

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1931)
Heft: 1

Artikel: Italo Svevo
Autor: Roedel, Reto
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-853332>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Italo Svevo

von *Reto Roedel*

Der « fast sechzigjährige Literat », der Held von *Una burla riuscita*, einer der nachgelassenen Erzählungen Italo Svevos, hatte einen Roman veröffentlicht, der durch gut vierzig Jahre völlig unbekannt blieb. Er hatte sich damit nicht abgefunden und hielt sich nach wie vor « zum Ruhm berufen »; das Schicksal hatte ihn mehrere Male besiegt, aber er fühlte, daß « seine wichtigsten Organe noch unversehrt waren – die Achtung vor sich selbst, und auch ein wenig die der andern, von denen der Ruhm gewiß abhängt. Er durchschritt sein trauriges Dasein, immer von einem Gefühl der Befriedigung begleitet. »

Das ungefähr ist der eigene Fall jenes Ettore Schmitz, eines Triestiner Industriellen, eines Deutschen der Herkunft, eines Italieners der Überzeugung nach, in der Literatur unter dem Namen Italo Svevo bekannt (1861–1928).

Seltsam ist die Stellung dieses Schriftstellers, den man als einen der bezeichnendsten unter unseren Zeitgenossen betrachtet, und dem das große Publikum dennoch keine Aufmerksamkeit schenken will. Der buchhändlerische Erfolg seines Werkes liefert den Beweis dafür.

Es erschienen Übersetzungen ins Deutsche, Französische, Spanische, und nun wurde der Verfasser allerdings auch in Italien in einem engen, des Mannes, der so viele Jahre gewartet hatte, würdigsten Kreis berühmt.

Nicht daß die Veröffentlichung von *Una vita* und *Senilità* geradezu totgeschwiegen worden wäre, aber die Wahrheit ist, daß Italo Svevo von 1898 bis heute warten mußte, bis er seine Zeit erleben durfte. Nun ist die Stunde der Anerkennung da – der Anerkennung, die mannigfachen Ausdruck findet, des Staunens über die ursprüngliche Erzählerbegabung dieses Schriftstellers, der ein Industrieller war und sich als solcher gab.

Man fragt sich sofort, ob es vielleicht sein so andersartiger Beruf war, der ihn davor bewahrte, von den literarischen Moden angesteckt zu werden. Es überrascht, daß dieser Mann, dessen Jugend zwischen dem erotischen Mystizismus Fogazzaros und dem schwelgenden Prunk D'Annunzios stand, dessen Leben zwischen Veristen, Naturalisten,

Geschmäcklern, Neuklassikern, Neuromantikern usw. verlief, sich als der zu behaupten vermochte, der er war, als er selbst, als der Unverständene von vor dreißig Jahren und zugleich als einer der bezeichnendsten Schriftsteller von heute. Das ist überraschend, und es ist logisch, daß man davon soviel gesprochen hat.

Man hat gesagt, es sei der Pariser Kreis von *Commerce* gewesen (Larbaud, Crémieux usw.), der, durch Joyce auf ihn aufmerksam gemacht, ihn 1926, entdeckt hätte. Aber die Italiener nahmen das Erstlingsrecht der Entdeckung für sich in Anspruch, welches Eugenio Montale zukommt, dem ersten, der 1925 die Leser nachdrücklich auf den neuen Erzähler aufmerksam machte.

Ohne uns in eine schon allzu oft geführte Diskussion über das Analytische und Unbewußte und über die geistigen Beziehungen zu den Werken von Proust und von Joyce einzulassen, sagen wir, daß, wenn einer je, dann unser Erzähler Psychoanalytiker « *avant la lettre* » war, gleichsam ein Vorläufer der ungewöhnlichen und vom Glück begünstigten Entwicklung, welche die Freudschen Theorien auch auf dem Gebiet der erzählenden Kunst erlebten. Seine Prosa ist ihrem Wesen nach Erzählung: sie spiegelt die großen erzählerischen Vorbilder des 19. Jahrhunderts wider und erscheint bestürzend zeitgemäß dadurch, daß sie sich als « innerer Monolog » darstellt, ebenso wie durch die ständige Freude an psychologischen Beobachtungen, welche, sich vielleicht ebenfalls vom naturalistischen Roman entfernend, mit den hochgepriesenen Errungenschaften unseres Jahrhunderts zusammenreffen.

Debenedetti, unseres Dafürhaltens der vollendetste seiner Kritiker, nimmt völlig zutreffend wahr, daß bei ihm « der Begriff des Romans ein ganz ursprünglicher ist: er ist schon im Keim Roman und nicht ein Schema, in das man einen Inhalt einfassen kann, der auch anderer Ausdrucksarten fähig wäre. » Debenedetti zufolge ist ihm « die Freude am Roman » eigen, welche « sich bei keinem andern italienischen Schriftsteller so typisch, so deutlich, so ausschließlich dargestellt hat. Sind es doch nicht so sehr die einzelnen Romane, deren Italien ermanget, als die Freude am Roman. » In Wirklichkeit befände man sich, auch wenn man an eine italienische Erzählertradition denken wollte, hier angesichts einer echten und neuen Art von Schriftsteller, den die ungewollte, aber ihm eingeborene Notwendigkeit, eifrig die innere Wirklichkeit unseres Seins zu erforschen, ganz erfüllt – ihn, den dumpfen, aber sichern Meister dieses seines Stoffs, der allein in ihm, in seinem

allem dem gemäßen ungehobenen, krausen Stil zu seiner eigentlichen Schönheit gelangen kann. Und all das, wir können es, die ganz primitive Art der Selbstäußerung bedenkend, mit den Worten Montales bezeichnen als « seine Leidenschaft für Lebenswahrheit, sein unablässiges Verlangen, weit über die äußeren Erscheinungsformen des Seins hinaus, jenes unterirdische dunkle Bereich des Bewußtseins zu erforschen, wo die scheinbar völlig gesicherten Gewißheiten schwanken und trübe werden. » Und wir können vielleicht mit den Worten Linatis bemerken, daß, wenn er « im Ton, in der Sprache, in den Gestalten und im Gang der Erzählung ganz italienisch ist, er hingegen ganz nordisch ist in dem Eifer und der Intensität, mit denen er bei jeder Bewegung seiner Figuren seine psychologische Prüfung vornimmt. » Und können hinzufügen, daß seine Werke gerade in ihrer Dumpfheit die Aufrichtigkeit ihres Verfassers bezeugen.

Auch die Schreibweise Svevos läßt sich nicht an die Überlieferung anknüpfen, sondern ist willkürlich und oft recht unschön. Und wenn eine ihr eigentümliche Dürftigkeit, Schmucklosigkeit, das Fehlen jedes Strebens nach Wohllaut zuerst bedenklich stimmen, so erhöhen sie schließlich oft die Wirkung des Geschriebenen, indem sie diesem etwas Urtümliches, eine Art rauher Unmittelbarkeit, die, wie bereits gesagt, auch Harmonie ist, und damit die eigene Note dieses Schriftstellers verleihen. Übrigens liebt er dieses Primitive zu betonen, dies auch durch den Mund seiner Gestalten. Montale bemerkt zutreffend, daß seine « Sprache allem Literarischen widerstrebend, aber leidenschaftlich, auf das Wesentliche gerichtet ist; sie reißt mit und trägt jedes Geröll, entschädigt für jedes Versagen des Augenblicks, sie hat etwas Dichtes und Echtes, läßt Voraussetzungen, Entfaltungen und Nachklänge harmonisch übereinstimmen – eine Genialität und Dichtigkeit, welche im Geist des Schriftstellers früher und schöner da sind als in seinen Werken. » Man gewahrt, daß es dieser seiner seltsamen Prosa nicht nur durch den sichern Griff und die Klarheit ihres Vorgehens, sondern auch durch die genaue und treue Übereinstimmung mit dem Stoff, den sie behandelt, gelingt, zu hoher Wirksamkeit zu gelangen, und daß man fühlt, sie sei gerade in ihrer Demut, auch wenn sie sich dies nicht vornimmt, kraft ihrer Lebensdichtigkeit fähig, die tiefen Strömungen des Lebens zu beherrschen, die Rückwirkungen und Krisen, welche sich unablässig aus den Berührungen mit der Wirklichkeit ergeben.

Man fragt sich, wie es denn überhaupt möglich gewesen sei, daß so

hohe Werke so lange Zeit verkannt blieben. Ähnliche Fälle kennt man freilich und ihre Lösung beschäftigt einen nicht sehr. Und übrigens gab es auch in weit zurückliegenden Jahren den oder jenen, der Svevos Wert erriet. So hat Paul Heyse, um deren einen zu nennen, in einem an Svevo gerichteten Brief (München, 19. April 1897) nach vielen Vorbehalten, die sich vor allem auf den ihm unangenehmen Stoff bezogen, doch gesagt, wenn Svevo nur einen bessern gefunden haben werde, werde er « gewiß unter den geachtetsten Romandichtern seinen Platz einnehmen. »

Die weit zurückliegende Voraussagung ist heute auch durch die offizielle Anerkennung zur Wahrheit geworden. Spät für den Schriftsteller, der bald darauf im Spital von Motta di Livenza starb – an den Folgen eines Autounfalls, vielleicht mehr noch, weil sein Herz allem äußern Anschein zum Trotz müde geworden war.

*

Die drei Romane Svevos sind durch Bande innigster Verwandtschaft miteinander verknüpft und man darf sagen, daß nicht eine einzige ihrer Seiten die Einheitlichkeit ihrer Art beeinträchtigt. Eine kurze Übersicht ist wohl dienlich.

Una Vita, sein erster Roman, hatte seinerzeit die Aufmerksamkeit der Kritik, welche – und hier wäre besonders Domenico Oliva zu nennen – auf den Ernst des Werks hinwies, auf sich zu lenken vermocht. Er beschreibt die Freuden und Leiden eines jungen Menschen, Alfonso Nitti, welcher seine Heimat verlassen hat, dem Leben in der neuen städtischen Umgebung, das Tatkraft und Entschlossenheit verlangt, nicht gewachsen ist und sich ihm doch aus Trägheit und Schwäche anpaßt. Alfonso Nitti findet seinen Trost in Bestrebungen, die sich nie verwirklichen lassen, und schwankt unaufhörlich zwischen Zuversicht und Enttäuschung. Nach einer Reihe elender Erfahrungen, tief erregt, wie unter dem Zwang seiner seelischen Begierden, verführt er schließlich die Tochter eines Bankiers, bei dem er als kleiner Angestellter in Dienst steht. Aber er empfindet die Eroberung innerlich nicht als sein eigen und verzichtet. Vor seinem eigenen Gewissen hat er gebüßt, aber er ist zurückgetreten und verschließt sich wieder in seine Einsamkeit, in die armselige Trägheit, die seine Tragödie ist. Er weiß sich mit dem Leben nicht abzufinden, und das Leben wendet sich gegen ihn: zuerst mit dem Tod der Mutter, dann mit seiner kläglichen Heirat führt es ihn stets von einem Unheil ins andere, durch Mißgeschicke,

die rings um ihn eine Welt aus lauter Irrwegen und Sackgassen bilden, und treibt ihn schließlich zum Selbstmord.

Senilità trägt das Gepräge eines langen autobiographischen Bekenntnisses. Vielleicht ist es, nur von einer anderen Seite her gesehen, die Geschichte Alfonso Nittis, der nun, älter an Jahren und auch ein wenig an Erfahrung, hier Emilio Brentani heißt. Auch er ist ein kleiner Angestellter, der aber vor vielen Jahren – er ist jetzt fünfunddreißig – einen Roman geschrieben hat: einen einzigen Roman, dann nichts mehr, « aus Trägheit, nicht aus Mangel an Selbstvertrauen ». « Er lebte in einer zwar nicht geduldigen Erwartung von irgend etwas, das seinem Kopf entspringen sollte oder von irgend etwas, das ihm von außen zukommen sollte, von Kunst oder Glück und Erfolg, als ob die schöne Zeit der Energie für ihn nicht längst vorbei gewesen wäre. » Er nähert sich Angiolina, einem sehr schönen Mädchen, « im Glauben, ein leichtes und kurzes Abenteuer zu finden », und da er das Leben nicht zu nehmen weiß, wie es eben ist und sein kann, nimmt er statt dessen den Anlauf zu einer grobschlächtig pathetischen Liebe, gequält durch ein Verlangen nach Gegenseitigkeit, das dieses Weib, ein schönes Tier, das nur augenblicklicher Befriedigung fähig ist, ihm nicht zu bieten vermag. Es beginnen die Eifersüchteleien, dann kommen die schändlichsten Kompromisse, sie sind zahlreich und schwer. Schließlich, nach unablässigen vergeblichen Vorsätzen und Versuchen, glaubt er sie eines Tages verlassen zu können. Inzwischen aber, nicht ganz ohne seine Schuld, da er sie im Stich gelassen, stirbt ihm die Schwester, und er sieht spät ein, wie sein wahres Leben hätte sein können, wie schön durch gegenseitige Hingabe. Angiolina, das schöne Mädchen aus dem Volk, zu der er vielleicht noch zurückkehren würde, flüchtet mit einem ihrer zahlreichen Geliebten. Emilio Brentani bleibt allein, um über sich selbst zu grübeln und um – wie früher – wie immer – noch unbelehrt, vielleicht voll Mitleid mit sich selbst, das Bild jener Frau umzudichten, deren Laune dank seiner Schwäche sein Leben aus allen Fugen gebracht hatte, während der ganzen Zeit, die er sich heute mit Entzücken als « die wichtigste, die lichteste » zurückruft.

La coscienza di Zeno enthält die Bekenntnisse eines Fünfzigjährigen. Diese drei Romane stellen jeder eine höhere Altersstufe dar, weswegen man glauben könnte, daß sie wirklich die verschiedenen innern Erlebnisse einer einzigen Person darstellen. Der vierte, vom Verfasser nicht mehr niedergeschriebene Roman *Il vecchione* hätte den Zyklus abgeschlossen; sein Gegenstand wäre das hohe Greisenalter gewesen. Zeno

verleugnet seine Vorgänger nicht; er ist nicht besser noch schlechter als sie. Zwar ist er heiterer, da er älter ist, und das Leben vergilt ihm dies und lächelt ihm freundlich, wenn auch ohne sein Verdienst. Auch er muß immer wieder scheitern, doch wie durch Ironie des Zufalls wird ihm jeder Verlust im Grund zum Gewinn. Bezaubernd ist die herrliche Naivität, mit der er, glücklicher als seine Vorgänger, seinen Begierden, die immer wieder hervorbrechen möchten, als ob dies ihr selbstverständliches Anrecht ans Leben wäre, freien Lauf läßt. Die heftigen Warnungen einer auf ganz andern Grundlagen aufgebauten Welt sind vergebens: « Jedes drohende Unglück », sagt Zeno, « bestürzt mich zuerst, aber gleich darauf vergesse ich es über der festesten Gewißheit, daß ich ihm zu entgehen weiß. »

Nachdem er seine Erlebnisse als unverbesserlicher Raucher berichtet und vom Tod seines Vaters erzählt hat, erfahren wir die Geschichte seiner Heirat, die er nicht mit der Frau, die er ersehnte, feiert, durch die er aber zu einer idealen Frau kommt. Wir erfahren von einem Liebesabenteuer, durch das er, der doch scheinbar völlig ohne Takt ist, überraschend mühelos hindurchgeht, ohne auch nur den geringsten Verdacht zu erregen. Auch seine geschäftlichen Erfahrungen erlauben ihm trotz fast vernichtendem Unglück und Rückschlägen schließlich seinen wirtschaftlichen Wohlstand dennoch unversehrt zu bewahren.

Aber die Inhaltsangaben vermögen nichts, gar nichts mitzuteilen vom Wesen dieser Romane. Die Begebenheiten an sich sind hier nur von beschränkter Bedeutung; wichtig hingegen, wenn auch nicht wiederzugeben, sind die Reflexe, die sie in der empfänglichen Menschlichkeit des Verfassers wecken.

Ihnen zur Seite stehen in dem nicht umfangreichen Gesamtwerk Svevos die Erzählungen, einige davon in hohem Maße charakteristisch, alle von völlig gleicher Wesensart wie die Romane, ja erst recht für diese zeugend.

In ziemlich weit auseinanderliegenden Zeiten erschienen (1892–1898–1923), blicken diese drei Bücher in gleicher Richtung, tragen sie ihrem Wesen nach das gleiche Gepräge. Svevo ist und bleibt in allen dreien ein Schriftsteller, der uns der Erörterung, ob es in seinem Werk ein Fortschreiten gebe oder nicht, überhebt. « Man könnte sagen », fügen wir mit Linati hinzu, « daß er nicht einmal Stil hat. Er gibt den Ausdruck des Lebens, so wie es ist, nackt und kahl, und wenn er überhaupt einen Stil hat, so darin, daß er keinen hat: was nämlich der Stil des Lebens ist. »

Wie aber geschieht es, daß dieser ungeformte Stoff sich so zusammenfügt, daß er die erforderliche und notwendige Harmonie erreicht, um jenen kleinen oder großen Zauber wirken zu lassen, den er ausübt? Wir wollen es untersuchen.

*

Giacomo Debenedetti, unseres Dafürhaltens derjenige Kritiker, der tiefer blickt als die andern, hat zu bemerken geglaubt, daß die Romane Svevos des « ewigen und allgemeinen Gehalts der Mythen » entbehren. Bei Svevo findet er nicht, was er hingegen in andern großen Werken (er nennt Tolstoi) zu sehen vermag, nämlich « einen jener geheimnisvollen Flüge und Aufschwünge des Rhythmus », kraft deren « ein phantasiegeborenes Wesen dazu gelangen kann, einer Sehnsucht, die bisher unbekannt war, ihren Namen zu geben, oder einem Bereich, einer Grenze, einer möglichen Steigerung unseres Schicksals. » Wie er dies bei Tolstoi findet, nimmt er sich vor, solche Aufschwünge bei den einzelnen Gestalten und in einzelnen Phasen des svevoschen Werks zu suchen; hier findet er nichts dergleichen oder nur einen ungewissen Abglanz all dessen. Gewiß: das svevosche Werk, wenigstens wie wir es zu sehen glauben, ist weit davon entfernt, sich diese Flüge zu gestatten, und wir begreifen Untersuchungen und Gegenüberstellungen solcher Art nicht; dessenungeachtet kann auch es, obwohl so völlig anders geartet, sich aus einem eigenen, ganz verschiedenen, doch wirkungsvollen, ewigen und allgemeinen Gehalt nähren.

Gewiß, trotz aller Vorsätze des Verfassers stehen diese gequälten Geschöpfe, seine sogenannten Helden, in sich selbst gebannt da und jede menschliche Teilnahme bleibt ihnen versagt, ganz besonders in den ersten zwei Romanen; und dies tritt umsomehr, ja zuweilen fast ärgerlich hervor, wenn man an die liebevolle unablässige Berührung denkt, die der Verfasser diesen seinen Gestalten zugut kommen ließ, und an sein – um uns noch einmal der Worte Debenedettis zu bedienen – « kaum verhehltes Werben um Sympathie, seine so sorgliche *captatio benevolentiae* », welche wohlverstanden nicht Nebenfiguren betrifft, sondern das Innerste des Werks, die Hauptgestalten. Wie kommt es, fragt man sich, daß das Werk sich dennoch durchsetzte? Vielleicht kraft des tragischen Humors, der sich daraus ergeben könnte? Wir wissen es nicht. Gewiß muß man ungeachtet des Mangels an menschlichem Mitgefühl doch das Menschliche dieser Kunst fühlen, wie es nicht in der Figur als solcher liegt, in jener Figur, von der wir aus mannigfachen Gründen nicht zugeben können, daß sie uns nahesteht,

sondern über die Figur hinaus, über das hinaus, was ihr in diesem oder jenem Augenblick zufällig widerfährt, in jenem Schicksal, dem diese Wesen weder im Unglück noch im Glück des Alltags entrinnen; kraft der vielfältigen und gedrängten Aufeinanderfolge ihrer kläglichen Geschicke; kraft des ganz und gar nicht gleichgültigen Spiels der grausamen Zufälligkeiten und der launischen Geschehnisse, in welchem der Strudel des Romans auch innerhalb seines beschränkten Umkreises wogend anschwillt. Am Ende so vielen Elends, ganz eindeutigen Elends, inmitten dessen die Hauptfiguren nicht handeln, sondern die Handlung erleiden und sie nur verwirren und auseinanderreißen, kann man noch durch alle gedämpfte Ironie einen Ton ergebenen, doch tief tragischen Mitleidens, die wortlose, einfache und darum hohe Klage vernehmen, die der Unerforschlichkeit der dunklen Bereiche des Schicksals und unseres Bewußtseins gilt. Eine Menschenstimme, die wohl manche erschüttert hat. Gewiß, kein süßer lyrischer Klang – ein armer, trüber, dumpfer Klang und doch Musik.

Aber wenn man, wie es uns scheint, zu dieser Erwägung gelangen muß, so ist doch zu bemerken, daß damit der gewohnte Ausgangspunkt der Betrachtung verschoben, um nicht zu sagen verkehrt worden ist; man ist zu der Anschauung gelangt, daß die Hauptfigur, die des Helden, nicht herausragt aus dem großen Meer all der eintönigen Geschehnisse, vielmehr sich in dasselbe ausweitet; und gleichzeitig hat man das Werden einer Gesamtharmonie festgestellt, welche allein den Zauber des Werks zu erklären vermag. Hierbei muß man, glauben wir, verweilen.

Man stelle Emilio Brentani nicht in den vordersten Plan des erzählerischen Gemäldes, man schenke nicht ihm allein Aufmerksamkeit, man lasse sich nicht täuschen von seiner dauernden Anwesenheit auf dem Schauplatz, so daß er mit seinen sich immer in gleicher Weise wiederholenden Bewegungen gewissermaßen an persönlichem Interesse verliert, was ja tatsächlich der Fall ist: dann ist er nicht mehr ein Individuum, völlig an die eigene, zuweilen unerträgliche Zufälligkeit gebunden, sondern ein grauer abgetönter Rhythmus, auf den das menschliche Mitleid des Verfassers gestimmt ist und den seine Ironie durchglüht. Damit ist jene Schwierigkeit aus unserem Weg geräumt, welche der « Held ohne Sympathie » uns darbot, wollten wir eine Grundlage finden, von der aus wir die unleugbare Harmonie des Werkes von neuem nachschaffen können. Und wer z. B. *Senilità* gelesen hat, weiß tatsächlich sehr genau, daß wir zwar Brentani als Person fast sofort wieder vergessen und es ihm überlassen, mit seinen Eifersüchteleien fertig zu

werden, aber daß wir die seltsame Verwirrung, die Rührung, die von seiner dumpfen Geschichte auf uns überströmte, nicht vergessen. Wenn seine Eifersüchteleien verschwinden, ja er selbst verschwindet und uns von seiner bisherigen Wirklichkeit befreit, dann erfaßt uns innerlich das Gefühl von etwas Unabweisbarem, das wir auch als menschliches Mißgeschick und als wahrscheinliche Schwächen aller bezeichnen können. Emilio Brentani ist nicht der Mann, der Held, er ist ein Seelenklima und gerade in seiner Eintönigkeit unbegrenzt; auch hier ergibt sich künstlerische Weihe aus den kleinen Menschenleiden.

Schon Linati hatte anlässlich der *Coscienza di Zeno* bemerkt, daß « der Held dieses Buches nicht so sehr Zeno ist als sein Bewußtsein, seine typische Innenwelt, die lichtlosen Labyrinth, durch die sich seine wunderliche und mißvergnügte Seele windet. » Wir aber wollen – wie bereits klargelegt – mehr sagen: vielleicht nicht nach der Absicht des Verfassers, aber nach der unleugbaren Gesamtwirkung des Werkes (das, da es für uns ein künstlerisches Werk ist, auch für sich selbst zu sprechen vermag, unabhängig von allem, was der Verfasser es vielleicht sagen lassen wollte) können Alfonso Nitti, Emilio Brentani, Zeno Cosini, Mario Samigli usw., kurz alle jene Figuren, die der Verfasser mit so großer analytischer Genauigkeit erforscht und begleitet hat, so wie er sie neben die klare Bestimmtheit der kleineren Figuren gestellt hat – können sie alle nicht, ohne offenkundige Widersprüche hervorzurufen, den Anspruch erheben, « Helden », ja ich würde sagen, auch nur Lebewesen zu sein; und dies nicht, weil sie mißlungen wären, sondern insofern sie nur Reflexfiguren sind und bleiben sollen, Figuren, bis in den Grund erschaut, spiegelndes Bewußtsein, das Schatten und Licht aufnimmt, alles – das Gute und das Böse, das Lachen und das Weinen, das Leben und den Tod verschmelzend zu Bildern, vielleicht blasser, vielleicht glühender als die Wirklichkeit, ohne je selbst eines hervorzubringen, grauer Grund, über den hin in ihrer Mittelmäßigkeit oder in ihrer Tragik alle die Handlungen gleiten, deren Eindruck sie auf sich wirken lassen.

So stellen wir fest: Insofern der Held sich in einen weitläufigen Hintergrund zurückzieht, kann der Autobiograph, wie man an Svevo mit einigem Staunen festgestellt hat, auch weiterhin ein freier Erzähler bleiben. Insofern die sich auf den sogenannten Helden beziehenden charakteristischen Einzelheiten nicht ein Individuum bilden, sondern ein weites und einheitlich bewegtes Lebensganzes, kann der Erzähler dem Werk alles menschliche Geschehen und die zähe Mittelmäßigkeit,

die man ihm zum Vorwurf gemacht hat, lassen, wissend oder auch nicht, daß beide innerhalb des Gemenges das richtige Verhältnis zu einander gewinnen. Insofern die Schicksale des sogenannten Helden an und für sich, wie man sieht, derart sind, daß man ihnen bei ihrem endlos gleichmäßigen und eintönigen Sichwiederholen nicht viel Gewicht beimessen muß, können die Nebenhandlungen und -figuren an Relief gewinnen und dies so sehr, daß sie, wie es in diesen Romanen der Fall ist, als lebensvolle Elemente erscheinen; in den sogenannten Helden, welche, statt zu handeln, leiden, waltet noch in ihrer Qual die von allen beklagte Trägheit, ohne daß sie darum mißlungen erscheinen. So und nicht anders müssen sie nach der seltsamen svevoschen Anschauung sein; ohne ihre Trägheit wäre ihnen ein inneres Schauen, das Schaffen eines Seelenklimas, der Dumpfheit eines in Leiden tief menschlichen Bewußtseins so nahe verwandt, nicht möglich.

Aus diesen Gründen ist man notwendigerweise gezwungen festzustellen – aber nicht mehr mit Staunen und nicht ohne sich klare Rechenschaft darüber zu geben –, daß Svevo, wenn er von einer Nebenfigur dazu übergeht, vom Helden zu reden, gleichsam « auf einer neuen Ebene steht » (ich zitiere nochmals Debenedetti). Man muß bemerken, daß « alle Menschen noch frei erscheinen: sie können ihre Irrtümer ungeschehen machen, tun, was ihnen beliebt, genießen, was ihnen behagt; dieser eine nur – der Held – ist Sklave und vermag nichts wider sich selbst. » Das ist klar; darum « gelangt der Held Svevos nie zur vollen menschlichen Reife »; woraus sich ergibt, daß « diesen Figuren die Unmöglichkeit innewohnt, in ihrem Verhältnis zum täglichen Leben so zu werden wie die andern. Doch bei dieser Unmöglichkeit, wir vergessen es nicht, in dieser Verdammung liegt, im Gegensatz zu dem, was der Kritiker zu behaupten scheint, ihre Ausdrucksmöglichkeit. Aus den gleichen Gründen erscheinen die Helden in den drei Romanen und in den Novellen notwendigerweise als dieselben und gleichen – Helden, die keine sind, Helden, die ihr Leben lieber erleiden als erleben wollen, die aber gerade durch diese erleidende Haltung all ihren traurigen oder süßen Leidenschaften einen gemessenen Rhythmus zu geben vermögen.

So und nicht anders müssen die Helden Svevos sein, wie sie sich ganz und beständig von einem zum andern Werk wiederfinden; nicht anders, denn so stellten sie sich dem Verfasser dar, der, wie es jeder Künstler tut, an ihre innere Wahrheit glaubend, sie genau zum Vorbild nahm und sie sich entwickeln ließ, ohne sie umzuarten.

Daher nicht, wie manche meinen, Einfältigkeit oder Gewolltheit, sondern Wahrhaftigkeit und, gerade hier, gesättigte Erfahrung: alles in allem Schriften der Weisheit, weit weiser, als ihr Anschein verrät.

In der *Novella del buon vecchio* schließlich sagt sich der Held: « Und hier halte ich mir selbst eine Predigt nach Art von denen, die mein Vater mir hielt: denk daran, daß du dich nicht zu sehr über das Alter beklagst in diesen Aufzeichnungen. Du würdest deine Lage nur verschlimmern. » Und da er doch die Versuchung dazu verspürt, findet er sich mit Klage und Protest ab, aber weil er weiß, daß « der Protest der kürzeste Weg zur Resignation ist ».

Eine Lehre der Weisheit, eine Lehre immer schwerer, zuweilen bitterster Resignation, unausgesprochen und darum edel, scheint uns als intuitive, mitleidsvolle, tröstende Stimme klärend aus dem Grund dieses unbeschwingten Werkes entgegenzuwehen.

Emilio Brentani, der im Augenblick, da er für immer das Haus seiner schönen Geliebten verläßt, betroffen über die « alles andere als kindlichen Küsse » ihrer Schwester, ein Gefühl des Ekels verspürt, das jede Rührung in ihm zerstört, aber dennoch « das Mädchen väterlich, nachsichtig streichelt, denn er wollte sie nicht betrübt zurücklassen » – er ist nicht mehr ein bloßer Schwächling. In diesem Streicheln ist Nachsicht gegen sich selbst und gegen die andern, ist der ganze Mensch, der harte Erfahrungen durchlebt hat, den das Gift nicht ganz durchdrungen hat, dessen Horizont ein Leuchten menschlicher Resignation erhellt.

Svevos Werk meidet in diesem seinen wortlosen Aufschwung den grellen Schrei und lächelt zuweilen noch im Schmerz. All dies oft Unschöne, oft durch allzuvielen Einblicke Ermüdende vermag sich noch in seiner Trostlosigkeit zu erheben und sich verklärt darzustellen.

Der Rhein-Verlag, München-Zürich, hat den Roman *La coscienza di Zeno* auf deutsch unter dem Titel *Zeno Cosini* herausgebracht.