

Hubert Winkels

Beste Deutsche Erzähler 2003



BESTE  
DEUTSCHE ERZÄHLER  
2003

Herausgegeben  
von  
Hubert Winkels

Deutsche Verlags-Anstalt  
München

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Copyright für diese Zusammenstellung  
© 2003 by Deutsche Verlags-Anstalt, München

Das Copyright der einzelnen Texte

Roth, Der Mann an Noahs Fenster © Patrick Roth; Wellershoff,  
Wann kommt Walter? © Dieter Wellershoff; Hülswitt, Fußballgott  
© Tobias Hülswitt; Geiger, Natürliche Schwankungserscheinung  
© Arno Geiger; Kapielski, Weltschmerz © Thomas Kapielski; Stuckrad-Barre, Taxi in der Früh © Benjamin von Stuckrad-Barre; Faber,  
Ich schlafe, aber mein Herz wacht © Katharina Faber; Maron, Nachts  
© Monika Maron; Walser, Ausflug nach Amerika © Martin Walser;  
Kolb, Onk © Ulrike Kolb; Dirks, Wie Willy schwand ...  
© Liane Dirks; Mora, Portugal oder Die Liebe unter Pfadfindern  
© Terézia Mora; Hettche, Meerkaz © Thomas Hettche; Meinecke,  
Evaline/Konstanze/Claudia/Frieda © Thomas Meinecke; Glaser, Die  
finnische Ameise © Peter Glaser; Missfeldt, Freddy im Kinderschiff  
© Jochen Missfeldt; Scheuer, Kall, Eifel, © Norbert Scheuer.

Alle Rechte vorbehalten

Gesetzt aus der Stempel Garamond

Satz: EDV-Fotosatz Huber/Verlagsservice G. Pfeifer, Germering

Druck und Bindung: Clausen & Bosse, Leck

Diese Ausgabe wurde auf chlor- und säurefrei gebleichtem,  
alterungsbeständigem Papier gedruckt.

Printed in Germany

ISBN 3-421-5625-0

## INHALT

Vorwort	7
Patrick Roth, Der Mann an Noahs Fenster	16
Dieter Wellershoff, Wann kommt Walter?	58
Tobias Hüls Witt, Fußballgott	70
Arno Geiger, Natürliche Schwankungserscheinung	94
Thomas Kapielski, Weltschmerz	112
Benjamin von Stuckrad-Barre, Taxi in der Früh	136
Katharina Faber, Ich schlafe, aber mein Herz wacht	150
Monika Maron, Nachts	176
Martin Walser, Ausflug nach Amerika	183
Ulrike Kolb, Onk	192
Liane Dirks, Wie Willy schwand ...	206

Terézia Mora, Portugal <i>oder</i> Die Liebe unter Pfadfindern	222
Thomas Hettche, Meerkaz	240
Thomas Meinecke, Evaline/Konstanze/ Claudia/Frieda	250
Peter Glaser, Die finnische Ameise	266
Jochen Missfeldt, Freddy im Kinderschiff	283
Norbert Scheuer, Kall, Eifel	302
Die Autoren	313

## VORWORT

Wenn man eine Sammlung literarischer Texte herausgibt, ist es von großem Vorteil, deutliche Kriterien zu haben, zum Beispiel thematische, stilistische oder – ein klassischer Fall – poetologische Vorgaben. Die geschlossenste Formation von Texten entsteht naturgemäß, wenn junge Menschen im Banne einer neuen Idee das Alte ablösen, wenn sie es stürzen wollen. Sei es be-seelt durch die neue Form, sei es unter Einflußangst, sei es in Gruppeneuphorie – hier toben Kräfte, die oft regelrechte Krater in die Kulturlandschaft schlagen. Man könnte die Geschichte der modernen Literatur als permanente Revolutionierung durch kollektive Emphasen beschreiben, auch wenn man in der Literatur, stärker als beispielsweise in der bildenden Kunst, viele große Langsame mitzunehmen hätte, solche, die es vorziehen, lieber nicht mitzumachen, aber von einer Wissenschaft dann doch, und sei es ex post, im Beiwagen des rasenden Gefährts plaziert werden. Zum Beispiel Kafka und der Expressionismus – übrigens eine Stilepoche, die besonders in Anthologien glänzt.

Aber begonnen hat das Wesen der revolvierenden Autoren- und Text-Körperschaften viel früher; selbst die deutsche Romantik mit ihren literarischen Zeitschriften, die man heute als Anthologien bezeichnen

würde, bildet nicht den Anfang. Und jetzt möchte man gerne sagen, welche Sammlung denn nicht das Ende bildet, um der vorliegenden einen Platz zu schaffen in der schönen Folge. Aber da wird es durchaus verwickelt, wenn auch inzwischen wohlvertraut. Denn die zur Attitüde heruntergekommene Einsicht, daß es eine klare Vorwärtsbewegung nicht mehr gebe, kein Weiter mehr durch ästhetische Innovation, gesellschaftlichen Einfluß, politischen Gehalt oder mittels der drei Größen zusammen, diese Haltung hat nicht nur einen Sammelnamen, nämlich Postmoderne, sie ist auch ihrerseits aus dem Festsaal der Kultur in die Abstellkammer geraten. Gefeiert wird das schöne Nebeneinander längst nicht mehr. Dafür hat schon der Fortschritt der anderen Seite, der geschichtlichen Tragödien, der Tragödie der Geschichte, oder, um es religiös auszudrücken, des Weltunheils, selbst gesorgt.

Viele sehr verschiedene Konsequenzen wurden aus diesem Umstand gezogen: Die elegante Fluchtlinie der Aufgeklärten und stolz Ernüchterten lautet Ironie, Sarkasmus, Zynismus. An diesem dicken Ende angekommen, droht allerdings wieder die Unterwerfung. So ist von den Modegesprächen des popliterarischen Quintetts aus dem Hotel Adlon vor allem in Erinnerung, daß man 1914 als englischer Intellektueller mit Hurra in den Krieg gezogen wäre. Ein bemerkenswerter Akt der Selbsterkenntnis. Die Kippfigur von Zynismus und Defätismus ist im Kern gewaltförmig.

Anders der Nihilismus, der, als Generalüberbietung der allgemeinen Sinn- wie Sinnlosigkeitsevolution bereits in die Jahre gekommen, dennoch produktiv geblieben ist: Er sucht sich illustre Köpfe und berührt mit



den Spitzen gerne sein Gegenteil, religiöse und theologische Motive beispielsweise; eine Mischung, deren innere Bizarrerie besonders witzig in den Aufzeichnungen und Kürzesterzählungen von Thomas Kapielski zum Vorschein kommt.

Und der ihm verwandte Ästhetizismus, die Hypostasierung von Sprache und Form? Sie gibt es zweifellos, doch in schöner Schrumpfgestalt: als Stimmungsbild und Zitat, als beides zugleich: Kapielski, die Zweite: »Zunehmend egal, warum, weshalb, worüber. Die Wahl eines Wortes und der Bau des Satzes wollen mir, wider die unermeßliche Belanglosigkeit des allgemeinen Weltgeschehens, jetzt als das Zweithöchste gelten.« Hinter sinnige Paradigmenzerstörung in actu.

Andererseits: Form fressen Geschichte auf – auch dieses ehrwürdige Exerzitium der ästhetischen Distanzierung kommt zu zweithöchsten Weihen in Peter Glasers Anti-Geschichten-Geschichte. Er »stellte fest, daß nicht nur sein Interesse an Geschichten geschwunden war, er mußte und konnte gegen ihr Aufkommen vorgehen.« Das können wir freilich genießen, aber keineswegs mitmachen.

Die Einsicht, daß das Politische wesentlich in den Darstellungspraktiken und -formen der Medien zu fassen ist, prägt große Teile jener Generation, die mit dem Fernsehen großgeworden ist, der in den Fünfzigern Geborenen. Hier sind die Zugänge zur Medienkonkurrenz, die in dieser Perspektive freilich keine mehr ist, inzwischen hoch sublim, wie man in den Texten beispielsweise von Thomas Meinecke studieren kann: Daß die Medien, namentlich der Film, bedeutende Erinnerungsspeicher sind und nicht, wie die in die Defensive gerate-

ne Literatur gerne projiziert, Angriffswaffen gegen die Vergangenheit, gegen die, aus der Perspektive einer angebeteten Gegenwart, restliche Zeit, erlebt man in unerhörter Intensität in den Geschichten von Patrick Roth, der die diversen Erinnerungspraktiken, ganz konkret in einem Menschenschicksal gebündelt, miteinander verschränkt.

Dann das tiefe Vertrauen, daß eine Geschichte das einzelne Leben in einer Reihe von Punkten zu bündeln vermag. Wie in Ulrike Kolbs »Onk« oder Liane Dirks »Wie Willy schwand ...«. Jeweils schnelle Szenen- und Bilderfolgen, in denen, ohne Gier nach dem Ganzen, ein Lebensroman sichtbar wird. Und in Dieter Wellershoffs »Wann kommt Walter?«, in Monika Marons »Nachts« oder in Norbert Scheuers Szenen aus der Eifel ist es gar ein einziger Punkt, eine düstere Nachtszene, ein Blick aus dem Fenster oder in ein Fenster, in dem sich alles, ein Leben eben, konzentriert. Überhaupt sind Konzentration und Aussparung, Raffung und Kürze, Direktheit und szenische Klarheit durchaus neu entdeckte Tugenden des Erzählens.

Doch spätestens wenn man eine sommerliche Idylle wie die von Jochen Missfeldt liest und einen Moment schwankt, ob man es mit einer euphorischen, vom Kalenderjahr nur schwach in Frage gestellten Lebensfeier zu tun hat, oder mit einer, siehe oben, revolutionären Bewegung gegen den herrschenden Reflexionszwang, wird man, wird der Herausgeber gewahr, daß jede Form der Konzeptualisierung einer Fülle von starken Erzählungen nur allzu leicht wieder in jenes revolvierende Weiter einfällt, dessen Geltung doch gerade in Zweifel ist. Es ist schwer, diesen intellektuellen Königsweg zu

verlassen, ohne dumm-zufrieden auf Holzwegen unterwegs zu sein.

Also, was war noch die nicht-letzte Anthologie, die der nicht-ersten der Romantiker am anderen Ende der Zeitskala entspricht? Sie trägt den Titel *Rawums*, wurde von Peter Glaser 1984, mit einem manifestartigen Vorwort versehen, herausgegeben und lebte ganz aus einer Aufbruchstimmung in Kunst und Gesellschaft, deren aggressives Potential gegen die vorherrschenden Kulturen der politisierten sechziger und siebziger Jahre mindestens so stark war wie das gegen ein siedierend allgemein gewordenen Hippietum als Alibi für habituell gewordenes Desinteresse an allem und jedem; dagegen war die neue raumgreifende Nach-vorne-Bewegung in Kunst und Musik sicher stärker als in der Literatur selbst.

Deshalb ist es nicht ganz verwunderlich, daß sich diese vorläufig letzte programmatisch bemerkenswerte Sammlung in der literarischen Kultur nie richtig durchgesetzt hat. Andererseits hat sie als Bündelung verschiedener Kräfte eine untergründige Wirkungsgeschichte entfaltet, die sie heute, zwanzig Jahre später, wieder sichtbar werden läßt. Nicht nur, daß die Anthologie *Rawums* jetzt wieder aufgelegt wird, auch die sie nachträglich flankierenden Bücher *Sexbeat* von Diedrich Diederichsen und der Roman *Mai, Juni, Juli* von Joachim Lottmann liegen wieder vor. Wenn man es fundamentalistisch will: Gründungstexte der Popliteratur. In *Rawums* schrieben auch Maler – es war die Hochzeit der Neuen Wilden – und Musiker – es war die Hochzeit der Neuen Deutschen Welle: Thomas Schwebel von *Fehlfarben* zum Beispiel und der Maler, Zeichner und In-

stallationskünstler Martin Kippenberger, der in diesem Jahr, und zwar posthum, Deutschland auf der Kunstbiennale in Venedig vertritt, zusammen mit der Fotografin Candida Höfer. Schöne Vorbilder übrigens beide – Anthologie und Ausstellung.

Da ist viel zu holen, doch das ist nicht zu wiederholen. Was uns daran interessiert, ist die Uneinheitlichkeit der Entwicklung. Die Anthologie war zweifellos ein Kraftfeld, auch Rainald Goetz' skandalisierender erster literarischer Text »Subito« ist darin abgedruckt, doch trotz aller heißen Kerne darin, eine Schwelle, ein Scheiden von vorher und nachher, eine allgemein kommunizierte Zäsur ist mit ihr nicht gegeben. Und seitdem erst recht nicht mit einem anderen Gemeinschaftsbuch, auch wenn es eine ganze Reihe von Versuchen der Paradigmenbildung gab, am auffälligsten die Bemühungen seit den achtziger Jahren, ein sogenanntes Neues Erzählen in Deutschland auszurufen. Was immer auch geschehen ist auf diesem Feld, es ist frei von größeren, von größere Kreise ziehenden kollektiven Aufschwüngen und revolutionären Gefühlen. Nicht einmal die deutsche Wiedervereinigung hat man, haben interessierte Publizisten in diesem Sinne als Schwellendatum zu inszenieren vermocht.

Wie schrecklich, wie schön! Jetzt kann man ganz ungehindert von den Fesseln der Schulen und Generationen, der großen Ideen und poetologischen Programme schlicht das Beste, die Besten versammeln. Kann man? Wie gesagt, wenn man eine Sammlung literarischer Texte herausgibt, ist es von großem Vorteil, deutliche Kriterien zu haben. Aber was bleibt, wenn die ordnenden Maßstäbe, seien sie ästhetische, moralische oder gesell-

schaftlich-politische außer Kraft sind oder zumindest nicht mehr kommunizierbar, also halbwegs verbindlich in Geltung sind? Es bleiben Bestsellerlisten, Bestenlisten und ... Sammlungen *Bester Deutscher Erzähler*. Nicht daß die Kategorien, die den drei Systemen zugrunde liegen, dieselben wären, aber sie sind vergleichbar insofern, als ihr Resultat abhängig ist von empirischen und institutionellen Größen wie den Buchkäufern, den Literaturkritikern und ... ja, was im Fall der *Besten Erzähler*? Anders als in den Vereinigten Staaten, wo seit 1915 die Anthologie *The Best American Short Stories* jährlich als Auswahl bereits in Zeitschriften publizierter Kurzgeschichten Bedeutung hat, werden in Deutschland, seit Verena Auffermann dankenswerterweise die Einrichtung der *Besten Erzähler* im Jahr 2000 begonnen hat, die Autoren gebeten, Geschichten eigens für diese Anthologie zu verfassen. Das heißt ganz konkret, daß der Kern der Arbeit des Herausgebers die Auswahl weniger der Geschichten als vielmehr ihrer Autoren ist. Sein Erwägen gewinnt dabei, wenn nicht magische Qualität, so doch die autosuggestive Qualität einer magischen Praxis. Seine Einbildung arbeitet mit einer unüberschaubaren Fülle von Gelesenem und der Magie von Namen, die gekoppelt sind an Überlegungen zum Lauf der Dinge und der Literatur, wie sie oben angedeutet sind.

Manches ist leicht zu erkennen. Daß von Peter Glaser bis zu Benjamin von Stuckrad-Barre eine Linie läuft, ist historisch nachvollziehbar, auch wenn die Texte beider extrem weit auseinanderliegen. Daß die Generationsgenossen Patrick Roth und Thomas Meinecke heftig in den medialen Archiven der Kultur forschen, ist offen-

kundig, ob sie aber ohne weiteres selbst unter dem allgemeinen Ausdruck »Erzählen« noch gemeinsam zu fassen sind, das darf schon befragt werden. Die ältesten und die jüngsten Autor trennen nahezu fünfzig Jahre. Und dann berühren sie sich plötzlich in Erzählhaltung und Ausdrucksabsicht, wie Martin Walsers, Arno Geigers oder Tobias Hülswitts Arbeiten beispielsweise, ironische Gesellschaftsminiaturen, wenn auch in grundverschiedenen Milieus. Oder, das auffälligste Merkmal, wie der Herausgeber es sieht, aber er ist ja auch nur Leser: die vielen Verwandtschaften, die feine Paarbeziehungen auf Zeit ergeben: wie zwischen ... Nein, das machen wir jetzt nicht, wir deuten nur an, daß das auswählende, lesende und zuordnende Bewußtsein durchgängig auf Hochtouren lief und auf diese Weise sich selbst davon überzeugte, daß die Botschaft, die Besten hätten Bestes geschrieben, sich nahezu unentwegt einstellte. Ohne diese Halluzination geht es nicht, mit ihr liest es sich aber gut, sehr gut, so gut, daß sie nicht nur autopoetischer Natur sein kann; sagt der Herausgeber und appelliert in diesem Sinne an die Leser.

Und muß man noch das Gegenteil betonen? In welchem Maße die Texte Einzelstücke, Solitäre sind, nicht nur die rätselvollen Geschichten von Thomas Hettche und Terézia Mora? Und besonders herauszustellen: die fast gänzlich unbekannte großartige Schweizer Erzählerin Katharina Faber, deren Kunst es verdient, endlich richtig entdeckt zu werden!

Nein: gut, besser, die Besten – diese Resthierarchie, die bleibt, wenn alle anderen Ordnungsmuster entleert sind, dient allein dazu, eine Bewegung zu inszenieren, in der sie sogleich aufgeht, um vergessen zu werden. Eine

Abschußrampe, um es raumfahrttechnisch zu sagen,  
aber nichts, was auffängt. Ein Impuls, kein sicheres Ge-  
fährt. Drei, zwei, eins, null ...

Hubert Winkels  
Düsseldorf, im Sommer 2003

Patrick Roth

DER MANN AN NOAHS FENSTER

Every man's condition is a solution  
in hieroglyphic to those inquiries  
he would put. He acts it as life,  
before he apprehends it as truth.

Die Befindlichkeit eines jeden  
Menschen ist eine verschlüsselte  
Antwort auf jene Fragen, denen er  
nachzuspüren vermag. Er lebt diese  
Antwort, bevor er sie als Wahrheit  
begreift.

*R. W. Emerson, »Die Natur«*

Vor einiger Zeit, es regnete schon seit Tagen in Strömen, erzählte uns Rex, der hinter dem Fenster in *Noah's Deli* am nahezu überfluteten Ventura Boulevard frühstückte, sein Vater sei ein guter Steptänzer gewesen, mit seinen Händen aber habe er regelrecht zaubern können. In den fünfziger Jahren soll er ab und zu für Großaufnahmen von Händen angeheuert worden sein.

»Also wenn sie zum Beispiel in einem Western«, sagte Rex, »damals drehten die Studios noch jede Menge We-



stern für Film und Fernsehen – einen Kartentrick in Großaufnahme oder irgendwelche Revolverkünste aus nächster Nähe filmen wollten, wurde mein Vater manchmal angeheuert und soll dann die Handarbeit für den Star gemacht haben.«

»Soll?« fragte ich, denn ich dachte: Hat er nun oder hat er nicht in Western hantiert?

Rex sagte, ein Statist, den er bei der Beerdigung seines Vaters auf dem Forest-Lawn-Friedhof kennenlernte, habe ihm erzählt, sie hätten den Vater für einige Close-Ups von Gary Coopers Händen in »Zwölf Uhr mitags« angeheuert. Wohl für die Schießerei am Schluß.

»Noch so eine Legende«, meinte Pete hämisch, »für die ›Rex Iudaeorum‹ unseren Glauben erbittet.« Pete stritt sich gerne mit Rex, auch um den Kreislauf der beiden Senioren, die im selben Apartment-Gebäude wohnten und jeden Morgen zänkisch gemeinsam bei *Noah's* eintrafen, in Gang zu bringen.

»Rex Iudaeorum«, König der Juden, war Petes neidvolle Bezeichnung für den Altersgenossen, seit ihm aufgefallen war, daß Rex, legendärer Stammgast des jüdischen Delis, seinen ersten »Bagel-mit-Creamcheese-und-Lachs« allmorgendlich an Jaffa, der Kassiererin, vorbeitragen durfte und sich seit einiger Zeit auch bei Luz, Jaffas neu eingestellter Gehilfin aus Salvador, die hinter dem Tresen Bagels schmierte und die Kunden bediente, beliebt gemacht hatte. Rex erriet nicht nur Luz' zweiten Vornamen, sondern auf Anhieb auch den ihres Sohns und vergaß seither nie, die junge Mutter – meist beim prekären Transfer der Lachsstreifen von der Auslageplatte auf die Zinken der Gabel und von dort auf die bereitstehenden wohlgetoasteten Bagelhälften – nach ihrem *niño* zu fragen.

Es war kurz nach sieben, und außer uns saßen noch keine Kunden im *Noah's*. Petes Pappbecher heißen Kaffees verbreitete einen milden Haselnußgeruch am Fenster. Er hatte sich bei den Thermosbehältern der Kaffeebar von der *Chelsea*-Mischung eingegossen, deren Flavor uns immer nostalgisch stimmte und an Clintons Tochter und Ära erinnerte.

»Überhaupt: Vorsicht, Rex!« meinte Pete. »Vorsicht, wenn du von Großem und Singulärem redest.« Gary Cooper habe große wunderschöne Hände gehabt, die ließen sich nicht einfach durch die Hände irgendeines anderen ersetzen. »Vielleicht war's ein anderer Streifen, irgendein anderer Western«, sagte Pete, »in dem dein Vater Hände gedoubelt haben soll.«

»Nein, es soll ›High Noon‹ – ›Zwölf Uhr mittags‹ – gewesen sein«, insistierte Rex.

»Was heißt: soll?« fragte ich wieder.

»Naja, so erzählte man mir's jedenfalls. Mein Vater starb 53, das war wenige Monate nach dem Dreh.«

Pete ließ nicht locker. »Moment Mal. Gary Cooper spielt in ›Zwölf Uhr Mittags‹ ja gar keinen Revolverhelden«, meinte er. »Cooper hat ja Mühe, sich die Killer vom Leibe zu halten. Warum sollen da Großaufnahmen von 'nem Hand-Double benötigt worden sein, ›Revolverkünste‹, sag mir das mal. Da hat dir einer was aufgebunden.«

»Nicht unbedingt«, verteidigte ich Rex. »Es könnten bestimmte Shots zumindest in Planung gewesen oder zur Sicherheit gedreht worden sein. Oder sein Vater hat für einen der anderen Darsteller in ›Zwölf Uhr mittags‹ hantiert, wer weiß.«

»Nein, nein, es war Cooper«, sagte Rex stolz. »Dahmals für Gary Cooper.«

Jener Statist habe ihm von seinem Vater geradezu vorgeschwärmt. Rex' Vater habe den Schauspielern, deren Hände durch seine dargestellt werden sollten, immer zunächst die Hand gegeben, in diesem Fall also Gary Cooper die Hand gegeben, den Händedruck dann etwas länger als üblich gehalten und damit Form und Eigenheiten der fremden Hand, im Druck selbst, memoriert. Was bewirkt haben soll, daß er seine Hand der fremden, später, in den Großaufnahmen, geradezu angleichen konnte.

»So ein Schwachsinn«, meinte Pete und fügte hinzu: »Im übrigen: Ich dachte, du hättest deinen Vater kaum gekannt.«

»Er hatte große Hände«, meinte Rex. »Große, ich nehme an, schöne Hände. Klar, sonst hätte er ja die Close-Up-Arbeit gar nicht erst bekommen.«

»Was ich eben bezweifle«, sagte Pete.

»Du zum Beispiel«, sagte Rex, »sagen wir, du wärst der größte Pistolenkünstler westlich des Pecos. Deine Hände, in Großaufnahme, würden dem ständig widersprechen. Man würde die flink-geschmeidige Handhabung des Revolvers aus den Augen verlieren und nur darüber staunen, daß sich dicke, kleine Stümpfe so putzig durcheinanderbewegen können. ›Petes kleine Freak-Show‹ wäre das, keine Großaufnahme einer feuernenden, rasch nachladenden Revolverhand.«

»Im Ernst jetzt«, meinte Pete. »Ich erinnere mich, daß du mir mal erzählt hast, dein Vater hätte deine Mutter immer verdroschen. Mit diesen schönen großen Händen.«

Rex schwieg und sah hinaus auf den Regen. Als bänden die Regenschnüre, je länger er hinstarrte, die widersprüchlichen Hände des Vaters vor seinem Fenster zusammen, als reinigten sie die gebundenen. Plötzlich

wandte er sich an mich, als hätte ich ihm eine Frage gestellt, als sei es seine Pflicht, mich aufzuklären.

»Es stimmt, daß ich mich an meine Eltern so gut wie nicht erinnere. Jemand zeigte mir vor zwanzig Jahren mal ein paar alte Photos, auf denen beide angeblich zu sehen waren. Fremde Leute. Ich hätte sie nicht erkannt. Wenn ich an sie denke, sehe ich keine Gesichter vor mir. Es stimmt auch, daß ich an ihnen ... gewissermaßen gehangen habe.« Rex grinste verlegen. »Ich meine, ich hielt mich am Rock oder an der Schürze meiner Mutter fest, wenn sie sich prügeln, wurde dann kräftig hin- und hergeschwungen. Bekam nie etwas ab, nicht daß ich wüßte, aber hing dort, schwang mit den Schlägen und wilden Bewegungen hin und her. Daran erinnere ich mich. Und daß wir damals in einem Wohnwagen lebten. Es gab eine Stelle, zwischen Ofen und Spüle, etwas breiter als der Rest des Wagens, da schlug er sie immer, wenn sie betrunken waren.«

Rex zögerte, als gelänge ihm zunächst nicht, das Bild wieder untergehen zu lassen.

»Mein Vater verschwand, da war ich gerade mal sechs. Es war an meinem ersten Schultag, und er hatte mich bis vor den Eingang der Schule begleitet. Wir waren zu spät dran, der Rasen vor der Schule längst leer, kein einziges Kind mehr in Sicht. Wir standen vor der Eingangstreppe, und ich weiß noch, die Steinstufen reichten mir bis zum Kopf. Ich stellte mich auf die Zehenspitzen und sah über einen leeren dunklen Gang in ein Schulzimmer hinein. Da saßen sie alle still in ihren Bänken. Ein Lehrer schritt durch die Reihen. Ich bekam schreckliche Angst und drehte mich nach meinem Vater um. Aber der war schon weitergegangen. Er hatte die nächste Ecke fast erreicht.

Ich winkte und wollte ihm, als hätte ich was vergessen, hinterherlaufen. Aber er sah mich nicht. Da nahm ich die Gelegenheit und rannte in entgegengesetzter Richtung davon. Ich lief zu einem der leeren Grundstücke, wo wir manchmal spielten, ging in die Hocke und rauchte auf den Schreck erst mal eine. Es war einige Tage später, als der Lehrer bei uns vorbeikam und meine Mutter erfuhr, daß ich vom ersten Tag an die Schule geschwänzt hatte. Ich saß draußen unterm Küchenfenster, auf der anderen Seite des Wohnwagens, und belauschte sie. Erst war kaum etwas zu hören. Dann nur das Weinen meiner Mutter, die dem Lehrer laut widersprach: ›Er wird nicht mehr kommen‹, als sei sie bitter entschlossen, mich aus größter Gefahr, vor Schule und Lehrer, zu retten. Ich war ihr so dankbar, daß ich mich gern im Fenster gezeigt hätte, mit ihr zu weinen. Aber dann wurde mir klar, von wem sie eigentlich sprach, und ich wußte, er wird nicht mehr kommen, mein Vater. Ist doch komisch. Er war am selben Tag ausgerissen wie ich.«

»Du hast ihn nie wieder gesehen?« fragte ich.

Rex schüttelte den Kopf.

»Während des Zweiten Weltkriegs«, sagte er, »lief ein Stück am Broadway, von dem damals jeder sprach. ›Life with Father‹. Ein Riesenerfolg. Am Ende, nach dem dritten Akt, blieb das Publikum immer sitzen, als käme noch was. Bis jemand hinterm Vorhang hervorkam und sagte: ›*That's all, that's it, that's all there is.*‹ Die Zuschauer wollten, daß es weitergeht, ›Life with Father‹. Die Väter waren ja alle im Krieg.«

Pete, der zwar nicht das Stück, aber die Verfilmung gesehen hatte, antwortete ihm darauf, aber ich erinnere nicht mehr, was er sagte.

Es war, als ich Rex die Worte des Mannes, der hinterm Vorhang hervorgekommen war, sprechen hörte

*That's all, that's it, that's all there is*

und den Vorhang sich blähen, die Falten des Vorhangs in meiner Vorstellung auch kurzzeitig sich ballen sah – das war der Auslöser –, da wurde ich von der Erinnerung an einen Traum überrascht, den ich nachts zuvor gehabt hatte.

Im Traum saß ich, wie jetzt, mit Rex am Fenster im *Noah's*. Rex, den Rücken zur Wand, hatte die Beine bequem auf einem zweiten Stuhl ausgestreckt und telefonierte mit jemandem per Handy, das er in Wirklichkeit gar nicht besaß. Im Traum hieß mir das, Rex ist anderweitig beschäftigt und weiß gar nicht, was sich jetzt und hier, vor unserem Fenster, anbahnt. Beunruhigt war ich aufgestanden und sah auf den Ventura Boulevard hinaus. Die Straße lag im Mittagslicht, bleich in der Bleiche gewisser Vorgewitterstimmungen. Leergefegt, wie die Straße in »Zwölf Uhr mittags«. Nur, daß sie menschenleer war, fiel mir im Traum gar nicht auf. Keine hundert Schritte von *Noah's* entfernt, westwärts, auf der Höhe des *Bank of America*-Gebäudes und des *Borders*-Buchladens, braute sich etwas zusammen. Schwarze, zur Erde herabgefahrene Wolkengebilde bewegten sich da, schwebend flutend zunächst, bis ein Sturmwind von Norden sie im Kreis zu treiben begann und sie schneller rotierten, unbändig schnell, und sich schäumten im Strom, in der wirbelnden Ballung zum Knauf, im Sich-Bäumen zum Kopf, graupurpurn aufflackerten, als zucke Feuer durch sie. »Mann, das bewegt sich zu schnell da draußen ... Schau doch mal her!« rief ich zu Rex. Aber der telefonierte weiter, als hörte er mich nicht. Ich

sah durch die Glasscheibe und wußte, den Heimweg würde ich nicht mehr schaffen. Es konnte jeden Moment losgehen. Ich sah, daß die Winde, von überall her Wolken hinzutreibend, pressend, zu schnell sich vereinten, jetzt loszubrechen drohten, und lief zum Eingang, *Noah's* Türe zu schließen, das weiß ich noch. Dann zog ich mich in die Wand, der Rex fern gegenüber saß, zurück. Das heißt, im Traum war dort gar keine Wand gewesen, sondern ein dunkler fensterloser Raum, in den ich auswich, als schon alles zu zittern begann. Ich schrie nach Rex, der immer noch telefonierte, mich nicht hörte, und warf mich im letzten Augenblick zu Boden, beide Hände schützend um meinen Kopf, als das Rütteln der Glasscheiben und Türpfosten einsetzte, der Windsturm den Boulevard kreischend herabkam, an *Noah's* entlangtobte und die Fensterfront trümmernd aus ihrer Verankerung riß ...

Hier war ich, wie jetzt aus der Erinnerung an ihn, nachts zuvor aus dem Traum erwacht. »Berserker ...«, das Wort kam mir ein, noch bei geschlossenen Augen. Ich hatte das Bild sich verdunkeln sehen, die Berserker-gewalt des Sturms selbst verdunkelte es. Doch dann, noch im Dunkeln des Bilds, stieß mir das Echo eines anderen, ganz anderen zu, das kurzzeitig hell darin aufklang – und wie Tiergeruch roch es, wie Klang von Hufen kam es heran –, aber nicht zu halten war und, obwohl ich mit offenem Auge übers Kissen hinweg ihm nachzustarren suchte, verschwand.

Ich fand es seltsam bedrohlich, daß die Wirklichkeit hier im Laden meinem Traum in Grundzügen ähnelte. Denn außer Rex und mir saß nur noch Pete im *Noah's* – Luz war wohl, unbemerkt von uns, in die Backstube ge-



Hubert Winkels

### **Beste Deutsche Erzähler 2003**

Gebundenes Buch, Pappband mit Schutzumschlag, 320 Seiten,  
12,5 x 20,5 cm  
ISBN: 978-3-421-05625-2

DVA Belletristik

Erscheinungstermin: August 2003

Kurzprosa vom Feinsten. Für alle, die den Überblick über zeitgenössische deutschsprachige Literatur behalten wollen.

So wie das Vorbild, die Best American Short Stories, sind mittlerweile auch die Besten Deutschen Erzähler aus der Literaturlandschaft nicht mehr wegzudenken. Erzählungen, die eigens für diesen Band verfaßt wurden, von etablierten Autoren und neu zu entdeckenden Talenten. Die Auswahl hat diesmal Hubert Winkels getroffen, einer der renommiertesten Literaturkritiker der Gegenwart.

Hubert Winkels gibt dem Band seine ganz eigene Handschrift. Die Palette der Autoren ist sehr weit gefaßt. Sie reicht von bereits kanonisierten Autoren der Gegenwart bis zu jungen Talenten. Sie umfaßt die klassische Kurzgeschichte, die Idylle und die Humoreske, Schreibweisen, die man gerne als »popliterarisch« oder alltagsnah charakterisiert, und die metaphysisch inspirierte Erzählung, die radikal neue ebenso wie die klassische Ausdrucksform. Die besondere Vielfalt der Texte fordert auch das Nachdenken über die Kriterien ihrer Beurteilung besonders heraus.



[Der Titel im Katalog](#)