahren vor, vom Eigentlichen vorwiegend indirekt zu erzählen. Der Auslandsaufenthalt wird vom Tod des Bruders nur kurz unterbrochen, doch ist er in die Textur des Erzählens wie ein schwarzer Faden eingewoben. Zum Beispiel beim Besuch in der *death row* im Staatsgefängnis von Wyoming und der folgenden Brieffreundschaft mit dem Todeskandidaten Randy Hart. Später wird ihn der dann doch begnadigte Doppelmörder ans Grab des Bruders begleiten.

Wie sehr dieser Verlust ihn aus der Bahn geworfen hat, kann der Erzähler sich erst eingestehen, als er mit Ach und Krach die Abschlussprüfungen der Schauspielschule bestanden hat und nach diversen Absagen von Theatern einen Zusammenbruch erlebt. Er entdeckt nun die Trauer als „Wesenskern“ und ist fast erleichtert: „Was für ein Schatz! Die Trauer um den Bruder war konkret, absolut authentisch und ganz und gar ich selbst.“ Die Beschäftigung mit dem Tod wird zur Obsession des jungen Schauspielers. Eines seiner ersten eigenen Projekte ist eine Adaption des „Werther“ für die Bühne. Der Titel des Romans ist ein Zitat daraus: „Ach, diese Lücke, diese entsetzliche Lücke, die ich hier in meinem Busen fühle.“

In der „Lücke“ gibt es eine etwas seltsame, scheinbar ganz aus dem Zusammenhang herausfallende Episode, in der der Erzähler ein Buch klaut. Nicht irgendein Buch, das man leicht einstecken kann. Nein, einen voluminösen, irre schweren Fotoband mit Bildern aus dem LIFE-Archiv 1946 bis 55. Er scheint da wie unter einem Zwang zu handeln, der Band zieht ihn geradezu magisch an, „Die Strahlkraft des Einbandes war so stark, dass er durch die Körper hindurchleuchtete. Selbst dicke Bäuche und vollgestopfte Einkaufstaschen durchglühte er.“

Was ist da zu sehen? Eine Fotoserie über eine Hyäne, die sich vor Hunger selbst zerfleischt; Alltagsfotografien über einen Landarzt und ein Mädchen, das an einem Huftritt stirbt, natürlich auch Porträts von Politikern, Schauspielern, Schriftstellern oder Sportlern. Die Geschichte ist ein erzählerisches Glanzstück, spannend, pointenreich und witzig, sie würde auch als eine Short Story funktionieren. Und natürlich: sie zeigt auch ein weiteres Mal den labilen, zu unberechenbaren Handlungen und impulsiver Aggression neigenden jungen Mann, die „blonde Bombe“.

Doch mit den Fotografien hat es noch etwas anderes auf sich. Das Gegenstück zu diesen Höhepunkten der Magazin-Fotografie ist das Kapitel „Fünzfingmal Lanzarote, fünzfingmal Dürnberg“ über die Urlaubsfotos des Großvaters, die jedes Jahr aufs Neue in den immergleichen Perspektiven, an den immergleichen Orten aufgenommen und natürlich später der Familie vorgeführt wurden. Das könnte fast ein Kunstprojekt sein, eine Art Langzeitstudie des Alters und der fast unmerklichen Veränderungen, sowie es Herlinde Koebl gemacht hat.

Doch das Ergebnis hier ist paradox: „Im Hintergrund sieht man jedes Mal denselben steil ansteigenden Lavahang. So wenig sich meine Großeltern im Aussehen verändern, der Lavahang tut es. Deutliche Spuren von Erosion, Wind, Regen, Sonne machen die einst scharfkantigen Zerklüftungen im Laufe der Jahre stumpf. Der Hang zerbröselt, aber die Großeltern hocken da, unzerstörbar gebräunt.“ Es ist ein Bild mit Selbstauslöser, vom Großvater allein gibt es fast keine Bilder. „Er fehlt beinahe zur Gänze in diesen Alben.“ Ach, diese entsetzliche Lücke.

Roland Barthes hat in seinem Buch „Die helle Kammer“ eine Theorie der Fotografie entwickelt, in der er zwischen dem „studium“ und dem „punctum“ unterscheidet, als zwei Zugangsweisen des Betrachters zum Bild: Studium ist das, was an einem Foto von historischem, politisch-faktischem oder kulturellen Interesse ist, also etwa die Kleidung der abgelichteten Personen, die Frisuren, das Informative. Punctum hingegen ist „das Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)“. Barthes schrieb seinen Essay unter dem Eindruck des Todes seiner Mutter. Das Punctum ist so etwas wie eine schockhafte Epiphanie, wenn das Foto auf das Vergehen der Zeit selbst verweist, wenn es das Verschwinden des in ihm Festgehaltenen ins Bewusstsein bringt.

„Die Großeltern hocken da, unzerstörbar gebräunt“, während der Lavahang Jahr für Jahr verschwindet. Auf dem Cover der vier Bücher finden sich Familienfotos: Die Großmutter, jung, schön, kraftvoll, an einem Seil im Fluss hängend, der geliebte Hund. Auch in Amerika hat der Austauschschüler Fotos dabei, von Großeltern, den Eltern und von den Brüdern. Eines zeigt den ältesten Bruder beim Angelurlaub in Schweden: „Er hält stolz eine Meerforelle in die Kamera. Aus der dem Betrachter zugewandten Kieme des Fisches rinnt Blut.“ Als Joachim selbst mit dem Mörder Randy Hart Aale fängt, sagt der angesichts der zappelnden Fische: „Aale sind die Tiere, die ihren Tod am längsten überleben.“

Joachim Meyerhoff nennt seine Bücher „Romane“, und doch trägt der Erzähler seinen Namen und teilt mit ihm Aussehen, Herkunft, Biografie. Die Fotos auf den Buchcovern sind Signale der Authentizität. Doch wie viel ist an den Geschichten authentisch? Hat der begnadigte Todeskandidat wirklich mit Joachim das Grab des Bruders besucht? Und hat er über Aale und deren Leben nach dem Tod gesprochen? Widersprechen nicht die Pointen, die aberwitzige Zuspitzung, die groteske Übertreibung und das Ausreizen des humoristischen Potentials dem autobiografischen Ansatz? Ketzerisch gefragt: Verkauft Meyerhoff für einen guten Joke seine eigene Großmutter?

Der Band „Wann wird es endlich wieder sein, wie es nie war“ trägt die Fiktionalität des Historischen bereits im Titel, die Sehnsucht nach einer Vergangenheit, die genau so nur in der Erinnerung existiert. Der Band beginnt mit der Erzählung, wie Joachim mit sieben Jahren auf dem Weg zur Schule einen Toten findet – und ihm aber in der Klasse und später zuhause niemand glaubt. Das Kind Joachim erzählt die Story wieder und wieder und beginnt, sie auszuschnüffeln. Als er einmal als zusätzliches Detail einen Ring am Finger des Toten erfindet, trifft ihn blitzartig eine folgenreiche Erkenntnis, denn er ihm wird klar, dass der Mann wirklich einen Ring trug: „Nie werde ich diesen Augenblick vergessen. Ich hatte etwas erfunden, das wahr war. Der ausgedachte Ring, der aus der Luft gegriffene Ring hatte den tatsächlichen Ring, den wahrhaftigen Ring wieder zum Leben erweckt. Wie ein archäologisches Instrument hatte die Lüge ein eingeschlossenes Detail herausgekratzt und den Tiefen des Gedächtnisses entrissen.“ Die Lüge erweckt zum Leben, komische Übertreibung und poetische Ausschmückung machen Erinnerung erst möglich.

Das ist eine poetologische Schlüsselstelle des Erzählers Meyerhoff, ein literaturtheoretisches Initiationserlebnis. Wenn es nicht wahr ist, ist es ebenfalls gut erfunden. Man kann mithilfe der Fiktion der Wahrheit näherkommen: „Für mich war das eine unfassbar befreiende Erkenntnis: Erfinden heißt Erinnern.“

Doch diese literarische Gestaltung hat zugleich eine ganz existenzielle Bedeutung. Am Ende des Vaterbuchs, als er die Wohnung des Verstorbenen ausräumen muss, fragt Meyerhoff sich: „Was, wenn nur aus einer

durchdrungenen, gestalteten Vergangenheit so etwas wie offene Zukunft entstehen kann?“ Und er gibt selbst die Antwort: „Erst wenn ich mich traue, die scheinbare Verlässlichkeit der Vergangenheit aufzugeben, sie als Chaos anzunehmen, sie als Chaos zu gestalten, sie auszuschnürcen, sie zu feiern, erst wenn alle meine Toten wieder lebendig werden, vertraut, aber eben auch viel fremder, eigenständiger, als ich mir das jemals eingestanden habe, erst dann werde ich Entscheidungen treffen können“. Das Chaos des Lebens feiern und es zugleich gestalten, ist das Wesen des Autobiografischen.

Wenn die Großeltern abends ihre Lieblingsplatten hören, dann liegen sie auf der Kaschmirdecke, im Kerzenlicht „wie Tote, die sich selbst aufgebahrt hatten“. Es ist eine Präfiguration des Todes. Und dort hören sie dann Grieg: „Dieselbe Sonne wärmt uns, egal an welchem Ort, egal an welchem Ort. Und bist du schon im Himmel, so treffen wir uns dort, so treffen wir uns dort.“ Aber was für eine Version hören sie da eigentlich? In deutschsprachigen Einspielungen des Liedes wird üblicherweise die Übersetzung von Christian Morgenstern gesungen: „Ich will deiner harren, bis du mir nah, und harrest du dort oben, so treffen wir uns da!“.

Meyerhoff zitiert eine andere, viel neuere Übersetzung, von der sehr unwahrscheinlich ist, dass die Großeltern davon eine Einspielung auf Vinyl gehabt haben sollen. Es ist also ein Stück Fiktion im Spiel, es handelt sich um Romane, die dürfen das bekanntlich. Morgensterns Zeilen passen nicht recht, sie sind Treueschwüre einer Liebenden. Der andere Text eignet sich fast als Motto für das gesamte Werk: Es ist die Hoffnung auf ein Wiedersehen im Jenseits.

In der Erinnerung sind alle die Toten dieser Bücher lebendig. Sie fliegen hoch, und sind dort aufgehoben, aufbewahrt. Der Augenblicksartist Joachim Meyerhoff, dessen Kunst so intensiv wie flüchtig ist, wird im Schreiben zum Zeit-Jongleur, der das Gestern und die Gegenwart ausbalanciert und so der Vergangenheit die Vergänglichkeit vorenthält. Einen Besuch aus dem Totenreich schildert er am Ende der „Lücke“; verlässlich kann er die Großeltern in Gedanken herauf, besser herbeibeschwören: „Mit offenen Armen empfangen sie mich und der Unterschied zwischen einem echten Besuch bei ihnen, als sie noch am Leben waren, und einem Gedankenbesuch verfliegt. Wie auch immer sie das geschafft haben, die Vergänglichkeit verschont sie und die Zeit trägt sie, wann immer ich es will, bereitwillig auf Händen zu mir.“

Es steckt ein starker Jenseitsglaube in den Büchern, eine nicht sehr säkularisierte Version christlicher Auferstehungshoffnung. Als er den Fragebogen für

Austauschschüler ausfüllen soll, kreuzt er bei der Frage nach der Bedeutung von Religion an: „Sehr wichtig“ und landet dann ja auch in Wyoming. Das war natürlich Quatsch; und als sein Gastvater ihn nach der Nachricht vom Tod des Bruders mit in die Kirche nimmt, wundert er sich nur über den hässlichen Plastikjesus dort.

Am Ende des vierten Bands aber steht eine Vision, genauer eine Epiphanie: Der Erzähler sitzt im Gastgarten der Bäckerei und raucht und plötzlich kommen alle seine Toten herbei: Erst der Bruder, dann die Großeltern, der Vater, das abgetriebene Kind, sogar der Hund ist dabei, es erinnert etwas an die mexikanische Vorstellung von einer Rückkehr am Día de los Muertos. Und Meyerhoffs Tote scheinen auf etwas zu warten, um etwas zu bitten; Der Erzähler spielt das bekannte Fingerspiel, für jeden Einzelnen, und ruft „Alle Toten fliegen hoch“.

Das Trommeln der Finger auf der Tischplatte – es ähnelt wohl nicht zufällig dem Tippen der Finger auf der Tastatur. Diese vier Romane versuchen nichts Geringeres als einen Triumph über den Tod, eine fröhliche Auferstehung. Ihre Wirkung ist ein erlösendes Lachen. Die letzten Worte der „Lücke“ über die Großeltern lauten „Ganz und gar lebendig“.

Lieber Joachim Meyerhoff, herzliche Gratulation zum Swift-Preis!