Kurt Marti: *Neapel sehen*

Von Elsbeth Pulver

Kurt Marti hat immer wieder betont, wie wichtig sein erstes Pfarramt – in Niederlenz, einem Industriedorf im schweizerischen Mittelland – für ihn, den Städter, den in bürgerlichen Verhältnissen Aufgewachsenen, war. Ohne das Jahrzehnt (1950–60), das Marti dort zubrachte, wären seine *Dorfgeschichten 1960* nicht entstanden, auch nicht *Neapel sehen*. (Wie zu vielen anderen Figuren gab es auch zu dessen Protagonisten ein reales, im Text freilich radikal verfremdetes Vorbild.)

Doch war das Dorf für Marti nicht nur ein Reservoir von Stoffen, Themen, Figuren, die Bewohner nicht einfach sein Material. Er hat mit ihnen gelebt und von ihnen gelernt – er ist durch sie (er sagt es selbst) »politisiert« worden: »durch die Begegnung mit Leuten, die zu kurz kommen, ungerecht behandelt werden, sozial und ökonomisch schlecht dran sind. Das hat mich nach links getrieben, und ich wurde, ohne es zu wollen, in diesem Industrie-Dorf der Pfarrer der Sozi-Minderheit.«¹

Diese Sätze erhellen den Hintergrund der *Dorfgeschichten 1960*. Ein Schlüssel zu einem Text wie *Neapel sehen* sind sie freilich nicht. Anders als viele seiner Kollegen hat Kurt Marti keine Polit-Prosa geschrieben. Für ihn, er hat es immer wieder betont, ist Literatur in erster Linie Sprache und Form. »Form ist die Hebamme des Inhalts. Formefälle, Formvorstellungen, Formversuche, Formspiele bringen allmählich den Inhalt zur Welt.«² Gerade eine so raffiniert-einfache Geschichte wie *Neapel sehen* ist für eine Untersuchung unter formalen Gesichtspunkten interessant.

Nicht einmal fünfzig Zeilen umfasst die Kurzgeschichte; genau vier Wörter braucht der Autor, um den Grundriss des Geschehens zu zeichnen: Haus und Gärtchen, Bretterwand, Fabrik. Aus diesen Wörtern entwickelt er die Figur und die Handlung, konsequent und unauffällig. Das Stilgesetz des Textes wird damit sichtbar. Es heißt nicht einfach Kürze, sondern Reduktion, Reduktion aufs Wesentliche, aufs Unerlässliche. Es liegt etwas Strenges, fast Unerbittliches über dem Ganzen, aber es handelt sich dabei nicht um eine moralische, sondern künstlerische Strenge. (Der Einfluss von Max Bense und seiner Zeitschrift *Augenblicke* mag für Kenner fühlbar sein.) Nicht eine einzige Leerzeile erlaubt sich der Autor, um die Geschichte auch äußerlich zu gliedern, keinen Abschnitt, keine Atempause. Wie ein kompakter Block, wie ein Bild, das sich auf einen Blick erfassen lässt, liegt sie vor den Augen der Lesenden.

Die Personen, die den Protagonisten umgeben (diesen Arbeiter, der an der Arbeit und an sich selber zugrunde geht): die Frau, der Meister, der Arzt, der Nachbar, sind kaum konturiert, wirken nur als Zeichen. Es fehlt jede Psychologisierung der Figuren, überhaupt jede direkte Deutung, sei es moralischer oder weltanschaulicher Art; alles ist schnörkellos in Handlung umgesetzt. Die Syntax ist einfach, aber nicht auf lauter Hauptsätze zurückgestutzt. Auch das Vokabular ist einfach gehalten. Aber diese Einfachheit ist alles andere als simpel; sie hat ihre eigene Raffinesse.

Fast verborgen unter der Erzählung erkennt man ein feines Muster, ein Gespinst, das den Text durchzieht. Zwei Verben dominieren und strukturieren das Ganze. In der ersten Hälfte des Textes ist es das Verb »hassen« (es wird neunmal, ziemlich auffallend, an den Anfang des Satzes gesetzt), in der zweiten Hälfte dann tritt das Verb »sehen«, unauffälliger, aber stärker, mächtiger, ihm entgegen: elfmal, aber unregelmäßiger genannt, bricht es den Text gleichsam von innen auf. Es ist ein eigentliches Staccato des Hasses, was in der ersten Hälfte die Lesenden überfällt, ein