

Manfred Mixner über Gerd-Peter Eigner

in

Kritisches Lexikon der Deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Die ersten drei veröffentlichten Romane von Gerd-Peter Eigner, „Golli“ (1978), „Brandig“ (1985) und „Mitten entzwei“ (1988), ergeben eine Trilogie, die als solche auch von außen kenntlicher wäre, wenn der Verlag nicht auf einem anderen als dem vom Autor zunächst vorgeschlagenen Titel „Stroff“ für den dritten Roman bestanden hätte. Eigennamen würden so den Modellcharakter der drei unterschiedlichen Lebensläufe, von denen in den drei Teilen des Prosa-Kompandiums die Rede ist, sinnfällig machen, und zudem wäre deutlicher verwiesen auf den formalen Zusammenhalt in der Methode der Darstellung: Alle drei Romane haben keinen auktorialen Erzähler, sondern sind Protokolle eines jeweils anderen erzählerischen Ichs, das Bericht erstattet über die titelgebende Figur, über das Potential des anderen, über die Anhörung eines „altca pars“. Die Aufzeichnungen, in denen eine ebenso starke wie gefährdete Ich-Persönlichkeit versucht, die Erfahrungen und Erlebnisse einer „Gegenfigur“ auf die eigene Wahrnehmungsweise, das eigene Erleben und auf die eigene Bewußtseinstätigkeit zu projizieren, sind Dokumente der ästhetischen Selbstvergewisserung und der poetischen Wirklichkeitserfahrung; und es sind - darin liegt ein wesentliches, indirekt (selbst)ironisches Element - Dokumente des Scheiterns und des Versagens. Der Autor verwandelt damit die traditionelle affirmative Beschreibung in ein Instrument der Abstraktion. Seine ersten Romane sind selbstreferentielle analytische Bewußtseins-Studien: Nicht die Vorgänge und Konstellationen der Außenwelt werden durch die Beschreibung zum Symbol für Gemütsvorgänge, Seelenwandlung und Denkbewegung der Romanfiguren, sondern umgekehrt: die Wahrnehmungsweisen, Empfindungen, Vorstellungen und Handlungsweisen der Figuren werden durch ihre Beschreibung zeichenhaft für den Zustand von Welt.

Geschickt zieht sich Eigner auf jene Textebene zurück, auf der er gleichzeitig erstens das Erfahrungspotential des Autoren-Ichs und seine Intentionalität, zweitens das literarische Widerspiegelungsverfahren der Projektions-Umkehr und drittens die Wirklichkeit, zu der das Geschriebene in einem Verweisverhältnis steht, thematisieren kann. Der subjektive Ich-Erzähler, der parteilicher Berichterstatter und objektiver Interpret von Konstellationen, Handlungen und Ereignissen in einem ist, reportiert die Verwandlung der von ihm wahrgenommenen Außenwelt in seine eigene Bewußtseinswelt, wobei diese Außenwelt von ihm versuchsweise immer wieder so wahrgenommen wird, als sei sie die Bewußtseins-Emanation jener anderen Person, zu der der Ich-Erzähler in einem symbiotischen Verhältnis steht. So entsteht in der Textstruktur jenes spiralförmige Muster der seriellen Abfolge von sinnlichen Wirklichkeits-Repräsentationen, die das Erzählen als kreisende Bewegung, die

Versprachlichung als (manchmal quälende, manchmal ironische) Rekonstruktion von Wahrnehmung, Vorstellung und Empfindung erscheinen läßt. Das erinnert bisweilen an das von Thomas Bernhard entwickelte und perfektionierte Verfahren der kreisenden Negation, die aber dort eine ganz andere Funktion erfüllt, nämlich die des Ausschreitens von selbstzerstörerischen Bewußtseinsvorgängen. Eine „Trilogie der Extreme“ nennt Ulrich Horstmann diese drei Bücher Eigners, in denen die „Sprachnahme einer alogischen, widerborstigen, katastrophalen Welt“ vollzogen werde. Eigners Begriff der Sprachnahme in Analogie zum Begriff der Landnahme verweist hier unter anderem auf die Sprachmächtigkeit der so minutiös Protokoll führenden Roman-Helden Eigners: Sie behaupten sich (noch) schreibend in einer Welt, die ihnen längst nicht mehr gehört, aus deren alltäglichem Funktionieren sie herausgefallen zu sein scheinen. „Ich schreibe an gegen das Spiel, das mit mir gespielt wird“, notiert der Ich-Erzähler im Buch „Golli“. Ihre sinnliche Sprachmächtigkeit täuscht nicht über ihre Ohnmacht, über ihre Realitätsuntüchtigkeit, über ihr normabweichendes Verhalten oder über ihre Bedeutungslosigkeit hinweg; ihr Ordnungswille, der das schier zwanghaft genaue Beschreiben bestimmt, steht in umgekehrt proportionalem Verhältnis zu ihrer Verlorenheit. Eigners Bericht-erstatte sind dennoch nicht Opfer ihrer Distanz zur schlechten Welt oder Opfer einer bösen Gesellschaft, die ihre Individualität nicht akzeptiert oder ihr ästhetisches Erkenntnisinteresse negiert hat, sie sind — trotz ihrer Fixierung auf ein alter ego — auch nicht krank im psychopathologischen Sinn. Was sie ‚anders‘ macht, ist ihr Anspruch auf eine Totalität der Erfahrung, dem sie nicht zu genügen scheinen, dem etwas in ihnen widersteht. So als komme ihnen die verlorene Unschuld ihrer Kindheit zu Bewußtsein, als seien sie plötzlich nicht mehr in der Lage, es sich noch aussuchen zu können, setzt ihr Schreiben ein, minutiös, beharrlich, immer auf Vollständigkeit bedacht. Das eine und das andere Leben der Schreibenden - ihr Selbstbildnis und ihr Vexierbild, das zeigt, wie sie gelebt haben und wie sie auch hätten leben können, wieweit sie selber hätten gehen, wieviele Grenzen sie hätten überschreiten können, wenn sie sich anders entschieden hätten —, sie werden im Schreiben zur Projektion eines Ganzen, von dem sie immer nur ein Teil waren und sind und bleiben werden. Die Aufzeichnungen sind damit auch (vergebliche) Versuche der Befreiung von Schuld und Abhängigkeit, die Erzähler-Figuren betreiben Selbstanalyse und Selbstaufklärung, sie wollen das eigene „Unerforschliche erforschen“ (so umschreibt Thomas Bernhard den Auftrag seiner Erzähler-Figur im Roman „Frost“). Der dokumentierte Lebensprozeß läuft dabei auf eine Art Stillstand hinaus, er mündet in einen Akt der Selbstbefriedigung: Am Ende des Romans verschwinden die Figuren, sie kehren von den Abenteuern der Projektion ihres Lebens auf ein anderes in sich selbst, zu sich selbst zurück, nicht glücklicher als zuvor, nicht ‚normaler‘, aber imstande, sich selbst zu ertragen. Der Roman „Golli“ besteht aus 33 nächtlichen Aufzeichnungen eines

sonderbaren Mathematiklehrers. Dieser Mann, der mit seiner Frau und seinem Sohn in einem Haus am Rande einer Küstenstadt wohnt, betreut einen Sonderling, den er Golli nennt. Diese Betreuung hat er übernommen, weil der Vater des monströs dickleibigen, riesenhaften Jungen ihn darum gebeten hat; der Vater ist ein prominenter Arzt in der Küstenstadt. Golli hat seinem Privatlehrer einen besonderen Kugelschreiber geschenkt, mit dem dieser nun in 33 schlaflosen Nächten, in denen ihn der Wind quält, der durch alle Ritzen in seinen Kopf eindringt, aufschreibt, wie es ihm mit seiner Familie und seinen Nachbarn ergeht. Er erzählt von seiner sich zunehmend verschlechternden Ehe mit Edda, von seinen Schwierigkeiten mit seinem Sohn, von seiner Beziehung zu seinem Vater. Und er protokolliert getreulich, wie er mehr und mehr selber zum Sonderling wird, nicht mehr in die Schule geht, kaum mehr mit jemandem zu sprechen in der Lage ist, statt dessen sich mehr und mehr auf Golli konzentriert, sein Leben auf Golli hin ausrichtet, alle Wahrnehmung zu Golli in Beziehung setzt. Er berichtet von den Besuchen Gollis, der ein schier enzyklopädisches Wissen zu haben scheint und sich vor allem für Tiere interessiert. Der Mathematiker wirkt wie besessen von diesem Golli. In einer eisigen Winternacht schließlich kommt Golli und bringt einen verletzten Schwan ins Haus. Der Lehrer muß auf Drängen seines Nachbarn, eines Polizeiwachtmeisters, den Schwan ins Tierheim bringen, wo der schwer verletzte Vogel eingeschläfert wird. Dieser „Verrat“ zerstört das Verhältnis zwischen Golli und dem Mathematiker. Nach dem Geständnis, daß er selbst, Golli, seinem Schwan die Flügel gebrochen hatte, verläßt er mit fürchterlichem „unsichtbaren“ Gelächter seinen Betreuer, der sich von da an ganz von der Außenwelt abkapselt und sich immer mehr auf sich selbst zurückzieht.

Der Lehrer scheint also geisteskrank zu sein, er leidet offensichtlich unter den Symptomen eines klassischen Beziehungswahns, der seine Wurzeln in einer speziellen *Double-bind*-Konstellation hat. Er muß diesen Golli verstehen, ihn für sich annehmen, ihn in sein Haus, in seinen Kopf eindringen lassen, um seiner Aufgabe gerecht zu werden. Aber wenn er ihn annimmt, wenn er diesen Golli in sein Haus läßt, wenn er den Golli in seinen vom Wind gequälten Kopf hineinläßt, dann kann er Golli nicht mehr helfen, weil dieser Golli ihn in Besitz nimmt, weil er dann besessen ist von diesem Golli. Dementsprechend wurde der Roman vielfach auch als Fallstudie gelesen: der Text selbst sei „Produkt und Manifest einer Schizophrenie“ (Jens Jessen), es handle sich um „die Pathographie einer progredierenden Psychose, gespiegelt und geschildert in einer Art Eigendiagnose“ (Rudolf U.Klaus).

Man kann den Roman aber auch unabhängig von einem solchen Krankheitsbefund lesen, gleichsam als Parabel für die Aporien ästhetischer Wirklichkeitserfahrung. Akzeptiert man die Selbstreferenz des Textes als Ergebnis eines intendierten literarischen Rollenverhaltens, so braucht man die ‚Normalität‘ des Schreibenden

nicht in Zweifel zu ziehen: Da durchwacht einer eben seine Nächte, um sich äußerste Klarheit über sein Verhalten und seine Bewußtseinszustände zu verschaffen, versucht, seine familiären Bindungen ohne jede Beschönigung und Selbsttäuschung zu analysieren. Er schreibt sich alles, was ihn aus der Vergangenheit und in der Gegenwart einengt, bedrückt und belastet, von der Seele, er entwickelt absurde Metaphern und Theorien, um zum Beispiel seine unerklärliche Windempfindlichkeit zu erklären - er arbeitet mit den Mitteln der Übertreibung seine Probleme und seine Beschädigungen ab. Das Verhalten und die Geschichte seines Schützlings „Golli“ dienen ihm zur symbolträchtigen Projektion seines eigenen Verhaltens und seiner eigenen Geschichte, allerdings ohne daß er deshalb gleich zum Berufs-Schriftsteller wird. Die dokumentierte Verwandlung des Lehrers in einen Außenseiter ist somit Ergebnis seines im und mit dem Schreiben vollzogenen Wechsels von pragmatischer zu poetischer Wirklichkeitserfahrung. Im Geisteszustand der Erzähler-Figur spiegelt sich der Zustand der ihn umgebenden und sein Verhalten bestimmenden Realität - und diese Spiegelung hat viele ironische Brechungen.

Im Roman „Brandig“ radikalisiert Gerd-Peter Eigner das Thema der Projektion, läßt die Personen der Handlung aber 'normaler', realitätstüchtiger erscheinen. Sie leiden auch weniger an irrwitzigen Vorstellungen oder irritierenden Einbildungen, die Ausnahmesituationen, in die sie sich durch ihr Verhalten bringen, sind realer. Anders als im ersten Buch ist in „Brandig“ die Schreibmotivation des Ich-Erzählers wie selbstverständlich offengelegt: Der mit Münzen handelnde Jurist, der seinen Freund Paul Brandig sucht und findet, hat einen „inneren Auftrag“, er schreibt „nicht zum Spaß“, sondern „rechnet ab mit sich selbst“; er gibt sich Rechenschaft, warum er die Reise unternommen hat und so lange weggeblieben ist und warum er seine „Rückreise unterbrochen habe, um aufzuschreiben, was ihm widerfuhr“. Auf die kurzgeschlossene Selbstreferenz des Textes sei hier verwiesen: Er schreibt auf, um zu dokumentieren, warum er aufschreibt. Aber er hat ja auch noch einen äußeren Auftrag: So en passant hat ein deutscher Diplomat ihn aufgefordert, dem Terroristen-Anwalt Paul Brandig mitzuteilen, daß bei der Bundesanwaltschaft gegen ihn nichts mehr vorliege. Und anders als den Berufs-Schriftstellern, die eigentlich gar nicht schreiben können, weil man ihnen keinen so klar umrissenen Auftrag gegeben hat, fällt dem „in sich gehenden“ und „von innen heraus notierenden“ Namenlosen das Berichten leicht.

Im ersten Teil des Romans wird die Vorgeschichte der großen Reise des auf dem Lande, am Rande eines Moores lebenden Münzhändlers erzählt, wie er in Bremen zufällig die frühere Geliebte seines Freundes Paul Brandig, die Guinetti, trifft, die ihm den Hinweis gibt, daß Paul vielleicht noch auf Kreta lebt. Sie habe Brandig allerdings in Deutschland wiedergesehen, sie habe mit ihm den Ich-Erzähler besuchen wollen, bei einem Spaziergang im Moor sei Brandig, nachdem sie einander geliebt hatten, plötzlich verschwunden

gewesen. In diesem ersten Teil breitet der Ich-Erzähler seine Lebensumstände aus: Er erzählt von seiner Lebensgefährtin Trude, die ihn hinaus in die Natur mitgenommen hat, von Elisabeth, der früheren Lebensgefährtin Paul Brandigs, die auch seine Geliebte geworden war, und vor allem von der Begegnung mit der Guinetti, die er verdächtigt, sie habe Brandig im Moor umgebracht. Im zweiten Teil werden die Reise nach Griechenland und der Aufenthalt in einem abgeschiedenen Dorf auf der Südseite Kretas beschrieben. Das Leben dort ist für den an Schuppenflechte leidenden Numismatiker aus Norddeutschland eine „heilsame Verwahrlosung“, innerlich und äußerlich gesundet er. Im Dorf gibt es zwei Parteien: eine kämpferische, aggressive Gruppe, und eine friedliche, ruhige, die naturgemäß die schwächere und bedeutungslosere ist. Wie seinerzeit Paul Brandig, von dem nun zu vermuten ist, daß er von den Kämpfern umgebracht wurde, kommt auch der Ich-Erzähler den Nachfahren der unbesiegt Partisanen in die Quere, und er muß fluchtartig die Insel verlassen. In Rom schreibt er über diese Abenteuer. Zufällig begegnet ihm da der inzwischen kaputte, heruntergekommene Freund, der ihm in diesem dritten Teil des Romans auf der Weiterreise nach Paris und in Paris in einer gemeinsam durchzechten Nacht in drei Etappen seine Geschichte erzählt und erklärt, warum er jetzt nicht mehr Paul Brandig, sondern Max Myslik heißt. In drei Phasen der Demütigung vollzog sich die Zerstörung und die anschließende exzessive Freisetzung von Brandigs Sinnlichkeit: In Spanien wurde er von der Polizei nach einem Streit in einer Bar geprügelt und an den Hoden schwer verletzt; in Griechenland trifft er ein Mädchen, die Guinetti, die ihm seine Genitalität wiederherstellt, mit der er nach Frankreich zurückkehrt und mit der er sich in eine so exzessive gegenseitige sexuelle Abhängigkeit verstrickt, daß sie sich schließlich trennen müssen, um sich nicht gegenseitig umzubringen. In Deutschland habe er sie nochmals getroffen und mit ihr den Ich-Erzähler im Haus am Moor besuchen wollen, aber weil dieser gerade nicht da gewesen sei, habe er mit der Guinetti einen Spaziergang ins Moor gemacht, die beiden hätten sich wieder aufeinandergestürzt und im Orgasmus die Besinnung verloren, und da sei die Guinetti verschwunden, er habe sie getötet, meint Paul Brandig.

Um Spannung im Text zu erzeugen und zu halten, greift Eigner zu einem einfachen Mittel: Das zweifellos existentielle Interesse des Ich-Erzählers, seinen verschwundenen Freund Paul Brandig wiederzufinden, bleibt bis zum Schluß unklar, uneindeutig. Von Anfang an ist der Leser aufgefordert, zu überprüfen: Was ist wirklich geschehen, was ist wahr, was ist nicht wahr, was erfunden, was Täuschung der Sinne oder der Erinnerung, warum muß der Ich-Erzähler überhaupt „mit sich selber“ abrechnen. Da die beiden Hauptfiguren der umständlichen Recherche ihre Identität leugnen oder verschleiern (von der Guinetti werden immer wieder neue Varianten von Lebensläufen angeboten, und der vom Ich-Erzähler als Paul Brandig erkannte Mann behauptet steif und fest, er heiße nicht

Paul Brandig, sondern Max Myslik), erscheint der Wahrheitsgehalt dieses Rechenschaftsberichtes, den „eine sehr detailverliebte, ja detailversessene Sprache“ (Rolf Grimminger) kennzeichnet, insgesamt zweifelhaft. Eigners schreibender Protagonist erliegt offensichtlich immer wieder einer Selbsttäuschung, so, als nehme er die ihn umgebende Wirklichkeit wie in einer Art (paranoidem) Beziehungswahn wahr: Alles, was er sieht, hört, empfindet, ordnet er einer fixen Idee zu, und diese fixe Idee ist personifiziert in der Figur eines Paul Brandig.

Es handle sich hier um eine Art „imperative Literatur“, meint Helmut Eisendle in seiner Rezension des Romans; es gelte „dem Verfall eines Ichs durch Chaos und Sinnlichkeit“ standzuhalten „durch ein immer wieder das Ich suchendes Bewußtsein“. Und Wend Kässens sieht in dieser Abrechnung „die halluzinatorische Wiederherstellung der Einheit durch das Phantasma eines Ichs“. Würde man versuchen, die im Text beschriebenen Verhaltens- und Handlungsweisen des Paul Brandig und die des Ich-Erzählers als abstrahierte Strukturen in einer Graphik darzustellen, müßte man im Grunde komplementäre Muster erkennen können. Die Geschichte dieser beiden Roman-Figuren nimmt durchgehend einen kontrapunktischen Verlauf, und auch auf der Folie der biographischen Daten des Autors Eigner erkennt man die wichtigsten Fixpunkte der im Roman beschriebenen Reisebewegung wieder. Es handelt sich also um eine Mehrfachprojektion, so, als sei der Text jenes Prismenglas, durch das immer nur eine der das ganze Licht der Wirklichkeit ausmachenden Farben auf jeweils einen der Protagonisten des Romans fällt. Alle Farben, d. h. alle Figuren zusammen ergeben das Bild des einen auktorialen Bewußtseins, das so seine Ungereimtheiten, seine Aporien als Facetten einer so nie zu lebenden Ganzheit zum Vorschein bringen kann. Das Motiv der Projektion durchzieht als Paradigma den gesamten Text. Der Ich-Erzähler ist zum Beispiel nicht von ungefähr ein kenntnisreicher Münzhändler, und nicht zufällig sucht er im Laufe seiner „heilsamen Verwahrlosung“ in Kreta eine alte, geheime Münzprägestätte in einem felsigen Versteck auf, das „Höhle der Freiheit“ genannt wird. Und jene kostbare Münze, die er im ersten Teil des Romans im Haus am Moor von einem holländischen Kunden (dank seines Kenntnisreichtums mit großem Gewinn) kauft, hat starken Symbolbezug zur Handlung des Romans „Brandig“ und verweist auch schon auf die Thematik des nächsten Buches, „Mitten entzwei“: Auf der einen Seite werden zwei Brüder in Eintracht dargestellt, auf der anderen Seite stellt sich der Münzmeister selbst dar, mit dem Degen bedroht von einem der Brüder, die nunmehr in Zwietracht miteinander leben.

In „Mitten entzwei“ ist das Handlungsgefüge überschaubarer als in „Brandig“, dem Mittelstück des Prosa-Triptychons: Der Ich-Erzähler - er hat in diesem Buch einen Namen, Henk Kromminga, genannt Stroff - ist ein vor langer Zeit von Norddeutschland nach Amerika ausgewanderter und dort zu relativem Reichtum gekommener

Kaufmann; er macht Besuch in seiner Geburtsstadt; nur drei Wochen wollte er bleiben, aber drei Monate waren es schon geworden, als er sich bei einem Sprung ins Meer, die Tiefe des Wassers falsch einschätzend, das Rückgrat gebrochen hat. Querschnittgelähmt kann er sich nur mehr im Rollstuhl fortbewegen. Ein Jahr ist seit dem Unfall vergangen, nun beginnt er aufzuschreiben, warum er nach Europa gekommen ist, wie es ihm da in den ersten Tagen ergangen ist, wie er seine Nichte Swantje kennengelernt und mit ihr ein Verhältnis begonnen hat, wie es zu dem Unfall gekommen ist, wie er nun im Elternhaus allein mit seinem Bruder Hajo zusammenlebt (Swantje ist seit seinem Unfall verschwunden) und sich mit seinem Schicksal abgefunden hat. Die tagebuchähnlichen Aufzeichnungen folgen den Erinnerungsbewegungen Stroffs, die vom gegenwärtigen Erleben und Empfinden ausgehen und das mehr als ein Jahr zurückliegende Geschehen reflektieren, aber immer wieder auch in frühere Lebensabschnitte und bis in die Kindheit und Jugendzeit hineinleuchten. Am Ende berichtet der Ich-Erzähler in einem „Nachtrag“ von einem überraschenden, aber wohl letzten Besuch Swantjes, bei dem sie ihm das Kind zeigt, das sie von ihm bekommen hat.

Der Roman ist wohl mehr als nur eine „gallig böse Provinzposse, zum Verzweifeln traurig und komisch“ (Wend Kässens). Die Parabel vom mitten entzwei gerissenen Henk (Stroff), der nach seinem Unfall untrennbar verbunden ist mit seinem Bruder Hajo, der in leitender Stellung beim Wasserwirtschaftsamt arbeitet und als Verantwortlicher für die Deichanlagen diese in dunklen Nächten zu zerstören versucht, der also selbst ein Zerrissener ist, einer, der die zwei Seiten, die sein Wesen hat, nicht miteinander in Einklang bringen kann - diese Parabel von den ungleichen Brüdern (haben sie nicht auch verschiedene Väter?) hat einen größeren Zusammenhang. In der Geschichte Henks, der getrennt lebt von seiner Frau und seinen Kindern, die in Amerika zurückgeblieben sind, spiegelt sich die Geschichte Hajos, dessen Frau Sybille an einem Hirnschlag gestorben ist und den seine Tochter Swantje verlassen hat; und diese Trennungsgeschichten spiegeln die Erinnerung an die Schwester, die sich mit ihrem Mann, einem alten Nazi, gemeinsam umgebracht hat und auf einem Judenfriedhof begraben sein wollte, und sie werfen ein seltsames Licht auf die Erinnerung an die Eltern, die vereinsamt gestorben sind. Die Geschichte der einzelnen Familienmitglieder ist exemplarisch für die ganze Familie, und die Familiengeschichte ist exemplarisch für die Hafenstadt und für den Landstrich, der dem Meer abgetrotzt ist.

Der Plot hat einen nahezu kristallinen Aufbau, die vielfältig miteinander verschränkten Ebenen ergeben immer neue Brechungen des Lichtes, in dem die Bewußtseinsbewegungen der Protagonisten aufscheinen. Die Achsen und Bruchflächen der Spaltungen verlaufen vertikal und horizontal, durch Lebenszeiten und Lebensräume, durch die Teile und durch das Ganze. Wie heißt es doch am Ende des Romans: „All die Toten, die Toten in der Familie, die Toten im Land, die Schrecken, die Bürde, die Last. Der Fluch, der Fluch, der über der

Familie liegt. (...) Schuldig sind wir und werden es bleiben“.

Gerd-Peter Eigners Hörspiele haben neben seinen Prosa-Arbeiten als eigenständige literarische Werke Bedeutung, es wäre falsch, in ihnen nur Nebenprodukte oder sogenannte Gebrauchstexte zu sehen. In der Mehrzahl sind diese Stücke gesellschaftskritische Milieu-Studien, in denen der Autor auf streitbare bis satirische Weise und durchaus parteilich alltäglich erscheinende private wie Öffentliche Konfliktkonstellationen durchspielt. Daß er dabei eigene Erfahrungen und Erlebnisse in die Literarisierung miteinfließen läßt, verstärkt den Realismus dieser Hörspiele. Eine besondere Ausnahme bildet „Barfuß in Stiefeln - Die einzige Begegnung zwischen Dostojewskij und Flaubert“ (1982), ein Kammerstück (mit dem ursprünglichen Titel „Wie Fjodor Michailowitsch Dostojewskij sich bei seiner einzigen Begegnung mit Gustave Flaubert verhielt und umgekehrt“), das (in einer leider stark gekürzten Fassung) als Hörspiel produziert wurde. Eigner hat darin die beiden so unterschiedlichen Charaktere in der Fiktion eines kurzen Aufeinandertreffens gegeneinander ausgespielt.' Er benutzte Zitate aus Prosawerken, Briefen und Selbstzeugnissen der beiden Schriftsteller, um dem Dialog Authentizität zu verleihen und um die unterschiedlichen ästhetischen Erfahrungsmuster und die divergierenden Strategien in den Wirklichkeitsrepräsentationen dieser Autoren deutlich zu machen. Auf diese Weise entstand ein faszinierendes Wechselspiel von Wahrheit und Erfindung, Nüchternheit und Wahn, Pragmatik und Vision, Wirklichkeit und Traum. Es sind dies die Aporien des literarischen Denkens, die in aller Prosa Gerd-Peter Eigners das Bewußtsein seiner Schreibenden und deren Gegenspieler bestimmen.

(Stand 1. 1. 1995)