

3. *Musica Leggera* von Franco Supino: Die Lieder der Selbstfindung

Ce qu'on ne peut dire et ce qu'on ne peut
taire, la musique l'exprime. Victor Hugo

3.1 Einleitung: »Die einfachste und ernsteste Liebesgeschichte der Welt«

In *Musica Leggera*, Franco Supinos erstem Roman von 1995, kündigt der namenlose Ich-Erzähler zu Beginn an, dass der Text als »ein Konzert für Maria« zu lesen ist. Der Roman handelt von der Freundschaft und der Liebe zwischen dieser Figur, Maria, und dem gleichaltrigen Ich-Erzähler. Beide sind in einer Schweizer Kleinstadt geboren, die als Solothurn erkennbar ist und in der die ersten beiden Teile der Handlung spielen. Marias Eltern und die Eltern des Erzählers sind miteinander befreundet und stammen aus demselben süditalienischen Dorf, von wo sie in den 1950er Jahren als Gastarbeiter in die Schweiz eingewandert sind, um der Armut zu entkommen. Die Begeisterung für die Musik der *cantautori*, der italienischen Liedermacher, bildet neben der Familienkonstellation eine zweite Gemeinsamkeit, die Maria und den Erzähler verbindet. Von den fünf Werken, die in dieser Studie analysiert werden, ist es das einzige, in dem die Hauptfigur über keine direkte Migrationserfahrung verfügt. Die Herkunft seiner Eltern spielt für den Erzähler jedoch eine große Rolle. Aus dieser doppelten Verortung, die allen *Secondas* und *Secondos* eigen ist, resultieren kulturelle Spannungen, die im Roman thematisiert und in diesem Kapitel analysiert werden. Die Situation des Ich-Erzählers könnte auf die paradoxe Formel gebracht werden, dass er sowohl Ausländer als auch Schweizer und zugleich weder Ausländer noch Schweizer ist. Seine Namenlosigkeit verweist insofern auf die Komplexität der Frage »Wer bin ich?«.

Wie es Peter Bichsel im Vorwort zum Ausdruck bringt, ist *Musica Leggera* die »einfachste und ernsteste Liebesgeschichte der Welt.«¹ Eine gewisse Leichtigkeit kann dem Roman berechtigterweise zugeschrieben werden, sie ist in der Selbstbezeichnung des Titels vorgegeben. *Musica Leggera* weist in Bezug auf die fünf Thesen

1 Bichsel, Peter: *Vorwort*. In: Franco Supino: *Musica Leggera*. Zürich: Rotpunktverlag 1996, S. 5.

dieser Studie ein Erkenntnispotenzial auf, denn der Text bietet einen einzigartigen literarischen Einblick in die fiktionalisierte Biografie des namenlosen Erzählers, die von der Migration seiner Eltern geprägt ist. Von der Literaturkritik wurde der Text unterschiedlich aufgenommen.²

Forschungsbericht

Mit fünf Aufsätzen, die zwischen 2003 und 2017 Supinos Roman gewidmet wurden, zählt der Text zu den von der Forschung bereits rezipierten Beispielen für Texte der Migrationsliteratur aus der deutschsprachigen Schweiz. Außerhalb dieser Thematik hat der Roman wenig Echo gefunden, denn die Aufsätze erschienen allesamt in Sammelbänden, die sich dem Schreiben über Migration widmen.

Stefan Hofer zeigt an Supinos Beispiel, wie »die Konstellation einer Existenz in oder zwischen verschiedenen Sprachen und Kulturen literarisch umgesetzt wird.«³ Daniel Rothenbühler verweist auf die »imaginäre Identität«⁴, welche die *musica leggera* den Figuren bietet. Er identifiziert auch die narrative Funktion der Lieder, die dem Erzähler »die Möglichkeit [bieten], sich die vergangenen Szenen wieder hervorzurufen.«⁵ Juan-Antonio Albaladejo bespricht die Zugehörigkeitsgefühle, die im Text dargestellt werden, und fokussiert auf die Mehrsprachigkeit von *Musica Leggera*, die sich »aus der eigenen komplexen Sprachidentität des Autors«⁶ erklären soll. Anhand des Romans versucht Vesna Kondrič Horvat aufzuzeigen, »wie sich interkulturelle Mobilität [...] spiegelt«, und bezieht sich dabei sowohl auf Wolfgang

-
- 2 Vgl. den Verriss von David, Thomas: *Dischi und canconi. Franco Supinos »Musica Leggera«*. [Rezension] In: *Neue Zürcher Zeitung* 20.09.1996. Aber auch die sehr lobende Rezension von Piatti, Barbara: *Beeindruckendes »Konzert für Maria«. Franco Supino, ein junger italienisch-schweizerischer Autor und sein erstes Buch*. [Rezension] In: *Der Bund* 08.01.1996. Auch das Nachrichtenmagazin *Facts* veröffentlicht eine positive Notiz. Vgl. [Autor unbekannt] *Tip der woche: Roman: Franco, Maria e l'amore*. [Rezension] In: *Facts* Nr. 43, 26.10.1995.
 - 3 Hofer, Stefan: »Wahrscheinlich erkennt mein Gehirn die Grenze...« *Grenzerfahrung und Ortsvergewisserung bei Francesco Micieli und Franco Supino*. In: Gonçalo Vilas-Boas (Hg.): *Partir de Suisse, revenir en Suisse. Von der Schweiz weg, in die Schweiz zurück*. Straßburg: Presses Universitaires de Strasbourg 2003, S. 187-213. Der Roman wird auf den S. 195-202 analysiert.
 - 4 Rothenbühler, Daniel: *Im Fremdsein vertraut. Zur Literatur der zweiten Generation von Einwanderern in der deutschsprachigen Schweiz, Francesco Micieli, Franco Supino, Aglaja Veteranyi*. In: Klaus Schenk; Almut Todorow u. Milan Tvrđík (Hg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen u. Basel: Franke 2004, S. 51-75, hier S. 66. Der Roman wird auf den S. 66-69 analysiert.
 - 5 Ebd.
 - 6 Albaladejo, Juan-Antonio: *Die Migrantenliteratur der Deutschschweiz. Ausdruck einer neuartigen literarischen Realität am Beispiel des Romans »Musica Leggera« von Franco Supino*. In: Isabel Hernández u. Ofelia Martí-Peña (Hg.): *Eine Insel im vereinten Europa? Situation und Perspektiven der Literatur der deutschen Schweiz*. Berlin: Wiedler 2006, S. 67-78, hier S. 72.

Welschs Transkulturalitätskonzept⁷ als auch auf Bhabhas *Location of Culture*. Obwohl hier Kondrič Horvat darauf besteht, dass Hinweise »auf die Herkunft des Autors keine Festschreibung bedeuten [sollen]«⁸, beteuert sie, dass »seine [Supinos] ›Migrantenposition‹ [...] ihn sensibel [...] für [...] Kulturbegegnungen«⁹ macht. In einem später publizierten Aufsatz, der auch Aglaja Veteranyi's Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* behandelt, führt Kondrič Horvat ihre Analyse von Supinos Roman weiter. Vorweg erklärt sie, dass »die Literatur ein ›seismografisch aufgezeichneter Reflex gesellschaftlicher Umbrüche‹ [sei]«¹⁰, und zeigt im Ansatz, wie der Roman *Musica Leggera* eine »Bewusstmachung der Konfliktpotentiale und vor allem Hervorhebung der Toleranz«¹¹ gegenüber Ausländern ermöglicht und vermittelt.

Diese Aufsätze thematisieren zwar bereits einige Aspekte, die in diesem Kapitel besprochen werden, diese gilt es im Folgenden jedoch intensiver und näher am Text zu analysieren.

Thesen und Kapitelaufbau

Die Fallanalyse soll zeigen, mit welchen narrativen und ästhetischen Verfahren Migration thematisiert wird. Vier Aspekte spielen dabei eine wichtige Rolle: Ein erstes Unterkapitel soll zeigen, wie im Roman die öffentlichen und politischen Diskurse über ›Überfremdung‹ allegorisiert werden und wie der Erzähler sich als *Secondo* in diesem Kontext sieht. Zweitens soll die spezifische Perspektive von *Musica Leggera* untersucht werden, mit der man Einblicke in die Bewusstseinslage des Erzählers erhält. Drittens soll der Umgang mit den verschiedenen Sprachformen analysiert werden, da die im Roman mehrfach thematisierte Mehrsprachigkeit des Erzählers für dessen Selbstbild wichtig ist. Das letzte Unterkapitel zeigt, wie im Text mit der italienischen Musik intermedial moduliert wird, denn die *musica leggera* hat eine zentrale narrative Funktion und spielt für die kulturelle Selbstverortung des Protagonisten eine große Rolle.

Die Handlung spielt in den 1970er und 1980er Jahren und ist schnell vorgestellt: Markus, ein Schweizer Jugendlicher aus bürgerlichem Hause und neben dem Er-

7 Vgl. Welsch: *Transkulturalität*. 2017.

8 Kondrič Horvat, Vesna: *Ein Versuch der transkulturellen Verbindung. Zu Franco Supinos Roman »Musica Leggera«*. In: Marija Javor Briški, Mira Miladinović Zalaznik u. Stojan Bračič (Hg.): *Sprache und Literatur durch das Prisma der Interkulturalität und Diachronizität. Festschrift für Anton Janko zum 70. Geburtstag*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska Fakulteta 2009, S. 235-244, hier S. 235.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 281. Vesna Kondrič Horvat zitiert hier Reinacher, Pia: *Je Suisse. Zur aktuellen Lage der Schweizer Literatur*. München u. Wien: Nagel & Kimche 2003, S. 14.

11 Kondrič Horvat: *Familienbilder als Zeitbilder bei Franco Supino und Aglaja Veteranyi*. 2010, S. 288.

zähler und Maria die dritte Hauptfigur, verliebt sich in Maria und bittet den Erzähler um Rat, wie er sie verführen könnte. Der Erzähler führt ihn in die Welt der *cantautori* ein, worauf Markus und Maria ein Paar werden. Der zweite Teil spielt etwa zwei Jahre später, als Markus ein Auslandsjahr in Amerika verbringt. Die Mutter des Erzählers und die Mutter von Maria arrangieren, dass der Erzähler Maria Nachhilfekurse gibt, wobei sich beide näher anfreunden und Interesse füreinander entwickeln. Es kommt zwischen ihnen jedoch zu keiner Liebesbeziehung. Im dritten Teil wird geschildert, wie Maria, ihre Mutter und Markus in das Heimatdorf der Eltern nach Süditalien fahren. Markus gilt inzwischen als Marias *fidanzato*, ihr Verlobter. Jedoch langweilt er sich dort, benimmt sich ungeschickt und fährt vorzeitig in die Schweiz zurück. Der letzte Teil spielt etwa zehn Jahre später. Nachdem sie einige Jahre gemeinsam in Zürich gelebt haben, trennen sich Markus und Maria. Der Erzähler ist inzwischen Italienischlehrer geworden und befindet sich für eine Stellvertretung in Zürich. Er geht in ein Konzert und trifft dort zufällig Maria und ihren neuen Freund. Nach dem Konzert verabreden sich Maria und der Erzähler, sie gehen essen und dann gemeinsam zu ihr. Dort erklärt sie ihm, dass sie nach Italien ziehen wird. Auf den zwei ersten Seiten des Romans zeigt die *Introduzione*, wie sich am selben Abend der Erzähler nach dem Treffen mit Maria in seiner Wohnung an die Geschichte erinnert und dabei verschiedene CDs von *musica leggera* hört, die den »Stoff für [s]eine Stellvertretung« (ML 7) bilden. Jedem Kapitel entspricht ein Song.

3.2 Von Schiffbrüchigen, Fabelwesen und Inselbewohnern

Musica Leggera handelt nicht nur von Musik und Liebeszweifeln, es ist auch ein politischer Familienroman, der die Migration thematisiert. Die Auseinandersetzung des Erzählers mit der Spannung, die zwischen der italienischen Herkunft seiner Eltern und seiner Schweizer Sozialisierung entsteht, ist von zentraler Bedeutung.

Die Eltern des Erzählers sind ohne Ausbildung Mitte der 1950er Jahre im jungen Erwachsenenalter in die Schweiz eingewandert und haben sich wenig integriert. Die Kindergeneration dagegen – verkörpert durch den Erzähler und Maria – wurde in der Schweiz sozialisiert. Der Erzähler wächst also in einem für Secondos und Secondos typischen soziefamiliären Kontext auf. Gegen Ende des Romans wird geschildert, wie Markus, inzwischen Journalist, Marias Vater für eine Kolumne interviewt. Dieser erklärt in gebrochenem Schweizerdeutsch: »Wen ig piccolo bambino, ig kaini Essen. Das Problem!« (ML 135).¹² Die mangelhaften Sprachkenntnisse nach über dreißig Jahren in der Schweiz zeugen von einer eingeschränkten Integration. Aus dem Satz geht zudem hervor, dass die Eltern aus unmittelbarer materieller Not

12 In allen Zitaten aus *Musica Leggera* stehen die Kursivierungen im Original.

ausgewandert sind. Sie pflegen bezüglich ihrer italienischen Herkunft eine starke Nostalgie. Ihre Einwanderung wird im fünften Kapitel des Romans thematisiert (vgl. ML 34-38):

Nachdem unsere Eltern schiffbrüchig, halb ertrunken an unbeständiges bodenständiges Land gespült worden waren, zeugten sie auf der fremden Insel Kinder. Von diesen hiess es im besten Fall, sie müssten Fabelwesen sein, halb dies, halb das. Halb Meerestier, halb Mensch. (ML 36)

Eine Kindheit in der Schweiz als *Secondo* ergibt ein soziales Profil, das in diesem Zitat als ›die Fabelwesen‹ poetisiert wird.¹³

Mit der Bezeichnung der Schweiz als Insel bedient sich Supino eines bekannten Kollektivstereotyps, das zur ›Seelengeschichte‹ der Nation¹⁴ gehört. Als »Insel der unsicheren Geborgenheit«¹⁵ metaphorisiert etwa der Historiker Georg Kreis das Land im Titel einer Studie zum Ersten Weltkrieg: »Dieses Selbstbild der Schweiz als Fels inmitten weltgeschichtlicher Brandung geht schon auf das späte 18. Jahrhundert zurück, in dem sich das helvetische Nationalgefühl an die alpine Topographie zu heften beginnt.«¹⁶ Da die Schweiz auch während des Zweiten Weltkriegs am Neutralitätskonzept festhält, hat sich dieser Vergleich konsolidiert. Bis heute gehört das Bild der Schweiz als Insel zum öffentlichen Metaphernreservoir, etwa in Hinblick auf die Beziehungen mit der Europäischen Union. Zwei Interpretationen sind dabei möglich: Neben der Einschätzung der Schweiz als eines Orts, an dem es besser sei als anderswo, kann das Bild auch bedeuten, dass die Schweiz vom Rest der Welt isoliert sei oder sich isoliere.

In seiner Allegorisierung versteht der Erzähler die Insel als paradisisch: Sie »ist hinreissend schön für uns, die wir dort geboren werden, Palmen und Bambus, ein Ort voller Tugend.« (ML 36) Die Formulierung »für uns, die wir dort geboren

13 Wie jedes Kapitel von *Musica Leggera* wird auch dieses mit einem italienischen Lied in Verbindung gebracht. *Onda su onda* (Welle auf Welle) bezieht sich direkt auf die dargestellte Allegorie der Schiffbrüchigen, der Fabelwesen und der Inselbewohner. Die Intermedialität im Roman wird im Unterkapitel »Literatur und Musik« (S. 124-134) analysiert.

14 Die Formulierung übernehme ich von Peter von Matt, der seinen Essay über die Entwicklung der Spannungskräfte zwischen Ursprung und Fortschritt in der Schweiz mit dem Untertitel »Zur Seelengeschichte einer Nation« versieht. Vgl. Von Matt: *Die Schweiz zwischen Ursprung und Fortschritt*. 2012. Unter dem Begriff ›Seelengeschichte‹ versteht von Matt die Narrative, die das Selbstverständnis der Schweiz geprägt haben und prägen, wie etwa Schillers *Wilhelm Tell* oder Albrecht von Hallers Gedicht *Die Alpen* (1729). Ikonografische und nichtliterarische Diskurse werden dabei auch miteinbezogen.

15 Kreis, Georg: *Insel der unsicheren Geborgenheit. Die Schweiz in den Kriegsjahren 1914-1918*. Zürich: NZZ Libro 2014.

16 Utz, Peter: *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*. München: Fink 2013, S. 156.

werden« verleiht dieser Passage einen gefühlvollen Duktus, der für den Text ungewöhnlich ist. Tatsächlich ist zu bemerken, dass der Abschnitt, in dem die Ankunft der Eltern in der Schweiz allegorisch dargestellt wird (vgl. ML 36-37), stilistische Unterschiede zum Rest der Erzählung aufweist. Mit diesem Wechsel in der Schreibweise soll die Episode als Allegorie leicht erkennbar sein, in ihrer Darstellung ähnelt sie einer Sage. Den plötzlich leicht blumigen Stil kann man auch als Signalisierung von Ironie zum Zwecke der Distanzierung des Erzählers vom Erzählten interpretieren. Palmen und Bambus gehören ja nicht zur alpinen Flora. Das Meer wird hier als Sehnsuchtsort stilisiert, es bildet einen Gegenmythos zu den Alpen.

Das Ressentiment der ›Inselbewohner‹ gegenüber den Kindern der ›Schiffbrüchigen‹

Die Haltung der als »selbstgerecht« (ML 37) bezeichneten »Bewohner« (ML 37) der Insel, also der Schweizer, wird auch thematisiert. Diese wissen, »dass mit Misstrauen zu prüfen ist, was von aussen auf die Insel zukommt, zuschwimmt und zugeschwemmt wird.« (ML 36) Den Schiffbrüchigen wird mit wenig Empathie begegnet: »Wer Schiffbruch erleidet, ist selber schuld. Wer sich dem Meer aussetzt, ist ein Abenteurer.« (ML 37) Anfang der 1990er Jahre mag sich Supino mit diesem Bild der Einwanderer als Ertrinkende noch auf die Boatpeople bezogen haben. Vermittelt vom Hochkommissariat der Vereinten Nationen für Flüchtlinge wurden im Laufe der 1970er und 1980er Jahre etwa 5000 Vietnamesen in der Schweiz aufgenommen.¹⁷

Die Allegorie wird dann mit der Wirtschaftskrise der 1970er Jahre in Zusammenhang gebracht: »Dreht der Wind, wird er rau, ist das Meer an allem Übel auf der Insel schuld, und damit die Gestrandeten; bis mancher Gestrandeter sich schliesslich wieder dem Meer aussetzt.« (ML 37)¹⁸ Der Verweis auf die soziopolitische Lage Ende der 1970er Jahre, als der Ausländeranteil für kurze Jahre zurückging, wird deutlich: »Manche [Schiffbrüchige bzw. Einwanderer] sind gegangen. Es herrscht eine schwere wirtschaftliche Krise, die Einheimischen sprechen von Überfremdung. Wer sich fürs Bleiben entscheidet, wendet sich gegen die befristete Gastfreundschaft der Inselbewohner.« (ML 37) Der Schlüsselbegriff ›Überfremdung‹ fungiert hier als Übergang und Scharnier zwischen der wörtlichen Bedeutung der Schiffbrüchigen, die sich auf eine Insel retten, und der allegorischen

17 Vgl. Piguet: *L'immigration en Suisse depuis 1948*. 2005, S. 120 u. 122.

18 Vgl. den geschichtlichen Überblick im Unterkapitel 1.3 »Entwicklung der Schweizer Einwanderungspolitik seit 1945: Einige Eckpunkte zur Wahrnehmung der Migration in der Öffentlichkeit« (S. 16-27).

Bedeutung, die im weiteren Ablauf des Textes dargelegt wird und sich auf die Situation der Einwanderung in der Schweiz bezieht. Die soziopolitische Lage der *Secondas* und *Secondos*, die in der Allegorie als »Fabelwesen, [...] halb Tier halb Mensch« bezeichnet werden, wird kommentiert:

Die Eltern sind weniger problematisch für die Identität der Einheimischen, ihr Entscheid ist der Entschluss, auf Lebzeiten Ausländer zu bleiben. Aber die Kinder wie Enzo und ich beanspruchen die Insel womöglich als Heimat. Wir sind, auch wenn ihnen das so passen würde, keine Gestrandeten. (ML 37)

Dass der Begriff »Gestrandeter« für »Einwanderer« und »Ausländer« steht, scheint evident. Indem Supino ein Wort verwendet, das im Kontext der Migrationsdiskurse nicht benutzt wird, befreit er sich von Vorurteilen. Der Satz »Wir sind keine Gestrandeten« bedeutet: »Wir sind keine Einwanderer«, klingt aber weniger politisch. Das allegorische Wortfeld bezieht sich auf Piratengeschichten der Jugendliteratur, wie zum Beispiel Robert Louis Stevensons *Schatzinsel*¹⁹ oder Daniel Defoes *Robinson Crusoe*²⁰, der Prototyp des Gestrandeten. Auch Odysseus ist hier eine Bezugsfigur.²¹ Eine Poetisierung der Migration findet statt.

Mit dem Hinweis auf »Überfremdungsängste« wegen der Nachkommen von Einwanderern verweist Supino auf ein Deutungsmuster, das dem fremdenfeindlichen Diskurs entstammt. Eine höhere Geburtenrate bei Einwanderinnen gehört etwa zu den zentralen Elementen von Thilo Sarrazins eugenisch geprägtem Denken.²² Die »Überfremdung« durch die Nachkommen der Einwanderer wird als »Ursache für den drohenden Zerfallsprozess der eigenen Identität begriffen, wobei [diese] ideologisch durch eine ethnische Gemeinschaftskonstruktion abgestützt wird.«²³ In der Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert spielt der Begriff »Überfremdung« eine zentrale Rolle. »Als eigentliche »Geburtsstunde« xenophober Überfremdungskonstrukte kann dabei die »Fremdenfrage« und insbesondere der damit

19 Stevenson, Robert Louis: *Treasure Island*. [1882] New York NY: Penguin 2000.

20 Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe. The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoque; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrates*. [1719] New York NY: Penguin 2003.

21 Homer: *Odyssee*. Gr.-dt., hg. u. übers. v. Anton Weiher. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2003.

22 Vgl. Sarrazin, Thilo: *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*. München: DVA 2010. Vgl. auch etwa das Interview auf *Spiegel Online* mit Klaus Bade, der Sarrazins Thesen widerlegt. Kröger, Michael: *Sarrazin-Debatte »Es gibt keine Integrationsmisere in Deutschland«*. [Interview von Klaus Bade] In: *Spiegel Online* 07.09.2010. URL: www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/sarrazin-debatte-es-gibt-keine-integrationsmisere-in-deutschland-a-715730.html (Abgerufen am 29.01.2018).

23 Misteli u. Gisler: *Überfremdung*. 1999, S. 104.

verbundene sogenannte ›Italienerkrawall‹ Ende des 19. Jahrhunderts gelten.«²⁴ Wie Damir Skenderovic erläutert, trug während des Zweiten Weltkriegs die mit dem Ausdruck der ›Geistigen Landesverteidigung‹ bezeichnete

homogenisierende Gemeinschaftsideologie zur Festigung des Überfremdungsdiskurses bei. Als Abwehrkonzept gegen die totalitären Nachbarstaaten konzipiert, besass [die Geistige Landesverteidigung] eine kohäsive und identitätsbildende Funktion für die schweizerische Gesellschaft, führte aber auch zur Ausgrenzung der Ausländer als Nicht-Mitglieder der ›nationalen Volksgemeinschaft‹. In manchen Leitideen und Konzepten der Geistigen Landesverteidigung verdichteten sich jene Inhalte des Überfremdungsdiskurses, die das Schweizerische im Gegensatz zum Fremden konstituierten.²⁵

In Bezug auf die Situation der *Secondas* und *Secondos* werden bei Supino gleich zwei Aspekte thematisiert: Zum einen wird mit der Bezeichnung als ›Fabelwesen‹ auf die Spannung verwiesen, die das Selbstbild der Hauptfiguren prägt: weder Ausländer noch Einheimische, sondern etwas Drittes. Man könnte hierin sogar eine poetologische Reflexion erkennen, denn der Erzähler und Maria sind als literarische Figuren tatsächlich Fabelwesen. Zum anderen deutet der Roman auf die ›Überfremdungsängste‹ der Schweizer hin und verweist somit auf die historische Veränderung in der Einwanderungspolitik vom Saisonnier-System, dessen Ziel es war, die befürchtete ›Überfremdung‹ zu verhindern, hin zu einer Gesetzgebung, die einen unbefristeten Aufenthalt erlaubt und auch den Familiennachzug ermöglichte.²⁶

Die Rückkehr rückgängig machen

Im Roman wird geschildert, wie Marias Eltern vor der Entscheidung stehen, in der Schweiz zu bleiben oder nach Italien zurückzukehren. Bei dieser Frage spielen die Folgen einer Rückkehr für ihre Kinder eine entscheidende Rolle. Sich zu integrieren war nie das Ziel der Eltern; die Rückkehr war ihr Ziel, ihre Migration ist zunächst eine Exilerfahrung. Gegen die Rückkehr wehrt sich die zweite Generation, hier durch Marias älteren Bruder Enzo verkörpert, welcher »als Fünfzehnjähriger seine Eltern von ihrer Absicht, für immer nach Italien zurückzukehren, hatte abbringen können.« (ML 34) Die Bereitschaft der Eltern, die Pläne einer Heimkehr für ihre

24 Ebd., S. 98. Misteli und Gisler verweisen auf fremdenfeindlich motivierte Angriffe gegen italienische Arbeitermigranten im Bau (1893 Käfigturmkrawall in Bern, 1896 Italienerkrawall in Zürich). Vgl. Skenderovic, Damir: *Fremdenfeindlichkeit*. In: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 05.05.2015, URL: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16529.php (Abgerufen am 12.03.2018).

25 Skenderovic: *Fremdenfeindlichkeit*. [online].

26 Vgl. hierzu S. 19 dieser Arbeit.

Kinder zu opfern, ist Maria und dem Erzähler bewusst. Dass dies auch zu intergenerationellen Spannungen führen kann, verdeutlicht die Aussage des Vaters von Enzo und Maria: »*Guai a te!* [Wehe dir!]< habe [er] zu Enzo gesagt, nachdem er die Rückkehr rückgängig gemacht hatte.« (ML 38)

Die Allegorie der Schiffbrüchigen und der Fabelwesen verweist auf die doppelte Zugehörigkeit von *Secondas* und *Secondos*. Sowohl im Herkunftsland der Eltern als auch in der Schweiz als Ort der Sozialisierung ist der Erzähler zugleich ein Einheimischer und ein Fremder. Die grundlegend abweisende Haltung der Schweizerinnen und Schweizer, die im Text zum Vorschein kommt, trägt dazu bei, dieses komplexe Selbstbild zu prägen. Um es mit Homi Bhabhas Begriffen zu erklären, gestaltet sich dieses Selbstbild auch in der Differenz zu dieser Haltung. Das Resentiment gegenüber Einwanderern hat einen Einfluss auf die Art, wie sich der Erzähler definiert, nämlich als verschiedenartiges Fabelwesen. Dadurch wird auch in diesem Roman die These bestätigt, wonach die Schweizer Migrationsliteratur sich mit der spezifischen soziopolitischen Situation in der Schweiz auseinandersetzt. Das hier analysierte Romankapitel (ML 34-38) lässt sich als Statement lesen, mit dem die Einwanderer der zweiten Generation ihre Position behaupten.

In dieser Selbstverortung spielt die Frage nach der kulturellen Zugehörigkeit eine wichtige Rolle. Für den Erzähler ist diese Suche zentral: »Es dauert, bis einer wie ich versucht, jemand zu sein, unabhängig von anderen.« (ML 63) Die »anderen« sind hier vor allem seine Eltern, die ihrerseits ein klares Selbstbild haben. Sie kamen in den 1950er Jahren in die Schweiz, um zu arbeiten. (vgl. ML 137) Ihnen ist es wichtig, sich gerade nicht zu integrieren: »*Io non veniètti a Svizzera, pe' m' mparà' a lingua, io veniètti pe' lavorà.*« (ML 53) Der Vater des Erzählers murrte hier auf Neapolitanisch, er »sei nicht nicht in die Schweiz gekommen, um einen Sprachaufenthalt zu machen, er sei gekommen, um zu arbeiten« (ML 53). Die Eltern hatten gespart, um zurück nach Italien fahren zu können. Diese Vorstellung gibt ihrem Leben Sinn und Gleichgewicht: »Jeder Rappen, der ausgegeben wird, ist schlechter als der gesparte. Geld ist Hoffnung, Sicherheit, Verheissung, Schlüssel zur Heimat. Geldverdienen ist Lebensinhalt.« (ML 47) Da die Heimat der Eltern jedoch nicht die des Erzählers ist, kann er sich nicht mit diesem Lebensprojekt identifizieren. Dieser Unterschied erklärt die Schwierigkeit des Erzählers, »selbst jemand zu sein« (ML 67).

In der allegorischen Darstellung der Schweiz als Insel entsteht neben den Schiffbrüchigen und den Inselbewohnern eine neue, dritte Kategorie von Einwohnern: die Fabelwesen, die sich weder als Einwanderer noch als Schweizer betrachten, weder Fisch noch Vogel sind.²⁷ Die Art und Weise, wie die anderen die

27 Vgl. zu diesem Ausdruck den Essay von Florescu: *Weder Fisch noch Vogel. Aber gut!* 2012, S. 96. Vgl. auch eine Passage von *Tauben fliegen auf*, in der die Schwester der Protagonistin erklärt, dass sie sich als »Mischwesen« (T 159) sieht. Vgl. hierzu S. 222 dieser Arbeit.

›Fabelwesen‹ bzw. die *Secondas* und *Secondos* wahrnehmen, hat einen Einfluss auf ihr Selbstbild, das sich in dieser Doppelheit konstruiert. Mit der Formulierung, ›Fabelwesen‹ seien »halb dies, halb das. Halb Meerestier, halb Mensch« (ML 36), spielt der Text auf den Hybriditätsdiskurs an. Der Begriff ›Hybridität‹ ist nicht in seiner ursprünglichen biologischen Auffassung zu verstehen, sondern als »Strategie der Aushandlung kultureller Differenzen«,²⁸ welche auf Homi Bhabhas Idee von ›Kultur‹ zurückzuführen ist, welche in der Differenz verhandelt wird.²⁹ Für Hein bezeichnen »hybride kulturelle Identitäten [...] uneinheitliche kulturelle Identitätsformationen, die auf der Grundlage einer Auseinandersetzung mit unterschiedlichen sozialen und kulturellen Kontexten entstehen.«³⁰ Hybride Selbsterzählungen wie jene fiktionale, die *Musica Leggera* schildert, »lehnen das Entweder-Oder ab und privilegieren die Option des Sowohl-als-auch.«³¹ Hein bezeichnet diese Form von Hybridität als eine diskursive. Dabei ist zu betrachten, dass die

Differenz zwischen Positionen oder Teilidentitäten nie überwunden wird. Hybridität auf diskursiver Ebene bedeutet nicht die Auflösung der ursprünglichen Positionen, sondern [...] die Bewegung zwischen verschiedenen Identifikationsmöglichkeiten. Sobald diese Bewegung zum Stillstand kommt, kann man nicht mehr von einer Hybridisierung auf diskursiver Ebene sprechen, da es keine Aushandlung von Differenzen mehr gibt.³²

Diese Bewegung einer kulturellen Verortung wird in ihrer Prozesshaftigkeit im Roman dargestellt. Die Analyse des Textes zeigt, dass dieser Vorgang durch die Lektüre vorstellbar wird, welche somit zum Verständnis dieses Phänomens beiträgt.

3.3 Die Secondo-Perspektive

Musica Leggera ist der einzige Text des Forschungskorpus, der die Perspektive eines Protagonisten übernimmt, der in der Schweiz geboren wurde. Der literarische Einblick in die Migration, der hier dargestellt wird, ist dadurch ein besonderer. Dies lässt sich bereits aus der kurzen *Introduzione* (ML 7-8) herauslesen, in der das narrative Gerüst des Textes exponiert wird. Als der Erzähler die Lieder aus seiner CD-Sammlung zusammenträgt, bemerkt er:

28 Hein: *Hybride Identitäten*. 2006, S. 433.

29 Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. 2000.

30 Hein: *Hybride Identitäten*. 2006, S. 435.

31 Ebd., S. 436.

32 Ebd.

Mein Leben ist die Folge von Szenen, die in mir wach werden, wenn ich diese Musik höre. Ohne Musik erginge es mir wie einem, der im Kino statt Untertitel Lückentexte läse und auf eine schwarze Leinwand starrte. Die Lieder erwecken Bilder, und die Lücken im Text füllen sich mit Sinn. Was entsteht, nenne ich meine Erinnerung. (ML 7)

Da jedes Lied für ein Kapitel steht, wird die Musik hier als Erinnerungsauslöser inszeniert. Es ist also ein rückblickendes Erzählen und kein erlebendes. Zwei Haupthandlungen bilden den Gegenstand dieser Erinnerungen: die Liebesgeschichte zwischen Markus, Maria und dem Erzähler zum einen und zum anderen die Entwicklung des Ichs, sein Versuch der Selbstbestimmung und seine kulturellen Zugehörigkeitszweifel. Es gibt also eine äußere und eine innere Handlung.

In die Innenwelten der anderen Figuren bekommt der Leser kaum Einblick. Die Eltern als Einwanderer der ersten Generation oder Maria als weibliche Gegenfigur bleiben ihm fremd. Diese Abwesenheit von anderen Perspektiven verstärkt das Identifikationspotenzial des Lesers mit dem Erzähler.

Es wurde bereits erwähnt, dass Markus mit dem Vater von Maria ein Interview geführt hat, das von der Fabrik handelt, in der dieser arbeitet. Die Aussagen des Vaters werden auf Schweizerdeutsch lose und in kursiv gesetzten Abschnitten über das erste Kapitel des letzten Teils verteilt, in dem die Lebenssituationen der Protagonisten erklärt werden (ML 135-139). Der letzte Teil spielt zehn Jahre später. Es ist eine der wenigen Stellen, an denen der Leser etwas über die Elterngeneration erfährt. Der Zugang zur Einwanderungserfahrung der Eltern läuft über den Bericht des Interviews (ML 135-139) und über den Text eines Liedes bzw. die Kommentare des Erzählers dazu. Dieses Lied mit dem Titel *Pablo* wird als eine »Hymne auf [die] emigrierten Eltern« (ML 84) präsentiert. Es wird im Unterkapitel über Musik näher analysiert. Mit dem Vater werden ansonsten kaum Gespräche im Laufe des Romans erwähnt. In Hinblick auf die Erzählperspektive ist es hier wichtig festzuhalten, dass die Einblicke in die Migration der Eltern auf Umwegen erfolgen.

Familienkommunikation

Mit der Mutter gibt es eine Szene, an der die Art, wie die Protagonisten miteinander kommunizieren, analysiert werden kann. Die Mütter von Maria und des Erzählers sind befreundet und bemühen sich, eine Liebesbeziehung zwischen den beiden in Gang zu bringen, indem sie Nachhilfekurse zwischen Maria und dem Erzähler organisieren. Dass sich die Eltern in die heikle Angelegenheit der Paarbildung einmischen, ist zwar nicht spezifisch italienisch, jedoch thematisiert der Erzähler Unterschiede zwischen dem Verhalten der Schweizerinnen und den gleichaltrigen Töchtern anderer italienischer Einwanderer: »Ich lernte aus Erfahrungen, dass

Schweizer Mädchen angenehmer sind, massiv unkomplizierter sogar, mit denen konnte man sich treffen, jeden Abend am Wochenende, bis zwölf, und dies ohne Lügengeschichten und ohne sich gleich fürs Leben zu verpflichten!« (ML 59) Diese Aussage ist auf die traditionelle katholische Erziehung zurückzuführen: Für eine italienische Mutter gelte »es zu bedenken, dass es zwei Sorten unmöglicher italienischer Frauen gibt: Entjungferte Mädchen und alte Jungfern.« (ML 61) Der Ich-Erzähler macht also deutlich, dass er mit zwei verschiedenen Vorstellungen über die Entwicklungen von Liebesbeziehungen konfrontiert wird: mit der konservativen italienischen seiner Eltern und mit seiner eigenen, die den Gewohnheiten in der Schweiz entspricht. Der Ich-Erzähler identifiziert Unterschiede zwischen den Gebräuchen seiner Eltern und den Gebräuchen seines Lebensortes. Er entscheidet sich dafür, die Lebensweise des Einwanderungslandes zu übernehmen.

Es ist dabei nochmals zu berücksichtigen, dass die Eltern aus einem Dorf in Süditalien kommen, aus dem sie in den 1950er Jahren ausgewandert sind. Die sozialen Entwicklungen, die seitdem in Italien stattgefunden haben, erleben sie nicht unmittelbar mit. Ihre schlechte Integration in die Schweiz trägt dazu bei, dass sie der konservativen Haltung ihrer Herkunft in Liebesangelegenheiten treu bleiben. Maria macht darauf am Ende des Romans aufmerksam und spricht den Erzähler an: »*Ma tu lo sai che i tempi sono cambiati anche in Italia?*« (ML 158) Er wisse es doch, dass sich die Zeiten verändert hätten, auch in Italien.

Was Liebesbeziehungen im jugendlichen Alter betrifft, gibt es also einen Unterschied zwischen den durchschnittlichen Schweizer Landessitten und den Familiensitten des Erzählers. Trotz dieser Erziehung, die wenig Freiraum für selbstbestimmte Entscheidungen lässt, ist das Verhältnis zwischen dem Erzähler und seinen Eltern eher ein gutes. Er ist ihnen gegenüber positiv eingestellt und zeigt für ihre Situation Empathie.

Im zweiten Teil des Romans sind der Erzähler und Maria siebzehn. Als seine Mutter ihn darum bittet, Maria Nachhilfekurse zu geben, entsteht beim Erzähler eine merkwürdige Gedankenkette:

Meine Mutter schliesst: Unter Landsleuten muss man sich helfen.

Ich höre: unter Landsleuten im Ausland ist es das beste, man hält sich aneinander, unter Landsleuten muss man Landsmann und Landsfrau sein, unter Landsleuten muss man sich verloben, heiraten, sich fortpflanzen, Italien fortsetzen. (ML 58)

Das Angebot, Maria Nachhilfeunterricht zu geben, interpretiert der Erzähler als Aufforderung, eine Liebesbeziehung mit ihr einzugehen. Man hat hier eindeutig Zugang zu den Gedanken des Erzählers. Was dagegen die Mutter denkt oder empfindet, bleibt dem Leser verborgen.

Der kurze Abschnitt stellt die Gedanken des Protagonisten in der Form einer imaginierten Rede der Mutter dar. Er stellt sich vor, was sie meint. Dieses Verfahren zeigt, dass die Kommunikation zwischen dem Erzähler und seiner Mutter nicht

optimal ist, weil mit derartigen Andeutungen und deren Interpretationen Missverständnisse entstehen können. Der Roman legt nahe, dass die Mutter des Erzählers und die Mutter von Maria tatsächlich sehr glücklich darüber wären, wenn es zu einer Liebesbeziehung zwischen ihnen käme. Dies ist sowohl Maria als auch dem Erzähler bewusst, sie werden darüber jedoch erst Jahre später reden (vgl. ML 158).

Der zitierte Abschnitt weist eine kreisförmige Struktur auf, die tautologische Elemente beinhaltet, die für den Text ansonsten unüblich sind. Das Wort »Land« kommt in den Wortbildungen »Landsmann« etc. sieben Mal vor. Die Wiederholung signalisiert einerseits ein obsessives Denken, eine starke innere Regung, eine Wut; andererseits wird die Bedeutung der nationalen Zugehörigkeit mit der Wiederholung des Wortes unterstrichen. Am Ende des Satzes deutet die Reihung von Verben in der Infinitivform auch auf eine Steigerung im Rhythmus hin. Diese Steigerung wird auch inhaltlich mit den Lebensstadien Verlobung, Heirat, Sex und Kind dargestellt.

Die pathetisch formulierte Bemerkung »sich fortpflanzen, Italien fortsetzen« enthält einen wichtigen Gedanken, weil sie den Erhalt über Generationen einer wie auch immer von den Eltern und dem Erzähler gedachten »Italianness« betrifft. Der Begriff wäre die deutsche Entsprechung der »italianità«, also die Eigenschaften einer italienischen Lebenshaltung.³³ Der Erzähler denkt, dass für seine Mutter Assimilation die Vernachlässigung der Herkunft bedeutet. Er würde eine wichtige Traditionskette unterbrechen. Der Text spricht hier eine zentrale Thematik in der Migrationsforschung an: die generationsübergreifende Akkulturation durch eine Ehe mit binationalen Kindern. Der Versuch einer kulturellen Erhaltung der Herkunftsidentität über die Kinder und Kindeskinde hinaus ist eine Frage, die von großer Relevanz ist.³⁴

Der Erzähler schwankt zwischen zwei Mädchen, Katrin und Maria. Auch wenn der Leser keinen Zugang zu Marias Innenwelt hat, lässt sich dieses Hin und Her jedoch auch in ihrem Verhalten erkennen: Als der Erzähler sie am nächsten Tag in der Schule wegen der Nachhilfekurse anspricht, reagiert sie erst »abweisend« (ML 65), doch als er sich von ihr entfernen will, packt sie ihn am Arm, zieht ihn zu sich und sagt ihm auf Italienisch, dass sie sich darauf freue, mit ihm zu lernen (vgl. ML 65). Was Maria denkt und ob sie den Erzähler liebt oder nicht, bleibt dem Leser verborgen. Der Wissensstand des Lesers deckt sich mit dem des Erzählers. Maria ist dem Erzähler ähnlich und dient der Geschichte als Spiegelfigur.

33 Die Begriffe »italianità« auf Französisch und »italianness« auf Englisch sind auch gängig.

34 Besonders frappant kann beispielsweise die Situation in der türkischen Minderheit in Deutschland sein. Vgl. dazu etwa folgende Reportage: Gökkaya, Hasan: *Leider kein Türke*. In: *Zeit Online* 12.05.2018. URL: <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2018-05/deutsch-tuerkische-paare-beziehung-probleme-vorurteile-tradition/komplettansicht> (Abgerufen am 28.05.2018).

Da der Erzähler intensiv über seine Zugehörigkeitsgefühle und seine Position als Fabelwesen bzw. Secondo reflektiert, bildet der Roman *Musica Leggera* einen überzeugenden Einblick in die Migration. Das Kapitel etwa, in dem die Allegorie der Schiffbrüchigen dargestellt wird, beginnt folgendermaßen: »Ich muss von Familienangelegenheiten sprechen, die zu verstehen, ohne Schuldzuweisung, sich niemand getraut. [...] Ich versuche, Worte für andere zu finden und mich zu meinen.« (ML 34) Die Bedeutung des Schreibens für die Selbstfindung wird reflektiert. Dabei spielt die Erinnerung in ihrer Prozesshaftigkeit eine zentrale Rolle.

3.4 Ein Ich mit verschiedenen Sprachen

Eine wichtige These für die Analyse von *Musica Leggera* ist, dass die kulturelle Selbstsuche des Erzählers mit seinem Sprachgebrauch zusammenhängt, dass also auch die literarische Darstellung der Mehrsprachigkeit die inneren Konflikte des Protagonisten reflektiert.³⁵ Sprache ist mehr als ein Kommunikationsmittel. Die Sprache – sowohl als Redensart und Stil als auch als National- oder Regionalsprache – ist Ausdruck einer kulturellen Zugehörigkeit; sie sagt uns etwas darüber, wie sich eine Person selbst wahrnimmt.

In einem ersten Schritt soll nachgezeichnet werden, wie über Sprachgebrauch und Spracherwerb reflektiert wird, um dann detaillierter auf die Darstellung mehrsprachiger Gespräche einzugehen.

Musica Leggera ist ein deutschsprachiger Roman, der einen hohen Grad an Mehrsprachigkeit aufweist. Die Stellen auf Italienisch bilden zwar nur einen Bruchteil des Gesamttextes, sie fallen jedoch besonders auf. Kein anderes Werk aus dem Korpus besitzt eine solch starke und manifeste Präsenz einer anderen Sprache. Italienischkenntnisse sind für das Verstehen des Romans dennoch nicht erforderlich, weil die kursiv gesetzten italienischen Stellen entweder in den Fußnoten oder im Fließtext übersetzt werden, indem der Erzähler das Gesagte auf Deutsch wiederholt. Ohne diese Übersetzungen würde der Leser, der kein Italienisch spricht, einige Elemente verpassen. Die weniger häufigen Passagen auf Schweizerdeutsch oder in neapolitanischem Dialekt sind ebenfalls kursiv gesetzt. Die typografische Gestaltung des Textes kennzeichnet Fremdsprachen. Neben dem Romantitel tragen auch die Benennungen der Teile als *dischi* (Schallplatten) und der Kapitel als 1^a, 2^a etc. *canzone* (1., 2. Lied) dazu bei, die Präsenz der italienischen Sprache im Werk zu verstärken. Die Bedeutung der Mehrsprachigkeit wird dadurch hervorgehoben. Bei den Aussagen, die auf Italienisch sind, handelt

35 Vgl. zu den literaturtheoretischen Bedingungen einer Mehrsprachigkeitsanalyse Dembeck u. Parr (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. 2017.

es sich vor allem um direkte Rede der Figuren oder um Zitate aus den Liedern der *musica leggera*.

Mehrsprachigkeit wird in *Musica Leggera* auf verschiedene Art und Weise dargestellt: Neben den Wendungen, die direkt auf Italienisch sind, wo die fremde Sprache also manifest vorkommt, reflektiert der Erzähler seinen eigenen Sprachgebrauch und nimmt die Sprachwahl der anderen Personen in seinem Umfeld zur Kenntnis.

Un Italiano vero?

Als »Kinder ungebildeter Fremdarbeiter« (ML 22) wachsen der Erzähler und Maria mehrsprachig auf. In der Schule wird Deutsch gelernt und Schweizerdeutsch gesprochen, zu Hause reden ihre Eltern miteinander und mit ihren Kindern Neapolitanisch. Das Erlernen des standardisierten Italienisch in Mittwochnachmittagskursen, die vom italienischen Konsulat organisiert werden, gehört auch zu ihrem Sprach- und Sozialisationsprofil.

Das erste kurze Beispiel, das kommentiert wird, bezieht sich auf die beruflichen Zukunftsperspektiven des Erzählers. Ebenso wie in Melinda Nadj Abonjis Roman *Tauben fliegen auf* ist man in *Musica Leggera* mit der Tatsache konfrontiert, dass die Eltern mit dem gesellschaftlichen Aufstieg ihrer Kinder rechnen. Sie haben für ihre berufliche Zukunft konkrete Pläne. Die bereits kommentierte Aufopferung der Eltern erwartet eine Gegenleistung: »Ich würde ein *dottore*, ein *avvocato* oder ein *ingegnere* werden und eine Menge Geld verdienen.« (ML 61)³⁶ Die Mehrsprachigkeit

36 Eine ähnliche, ausführlicher erzählte Szene, in der die Eltern ihre Berufsprojektionen auf ihre Kinder übertragen, findet man im Roman *Frühes Versprechen* von Romain Gary (1914-1980), der zu den wichtigsten französischen Autoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zählt. Der stark autobiografische Text zeigt dies als die Mutter, eine frankophile jüdische Russin, die in Wilna (Vilnius) alleinerziehend Hüte verkauft, von ihren Nachbarn wegen Hehlerei verleumdet wird. Die Mutter konnte ihre Verleumder überführen. Sie nahm dann den Erzähler, ihren Sohn, »bei der Hand, und nachdem sie mir verkündet hatte, dass sie ›denen zeigen werde, mit wem sie es zu tun haben‹, schleppte sie mich aus der Wohnung ins Treppenhaus. Was folgte, war für mich einer der peinlichsten Momente meines Lebens – und ich habe einige erlebt! Meine Mutter ging von Tür zu Tür, klingelte, klopfte an und forderte alle Mieter auf, aufs Treppenpodest hinauszukommen. Kaum hatte es die ersten Schmähungen gehandelt [...], zog sie mich an sich, zeigte reihum auf die Umstehenden und verkündete laut und stolz mit einer Stimme, die, während ich dies schreibe, in meinen Ohren nachhallt: / Bourgeoise Drecksbande! Ihr wisst wohl nicht, mit wem ihr die Ehre habt zu sprechen, was? Mein Sohn wird französischer Botschafter werden, Ritter der Ehrenlegion, ein berühmter Bühnenschriftsteller, Ibsen, D'Annunzio! Er.../ Sie suchte nach etwas endgültig Zerschmetterndem, nach einem höchsten, einem endgültigen Beweis irdischen Erfolgs: / ... er wird sich in London kleiden!« Vgl. Gary, Romain: *Frühes Versprechen*. [1960] Aus d. Fr. v. Giò Waeckerlin Induni. München: Schirmer Graf 2008, S. 48. »[Ma mère] me prit par la main et, après m'avoir annoncé qu' ›Ils ne savent pas à qui ils ont affaire‹, elle me traîna hors de l'appartement, dans

dieses Satzes deutet darauf hin, dass die italienischen Wörter als zitierte Begriffe der Eltern zu interpretieren sind. Weil sie auf Italienisch sind, werden die Begriffe zudem hervorgehoben. Der Sprachwechsel verdeutlicht Meinungsunterschiede zwischen den Generationen, was die Zukunft des Erzählers betrifft.

Die Eltern fühlen sich nicht nur bezüglich des Berufs ihrer Kinder dazu befugt, Entscheidungen zu treffen und Anweisungen zu geben. Auch was deren Sprachgebrauch betrifft, bemerkt der Erzähler, dass Marias Vater

es aufs Blut nicht ausstehen [kann], wenn in seiner Gegenwart [standardisiertes] Italienisch gesprochen wird. »*A casa mia s'adda parlà 'a lingua mia*«, brummt er, wenn er mich und Maria oder mich und ihre Brüder, Pippo oder Enzo, dabei erwischt. Dann lieber Deutsch. Also sprechen wir meist Deutsch in seiner Anwesenheit. (ML 21)

Obwohl sie nicht hören wollen, dass ihre Kinder ein standardisiertes Italienisch sprechen, wird die süditalienische Herkunft der zwei Protagonisten kultiviert und von den Eltern gefördert. Die »Zweitgenerationsitaliener« (ML 22) wie Maria und der Erzähler besuchen »die vom Konsulat angebotenen *corsi di lingua e cultura italiana*« (ML 21), denn diejenigen, »die nicht von ihren Eltern zu diesen Kursen gezwungen werden, [können] keine richtigen Italiener sein.« (ML 22) Der Ausdruck des »richtigen Italieners«, *L'Italiano vero*, verweist auf das bekannte³⁷ Lied *L'Italiano* von Toto Cutugno (1983), wo es im Refrain heißt: »*Lasciatemi cantare/Perché ne sono fiero/Sono un italiano/Un italiano vero.*« (Lasst mich singen/Weil ich stolz drauf bin/Ich bin ein Italiener/Ein richtiger Italiener.) Doch der Erzähler weiß, dass er trotz des landeskundlichen Unterrichts kein *Italiano vero* sein kann. Gegen Ende des Romans bekommt er von Markus zu hören, dass Marias neuer Freund ein »richtiger Italiener [sei], nicht so einer wie du.« (ML 144)

Neben den Sprachkursen singen Maria und der Erzähler auch in einem Kinderchor, der von einem katholischen Orden betreut wird, der »sich der Auslandseelsorge verschrieben hat.« (ML 22) Der Erzähler stellt fest, dass der italienische Staat

l'escalier. Ce qui suivit fut pour moi un des moments les plus pénibles de mon existence – et j'en ai connu quelques-uns./Ma mère allait de porte en porte, sonnante, frappante et invitant tous les locataires à sortir sur le palier. Les premières insultes à peine échangées [...], elle m'attira contre elle et, me désignant à l'assistance, elle annonça, hautement et fièrement, d'une voix qui retentit encore en ce moment à mes oreilles:/– Sales petites punaises bourgeoises ! Vous ne savez pas à qui vous avez l'honneur de parler ! Mon fils sera ambassadeur de France, chevalier de la légion d'honneur, grand auteur dramatique, Ibsen, Gabriele d'Annunzio ! Il.../Elle chercha quelque chose de tout à fait écrasant, une démonstration suprême et définitive de réussite terrestre ./– Il s'habillera à Londres !«

37 Zwei Wochen lag der Song in der Schweizer Hitparade auf Platz 1, insgesamt war die Schallplatte 11 Wochen lang in der Schweizer Single-Hitparade. Vgl. www.swisscharts.com/song/Toto-Cutugno/L'italiano-927 (Abgerufen am 30.01.2018).

»sich um unsere Sprache und Kultur [kümmert], die Kirche um unsere Erziehung.« (ML 22) Der Chor wird von einem Jugendlichen namens Claudio geleitet, der »ein paar Jahre älter als Maria« (ML 22) und der Erzähler ist und der »Schlagzeug, Klavier und Gitarre spielt«. Die Bewunderung für dieses Musikgenie verbindet Maria und den Erzähler. Sie ist wie »alle Mädchen [...] in [ihn] verliebt« (ML 23). Der Erzähler seinerseits betrachtet ihn als einen »Lehrmeister in Sachen *musica leggera*.« (ML 23)

Neben der Schule sind die Italienischkurse und der Chor außerfamiliäre Institutionen, in denen die Sozialisierung stattfindet. Die Zugehörigkeitsgefühle zum Herkunftsland werden somit weiter gefestigt. Der Ich-Erzähler muss sie als Kind von Einwanderern besuchen und entwickelt in diesem Rahmen seine Begeisterung für Musik. Wenn man bedenkt, was für eine wichtige Rolle die italienische Musik im Leben des Ich-Erzählers spielen wird, sieht man hier eindeutig, wie und in welchem Bereich seine Herkunft seine Entwicklung mitbestimmt. Der Erzähler ist somit Teil einer Minderheit, die sich aktiv zusammenschließt, um ihre ›Italianität‹ zu pflegen. Der Spracherwerb ist Teil einer kulturellen Verortung.

Dialoganalyse

Im vierten Teil des Romans sind die Protagonisten junge Erwachsene. Im Folgenden wird der Sprachgebrauch in *Musica Leggera* an einer konkreten Passage analysiert: Markus und Maria haben sich getrennt, sie lebt jedoch weiterhin in Zürich, wo sich der Erzähler auch für einige Wochen aufhält, weil er dort eine Stellvertretung übernommen hat. Er geht in ein Konzert von Paolo Conte und trifft anschließend zufällig Maria mit ihrem neuen Freund Egidio. Nach zehn Jahren zeichnet sich erneut die Möglichkeit einer Liebesbeziehung zwischen den beiden Protagonisten ab. Diese Episode bildet hinsichtlich der Liebesgeschichte eine Klimax, an der sich auch zeigen lässt, wie Supino die Mehrsprachigkeit des Textes produktiv einsetzt. Nach dem Konzert kommt es zwischen Maria, Egidio und dem Erzähler zu einem Gespräch, und sie beschließen, noch etwas trinken zu gehen. Der Erzähler bemerkt in Marias Aussehen und in ihrer Redeweise Veränderungen. Er spricht Maria »in der Beiz in Mundart an, denn es ist die üblichere Sprache zwischen [ihnen].« (ML 151) Nach einer Weile stellt er jedoch fest, dass sie »ausschliesslich Italienisch spricht und [er] ausschliesslich Deutsch [...].« Er ist von ihrem »gekünstelte[n] RAI-Standarditalienisch« (ML 152) irritiert und wird »wortkarg« (ML 152). Maria dagegen »spricht um so mehr« (ML 152) und organisiert mit ihm ein Treffen im Restaurant, weil sie »tante cose« (ML 152), so viel zu erzählen hat. Die vom Erzähler beschriebene Situation, in der er Deutsch und sie Italienisch spricht, wird beim Gespräch der Verabredung klar erkennbar: »[Maria:] ›Quando ci vediamo? [...]/[der

Erzähler:] ›Gerne, ich bin noch die ganze nächste Woche da.</[sie:] ›*Potremmo andare a cena insieme.*</[er:] ›Ausser Mittwoch bin ich jeden Abend frei.« (ML 152)³⁸

Einige Tage später, als sie sich ohne Marias Freund im Restaurant treffen, läuft der Dialog, sobald Maria ankommt, zunächst nach demselben zweisprachigen Muster weiter:

»*Scusami*«, sagt sie, noch während sie auf mich zuschreitet, und dann, als sie am Tisch steht, noch einmal: »*Scusami*«.

»Das Tram?« werde ich fragen.

Sie nickt: »Weisst du, in Zürich ist es manchmal schrecklich mit dem Verkehr, ab-soluter Horror«, und beugt sich über mich.

Und sie setzt sich und sagt, immer noch geschäftig: »*Scusami per il ritardo! Oggi ho lavorato fino alle sei in ufficio, poi di corsa a casa ed eccomi.*« Sie streicht sich ihre Frisur zurecht. (ML 156)³⁹

Das Phänomen wird in der Linguistik als Code-Switching bezeichnet. Hier hat man es mit einer besonderen Situation zu tun, denn beide Diskussionsteilnehmer beherrschen sowohl das Deutsche als auch das Italienische; der Sprachwechsel findet also nicht aus funktionalen Gründen statt, weil ein Begriff in der einen Sprache dem Sprecher nicht einfällt und er in der anderen Sprache einen Ersatz braucht, sondern aus »psycholinguistisch motivierten« Gründen.⁴⁰ Im Folgenden wird der dargestellte Sprachwechsel so analysiert, als ob er eine Tonaufnahme wäre, jedoch im Wissen darum, dass es sich um einen durchdachten literarischen Text mit fiktionalen Protagonisten handelt.

Maria ergreift zuerst das Wort auf Italienisch (»*Scusami*«), der Erzähler antwortet auf Deutsch, wobei hier nebenbei der schweizerdeutsche Gebrauch des Neutrums für ›Tram‹ zu bemerken ist. Maria antwortet auf Deutsch und redet vom Verkehr, wechselt jedoch dann zurück ins Italienische. Dieser erste Wechsel von »*scusami*« zu ›Tram‹ lässt sich aus zwei Gründen erklären: erstens dadurch, dass die Straßenbahn als Gegenstand eher mit einem deutschen oder schweizerdeutschen Begriff verwendet wird, weil er eine ortsgebundene Konnotation hat. Marias Entschuldigung ist dagegen nicht an die Schweiz oder Italien gebunden. Zweitens spricht hier der Erzähler, der, wie gesagt, eher die Tendenz hat, mit Maria Deutsch zu sprechen. Sie antwortet hier auf Deutsch zum Thema Tram; dieser Sprachwechsel ihrerseits suggeriert eine Annäherung. Dass sie im darauf folgenden Satz über ihre Arbeit auf Italienisch weiterspricht, lässt sich dadurch

38 »Wann sehen wir uns? [...] Wir könnten miteinander essen gehen.« Die Übersetzungen erscheinen im Roman als Fußnoten.

39 »Entschuldige die Verspätung. Heute habe ich bis sechs im Büro gearbeitet, dann schnell nach Hause, und hier bin ich.«

40 Riehl, Claudia Maria: *Mehrsprachigkeit. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG 2014, S. 101.

erklären, dass sie für eine italienische Firma arbeitet und dort italienisch spricht. Insofern sind diese Sprachwechsel durch die Lebensumstände der Figur motiviert. Die Sprachauswahl passt sich dem Kontext und der Aussage an. Dies verleiht dem mehrsprachigen Gespräch Glaubwürdigkeit.

Später während der Diskussion fällt auf Deutsch der Satz von Maria: »Ich hätte auch gerne studiert, wie Katrin.« (ML 157) Hier bezieht sich die Aussage auf etwas, was einen Bezug zum Leben in der Schweiz hat, nämlich auf das Studium. Insofern ist es auch hier nachvollziehbar, dass Maria den Satz auf Deutsch sagt.

Der Erzähler bemerkt Veränderungen in Marias Gesicht und spricht sie darauf an. Ein kurzes Gespräch über Marias Haarschnitt verläuft zunächst auf Deutsch, doch dann erwidert der Erzähler, der früher lange Haare hatte: »Lange Haare sind lästig«, sage ich und dann, »*sai con la vecchiaia*.« (ML 157)⁴¹ Maria ist also nicht mehr diejenige, die immer ins Italienische wechselt, auch der Erzähler springt von einer Sprache zur anderen. Auf den ersten Blick scheint dieses Gespräch über Frisuren belanglos zu sein, doch in den Worten des Erzählers über das Alter schwingt plötzlich Nostalgie mit. Beide haben sich lange nicht gesehen und bemerken dies. Als Maria auf Deutsch sagt, dass sie gerne studiert hätte, geht es um verlorene Hoffnungen. Der Sprachwechsel geht einher mit dem Themenwechsel und findet sowohl bei belanglosen Bemerkungen als auch bei wichtigeren Angelegenheiten statt.

Man kann also beobachten, dass der Sprachwechsel eine Hervorhebung der Aussage bedeutet; er signalisiert, dass etwas Wichtigeres gesagt wird. Dieses Prinzip lässt sich in Bezug auf die latente und nie konkretisierte Liebesbeziehung zwischen den Protagonisten zeigen. Der Erzähler steuert das Thema an, indem er fragt, weshalb Markus und sie in der Zeit, als sie zusammen waren, keine Kinder bekommen haben, worauf Maria ausweichend mit einer anderen Frage antwortet:

»Und du? Heiraten?«

»Was?«

»Daran denkt ihr nicht?«

[...] »Klar denke ich daran, weil ich auch mal Ausländerkinder zeugen will. Wir mit unseren guten Erfahrungen. Heimlich träume ich schon von Ausländernenkelkindern, ich würde sie die »Vierte Generation« nennen und ein soziologisches oder psychologisches Buch darüber schreiben, ich habe mich noch nicht entschieden.« Sie lacht. »Und im Ernst. Wollt ihr Kinder?«

»Im Ernst fürchte ich nur, dass ich langsam reif für die Ehe werde.«

Diesmal lacht Maria nicht. Sie sagt nachdenklich: »*Le nostre madri ci volevano far sposare, ti ricordi?*«

41 »...weisst du, mit dem Alter.«

»Das wäre vielleicht gar nicht das Letzte gewesen«, sage ich immer noch ironisch.
 »*Ma tu lo sai che i tempi sono cambiati anche in Italia?*« (ML 158)⁴²

Das Gespräch schwankt nicht bloß zwischen den zwei Sprachen, es bewegt sich auch zwischen ironischen und ernststen Aussagen. Maria fragt auf Deutsch, ob der Erzähler und Katrin Heiratspläne hätten, er zwingt sich, entspannt zu wirken, und versucht die Antwort mit Witz und Ironie im Vagen zu halten. Doch auf Marias Nachfrage gesteht er, »langsam reif für Ehe« zu sein, wobei der Erzähler sich immer noch bemüht, in seinen Aussagen einen komisch-leichten Redestil zu verwenden, der aber lediglich seine Unsicherheit markiert. Der Sprachwechsel erfolgt nun dort, wo Maria eine der wichtigsten Episoden ihrer Jugend thematisiert: die Verheirathungspläne der Mütter und die Liebe füreinander. Obwohl der Erzähler mit der Aussage »das wäre vielleicht gar nicht das Letzte gewesen« (ML 158) ein Liebesgeständnis andeutet, hält er am Deutschen fest und bleibt im Ton »ironisch« (158), um einer ernststen Verarbeitung oder einem intimen Gespräch zu entgehen. Maria bleibt ihrerseits im Italienischen; auch sie bleibt ernst und sachlich und geht nicht auf die Ironie des Erzählers ein. Der springende Punkt des Romans, das seifenopernhafte-tragische Schicksal einer paradoxerweise zugleich von den Eltern erzwungenen und vielleicht gerade deshalb nicht verwirklichten Liebe, kommt in diesem Gespräch zum Vorschein. Dass beide hier jeweils nicht in derselben Sprache kommunizieren, ist Ausdruck dieses Sich-Verpassens auf sprachlicher Ebene. Man kann sich für keine der beiden Sprachen entscheiden und auch keine Lösung finden. Maria spricht klare Worte, wobei der Erzähler nicht richtig weiß, wie das Gespräch weitergehen soll, und einen unbeholfenen Eindruck macht.

Wie auch beim Thema Frisuren, wo der Erzähler plötzlich ins Italienische wechselt: »*sai, con la vecchiaia*« (ML 157), markiert hier der Sprachwechsel eine Steigerung, eine Intensivierung des Gesprächs.

Der analysierte Abschnitt bietet ein Beispiel für Lebenssituationen, mit denen Einwanderer der zweiten Generation konfrontiert werden können. Der Leser hat die Möglichkeit, sich mit dem Ich-Erzähler zu identifizieren. Die Lektüre ermöglicht den Einblick in Situationen und Probleme der literarischen Figuren, die in Zusammenhang mit der Einwanderung stehen und welche im Laufe der Lektüre konkretisiert werden.

Beziehungsprobleme und Kulturkonflikte

Für die zwei Hauptfiguren von *Musica Leggera* ist die Auseinandersetzung mit der italienischen Herkunft ihrer Eltern eine fundamentale Angelegenheit. Ihre Äuße-

42 »Unsere Mütter wollten uns einmal verheiraten. Weisst du noch?« »Aber du weisst, dass sich die Zeiten auch in Italien verändert haben?«

rungen dazu sollen im Folgenden analysiert werden. Dass Maria und der Erzähler am Ende des Romans nicht zusammenkommen, lässt sich also so lesen, dass die Figuren eben nicht das Szenario von Ausländerenkelkindern der vierten Generation verwirklichen wollen, das im Gespräch angedeutet wird (vgl. ML 158). Ihre Entscheidung, trotz gegenseitiger Anziehung kein Paar zu werden, lässt sich auch als Wille lesen, die Situation der Eltern nicht zu reproduzieren, die »auf Lebzeiten Ausländer [...] bleiben« (ML 37). Dabei gehen die zwei Protagonisten verschiedene Wege: Der Erzähler bleibt mit Katrin zusammen, einer Schweizerin, welche »die Woche über in Lausanne wohnt, wo sie an der Uni Assistentin ist und doktoriert.« (ML 140) Sein Lebensmittelpunkt bleibt also die Schweiz als mehrsprachiges Land, zwischen Zürich, wo er seine befristete Vertretung hat, Lausanne und Solothurn, seiner Heimatstadt. Da sowohl er als auch seine Freundin einen universitären Abschluss haben, entwickelt er sich auch beruflich anders als seine Eltern.

Was Maria anbelangt, so trifft sie die Entscheidung, zusammen mit Egidio ganz nach Italien auszuwandern, jedoch ohne das Schweizerische in sich zu verdrängen, denn sie lässt sich vor ihrem Umzug in der Schweiz einbürgern (vgl. ML 172). Maria meint in Bezug auf das Scheitern der Beziehung mit Markus, »sie sei selber schuld [daran], dass sie sich getrennt hätten, sie habe es versäumt, mit Markus mehr und öfter Italienisch zu sprechen.« (ML 159) An dieser Bemerkung sieht man aus einer anderen Perspektive die Bedeutung des Sprachgebrauchs in dem Roman. Einen genauen Einblick in die Ursachen für die Trennung gewährt der Roman nicht. Weiter meint Maria nur: »Er wollte nicht auf mich eingehen, er hat nie einen Schritt auf mich zu getan.« (ML 160) Wie im Folgenden genauer erläutert werden soll, deutet der Text an, dass dieser »Schritt« mit dem Sprachgebrauch von Markus zu tun hat.

Im Roman wird oft thematisiert, dass der Erzähler Marias Entscheidung, nach Italien zu gehen, als Verrat empfindet. Der Erzähler reagiert auf Marias Analyse irritiert. Er widerspricht ihr und denkt, es sei »geschmacklos, aus einem Beziehungsproblem einen Kulturkonflikt zu machen.« (ML 160) »Sich der italienischen Kultur nähern? Wo wäre die, und wie sollte man das können, sich einer Kultur nähern?« (ML 159) Seine Reaktion berührt einen wunden Punkt, und Maria fängt im Restaurant an zu weinen. Man merkt, dass der Erzähler analytisch denkt, er reflektiert den Kulturbegriff und versucht, Marias Aussagen zu dekonstruieren. Bevor Maria anfängt zu weinen, fügte er ironisch hinzu, dass sie »schliesslich nicht wie vor zehn Jahren im Gymnasium auf einem Podium [seien], dort hörte man solches gerne.« (ML 160) Migration und Integration als gesellschaftliches Diskussionssthema wird hier ironisiert; das Buch leistet jedoch genau das, was der Erzähler ablehnt.

Maria empfindet ihre italienische Herkunft als einen wichtigen Teil ihres Selbst, und die Sprache spielt dabei eine zentrale Rolle. Die Migrationserfahrung ihrer Eltern und das Aufwachsen mit mehreren Sprachen und zwischen zwei

Kulturen prägt sie und bestimmt ihr Liebesleben. In diesem Punkt ist sie dem Erzähler sehr ähnlich. Sie scheint es so sehr zu bedauern, dass Markus diesen Aspekt ihrer Persönlichkeit nicht ernst genug nimmt oder nicht versteht, dass sie ihn verlässt.

Der Roman gibt einen Einblick in die Gefühle und in die Gedankenwelt einer Figur; er liefert Beispiele für Lebenssituationen, in denen die Bedeutung und die Folgen der elterlichen Migration für die Protagonisten dem Leser begreifbar werden. Der Text zeigt, dass auch Maria bewegt ist und dass ihre Herkunft für sie eine wichtige Rolle spielt. Was sie denkt und fühlt, wird jedoch verschwiegen. Obwohl der Erzähler und Maria das gleiche soziale Profil haben, gehen sie mit ihrer Migrationserfahrung je verschieden um und treffen grundverschiedene Lebensentscheidungen. Hier sind die Menschen, mit denen die Figuren Liebesbeziehungen eingehen, auch als Zeichen für ihre Selbstverortung zu lesen. Der Erzähler bleibt mit Katrin zusammen, er wählt den Weg in die Akkulturation, ohne dabei die italienische Kultur seiner Eltern zurückzuweisen oder zu verdrängen. Ganz im Gegenteil: Als Italienischlehrer spielt diese sogar für seinen Beruf eine zentrale Rolle.

Maria dagegen hat vor, mit Egidio nach Italien zu ziehen, und entscheidet sich für die Auswanderung, für eine ›Rückkehr‹ in das Land, in dem sie nie gelebt hat. Die Spannungen, die das Leben zwischen zwei kulturellen Bezugspunkten ausmachen, werden hier deutlich, denn es wird auch thematisiert, dass sie sich vor ihrem Wegzug in der Schweiz einbürgern lässt, um sich die Option einer zweiten Rückkehr offenzuhalten.

3.5 Literatur und Musik

Neben der Mehrsprachigkeit ist auch die Funktion der Musik als kultureller Bezugspunkt zu analysieren. Beide Aspekte sind zudem im Titel *Musica Leggera* präsent. In Maria Schraders Spielfilm *Vor der Morgenröte* (D/F/A 2016), der von Stefan Zweigs Exiljahren in Brasilien und New York handelt, findet sich eine Szene, in der Zweig (gespielt von Joseph Hader) sich für einen Nachmittag in einem kleinen Städtchen in Brasilien befindet. Der Bürgermeister dieses trostlosen Dorfs bemüht sich, den ermüdeten Weltstar möglichst würdevoll zu empfangen, und veranstaltet mit einer Art Lokalkapelle ein kleines ungeschicktes Konzert. Durch die schauspielerische Leistung und die geschickte Inszenierung vermag der Film zu zeigen, wie die Figur hier durch die Melodie bewegt wird. Zweig ist glücklich, weil er sie hört und sich über die Mühe der Menschen, ihn zu empfangen, freut, und gleichzeitig nostalgisch, weil sie ihn mit seiner Situation als Exilant konfrontiert. Es ist eine der stärksten Szenen des Films. Sie zeigt das Assoziationspotenzial der Musik: Man hört eine Melodie, ein Lied, das man in einer früheren Lebensphase gehört hat, und die Erinnerungen an diese Zeit werden präsent.

Supinos Roman nutzt die Fähigkeit, dass Musik Gefühle, Eindrücke und Erinnerungen auslösen kann. Andererseits thematisiert der Roman auch, dass der Musikgeschmack etwas ist, wodurch man sich definieren kann. Das folgende Unterkapitel analysiert die Funktion der *musica leggera* in der Darstellung der indirekten Migrationserfahrung der Protagonisten.

Was ist ›musica leggera‹ und wie erklärt sich ihre Funktion im Roman?

»Jeder distinkte Musikstil weist eigene strukturelle, semantische und ästhetische Besonderheiten auf, mit denen sich der intermedial auf ihn Bezug nehmende literarische Text auseinandersetzen muss.«⁴³ Spezifisch in Bezug auf die *musica leggera* stellt der Soziologe Marco Santoro fest, dass sich dieser Musikstil in Italien kulturell institutionalisiert hat. Santoro bevorzugt allerdings die Bezeichnung *canzone d'autore*, weil er im Begriff *musica leggera* »unverkennbar pejorative Konnotationen«⁴⁴ sieht. Die *cantautori* haben dazu beigetragen, »das Niveau der italienischen Musik von der bloßen Unterhaltung auf den Bereich der Kunst und der Poesie zu erheben.«⁴⁵ Im Großen und Ganzen scheinen die Begriffe *canzone d'autore* und *musica leggera* in Bezug auf den Roman allerdings dasselbe zu bezeichnen. Die Lieder aus diesem Musikgenre »repräsentieren weiterhin im 21. Jahrhundert den Kern des idealen nationalen Repertoires«⁴⁶ der italienischen Musik.

Die *musica leggera* dient dem Roman nicht nur als kulturelle Chiffre, sie strukturiert ihn auch. Es gehört zu den Besonderheiten des Textes, dass jedes Kapitel mit einer *canzone* assoziiert wird. Die Organisation der Handlung mit der Benennung der Kapitel als Tracks von vier CDs ist als erstes musikalisches Merkmal im Werk offensichtlich.

Neben der Selbstbezeichnung des Textes mit dem Satz: »Es wird ein Konzert für Maria« (ML 7) in den ersten Zeilen der *Introduzione* bildet der kurze Einleitungstext ein weiteres Argument für die Bedeutung der Musik als konstitutives Element des Romans. Als der Erzähler seine Plattensammlung betrachtet, erinnert er sich an seine Kindheit und Jugend; die Lieder hören sich »wie das Leben« (ML 7) an. Der Erzähler reflektiert über die Fähigkeit einer Melodie, »die Vergangenheit unmittelbar und deutlicher vor Augen [zu führen] als eine Fotografie oder ein Film.«

43 von Ammon, Frieder: *Von Jazz und Rock/Pop zur Literatur*. In: Nicola Gess u. Alexander Honold (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2017, S. 535-545, hier S. 535.

44 Santoro, Marco: *The Tenco effect. Suicide, San Remo, and the social construction of the canzone d'autore*. (2006) In: *Journal of Modern Italian Studies*. Jg. 11, Heft 3. S. 342-366.

45 Prato, Paolo: *Italy*. In: John Shepherd, David Horn u. Dave Laing (Hg.): *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Bd. 7. London u. New York NY: Continuum 2005, S. 221-230, hier S. 226, Übersetzung SM.

46 Ebd., Übersetzung SM.

(ML 8) Weiter heißt es: »Oft erkläre ein Liedchen eine Epoche besser als ein Soziologietraktat.« (ML 8) Die Musik eröffnet somit nicht nur einen Weg zu den Erinnerungen; durch die Assoziationen, die sie evoziert, durch die Texte, die gesungen werden, kann die Musik auch eine Erklärung liefern. Eigentlich generiert hier jedoch der literarische Text eine Erklärung, weil die Musik in Bezug auf den Lebenslauf des Erzählers dekodiert wird und in dieser Weise eine entscheidende Rolle spielt:

Vielleicht ist es der Versuch, jemand zu sein, unabhängig von anderen, und es ergibt sich daraus, aufgrund unserer Muttersprachen, die Möglichkeit, mich, uns, eine Generation, eine Zeit, Orte, kaum Landschaften zu schaffen – Wort um Wort, Ton um Ton, Sprache um Sprache, Bild um Bild. (ML 8)

Dieser Satz lässt sich so interpretieren, dass der Erzähler sowohl das Hören der Musik wie auch den Schreibprozess selbst als Möglichkeit einer Selbstverortung betrachtet. Die beiden Verfahren, das Hören und das Schreiben, werden parallelisiert. »Was [beim Hören] entsteht [das wäre der Roman], nenne ich meine Erinnerungen.« (ML 7) Die Musik weckt Gefühle und fungiert für den Erzähler als Impulsgeber und Hilfsmittel zur Selbstfindung.

Zugespitzt formuliert wäre demnach das Buch als Antwort auf die Frage »Wer bin ich?« zu lesen. Im Zentrum steht ein Ich, das nicht mit dem Autor gleichzusetzen ist, sondern ein fiktionales, exemplarisches Ich, das als Stellvertreter für die Kinder von italienischen Einwanderern in der Schweiz der 1970er und 1980er Jahre betrachtet werden kann.

Die Lyrics der *musica leggera* werden im Text zitiert und mit der Handlung literarisch verwoben. Das bereits analysierte Kapitel, in dem die Schweiz als Insel allegorisiert wird, auf der die Einwanderer als Schiffbrüchige stranden (ML 34-38), wird zum Beispiel mit dem Lied *Onda su onda* (Welle auf Welle) von Paolo Conte verbunden. Die *canzone* handelt von einem Mann, der während eines Balls vom Schiff gefallen ist. Er befindet sich im Meer und sieht, wie sich die Lichter des Schiffes entfernen. Er denkt beim Ertrinken auch an eine Sara, die mit einem anderen tanzte. Er findet jedoch auf einer paradisischen Insel Zuflucht.⁴⁷ Das, was im Lied erzählt wird, steht mit dem, was im Kapitel geschildert wird, thematisch mehr oder wenig in Verbindung: Im Text werden ja die Eltern als Gestrandete allegorisiert.

47 Eine englische Übersetzung findet man unter folgendem Link: <http://lyricstranslate.com/fr/onda-su-onda-wave-upon-wave.html> (Abgerufen am 23.01.2018).

Intermedialität

In der Intermedialitätsforschung lässt sich das Verhältnis von Literatur und Musik in drei verschiedene Bereiche systematisieren: erstens die »Kombination von musikalischer Komposition und literarischem Text«⁴⁸, die Supino bei Lesungen eingesetzt hat⁴⁹, zweitens die »Bezugnahme von Musik auf Literatur«⁵⁰ und drittens die »Bezugnahme von Literatur auf Musik«⁵¹, welche für die Literaturwissenschaft am relevantesten ist und wobei zwischen *telling* und *showing* zu unterscheiden ist. »Unter den Modus des *telling* fallen [...] Beschreibungen von Musik und Musikwerken. Unter den Modus des *showing* fallen literarische Phänomene, die die literarische Sprache »musikalisieren« oder auf die Vergegenwärtigung eines (fiktiven) Klangeindrucks zielen.«⁵² Wie Nicola Gess anmerkt, zielt die Thematisierung von Musik, die unter den Begriff *telling* fällt, »nicht auf Transformation.«⁵³ Diese Systematik, die dem *Handbuch Literatur & Musik* zugrunde gelegt wurde, erlaubt es, »musikalische Anspielungen in literarischen Texten nicht motivgeschichtlich zu deuten, sondern funktional einzuordnen und ästhetisch zu bewerten.«⁵⁴

-
- 48 Scher, Steven Paul (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Schmidt 1984, S. 11, zitiert nach Gess, Nicola u. Honold, Alexander: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2017, S. 1-14, hier S. 4.
- 49 Etwa während den 18. Solothurner Literaturtagen 1996, wie es Pia Reinacher im Tages-Anzeiger in einem Bericht zum Festival schildert: »Franco Supino, ein in Solothurn lebender Deutschlehrer, erzählte die Geschichte von Maria und Marco [sic!], Kinder italienischer Einwanderer: eine so süß und harmlos geschriebene Story wie die Lieder von Paolo Conte, welche die Lesung »atmosphärisch« berieselten.« Vgl. Reinacher, Pia: *Vom Sessel gerissen wurde man nicht. Vom 17. bis 19. Mai fanden die 18. Solothurner Literaturtage statt*. In: *Tages-Anzeiger* 20.05.1996.
- 50 Gess u. Honold: *Einleitung*. 2017, S. 7.
- 51 Ebd.
- 52 Ebd., S. 8. Die Begriffe *showing* und *telling* werden von Lubbocks Narratologie übernommen: »Der ursprünglich narratologische Begriff des *showing*, wie er von Lubbock 1921 als »scenic presentation« im Gegensatz zum *telling* als »panoramic presentation of a story« eingeführt und seither immer wieder verwendet wurde, soll hier im Sinne imitativer Inszenierung eines anderen Mediums im Gegensatz zu bloßer altermedialer Thematisierung verstanden werden.« Vgl. Wolf, Werner: *Musik in Literatur: Showing*. In: Nicola Gess u. Alexander Honold (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2017, S. 95-113, hier S. 95. Vgl. Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. [1921] London: Jonathan Cape 1954, S. 67.
- 53 Gess, Nicola: »Intermedialität Reconsidered. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler. (2010) In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Bd. 42 Heft 1-2. S. 139-168, hier S. 143. Zitiert nach Lubkoll, Christine: *Musik in der Literatur: Telling*. In: Nicola Gess u. Alexander Honold (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2017, S. 78-94, hier S. 79.
- 54 Lubkoll: *Musik in der Literatur: Telling*. 2017, S. 91.

Beide Verfahren, *telling* und *showing*, sind in Supinos Roman präsent. Sehr deutlich und bereits im Titel ist der Aspekt des *telling* zu erkennen: Ständig ist von Musik die Rede, die Texte der Lieder werden oft zitiert und sind der Gegenstand von Figurengesprächen.

Inwiefern der Prosatext selbst musikalische Elemente beinhaltet (*showing*), soll im Folgenden an zwei Aspekten untersucht werden: am Verweis auf Lieder und an der Struktur des Romans. Werner Wolf erklärt in Bezug auf die verschiedenen Erscheinungsformen von impliziten Referenzen auf Musik in literarischen Werken, dass

eine häufigere Form der intermedialen Teilreproduktion [...] bei der Referenz auf plurimediale Werke [vorkommt], mit denen das referierende Werk zumindest ein Teilmedium gemeinsam hat. In der Wortkunst wären dies z.B. Bezüge auf andere Medien, an denen ebenfalls Sprache partizipiert, also etwa die Referenz auf Vokalmusik als Kombination aus Wort und Musik. In diesem Fall kann nämlich ein literarischer Text ganz einfach auf Musik verweisen: indem er den verbalen Teil des betreffenden musikalischen Werkes (an)zitiert und somit teilreproduziert. Durch diese partielle Reproduktion als Extremfall der Imitation wird in der Regel – sofern dem Leser das Vokalwerk (die Oper, das Oratorium, das Lied) bekannt ist – per Assoziation der musikalische Anteil (Melodie mit Begleitung) in das literarische Werk aufgenommen. Die Präsenz von Musik wird damit durch ›associative quotation‹ suggeriert.⁵⁵

Bereits die ersten Zeilen des Romans bilden ein solches Liedzitat (vgl. ML 7). Es gibt im Roman zahlreiche Stellen, an denen Texte aus der *musica leggera* zitiert und mit der Handlung in Verbindung gebracht werden. Eine Stelle, an welcher der Anfang der Liebesbeziehung zwischen Markus und Maria beschrieben wird, bietet ein besonderes Melodiezitat: »Volare oh, oh./Cantare oh, oh, oh, oh.« (ML 26) Streng genommen wird nicht eine Melodie, sondern der daruntergelegte Text bzw. die Vokalise zitiert. Da es sich hier um eines der bekanntesten⁵⁶ Lieder der *musica leggera* handelt, werden wohl die meisten Leser die Interjektionen »oh, oh« bei der Lektüre innerlich mitsingen, der Text wird somit durch das kulturelle Vorwissen des Lesers musikalisiert. Es zeigt sich auch, dass der Text insofern interkulturell ist, als er intermedial Elemente der italienischen Kultur integriert.

55 Wolf: *Musik in Literatur: Showing*. 2017, S. 99. Vgl. auch Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam u. Atlanta: Rodopi 1999, S. 67.

56 Im Artikel über Italien in der *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* wird *Nel Blu dipinto di blu* (1958) von Domenico Modugno, auch unter dem Kurztitel *Volare* bekannt, zum »biggest Italian record of all time« gekürt. Vgl. Prato, Paolo: *Italy*. In: John Shepherd, David Horn u. Dave Laing (Hg.): *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Bd. 7. London u. New York NY: Continuum 2005, S. 221-230, hier S. 225.

Lückentexte

Wenn der Erzähler kurz vor Ende des Romans im Restaurant auf Maria wartet, ist er aufgeregt: »So ausser mir denke ich an Maria, in Zürich, einen ganzen Tag lang, bis ich sie am Abend [...] treffe.« (ML 154) Dass er seiner Lebenspartnerin »nicht erzählt, dass [er] Maria am Konzert getroffen habe [und], dass Maria und [er] heute zusammen essen gehen« (ML 156), verdeutlicht diese Aufregung vor dem »Rendez-vous« (ML 154). Spannung wird aufgebaut, der Leser soll denken und hoffen, dass Maria und der Erzähler vielleicht doch noch zusammenfinden. Beim Warten auf die Kindheitsfreundin denkt er an seinen Unterricht, an die *musica leggera*, sein Lehrmaterial, und an Lücken:

Ich habe auch in meinem Leben als Stellvertreter Lücken vorbereitet, Texte als Lückentexte, dabei darauf geachtet, besonders jene Worte der Liedtexte auszulassen, die auf meine Vergangenheit und Jugend verweisen. Jetzt, wo ich mich im Bistro bei der Sihlpost sitzen sehe, reift in mir die Absicht, ein Meister, ein Lehrmeister des Lückentextes zu werden. (ML 155)

Die Lücke ist bereits mit Goethes *Leiden des jungen Werthers* zu einer übersteigerten Metapher für Liebesschmerz geworden: »Ach diese Lücke! diese entsetzliche Lücke, die ich hier in meinem Busen fühle! – Ich denke oft, wenn du sie nur einmal, nur einmal an dieses Herz drücken könntest, diese ganze Lücke würde ausgefüllt seyn.«⁵⁷ Hier assoziiert der Erzähler das Goethe'sche Motiv der Liebeslücke mit dem Lückentext des Sprachunterrichts. Jedoch fehlt hier nicht nur die Geliebte, es fehlt auch ein Teil des Textes oder der Erklärung für den empfundenen Schmerz. Veranschaulicht wird dies durch eine typografische Lücke im Roman:

Cosa sarà, [was wird es sein] das mich meinen lässt, wenn ich dich sehe, ich machte meinen Eltern eine Freude, wenn ich dich liebte?
Cosa sarà, das uns acht geben lässt aufeinander, mehr als andere des selben Alters?
Cosa sarà, was uns Freunde sein lässt, immer wieder so, wie wir als Teenager waren?
Cosa sarà _____ ? (ML 154)

Mit dem in der Belletristik seltenen Unterstrich imitiert der literarische Text die Ästhetik einer Grammatikübung. Das Lied, auf das im Kapitel Bezug genommen wird, heißt *Cosa sarà*, ein Duett von Lucio Dalla und Francesco De Gregori (1979).

57 Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*. 2. Fassung, [1778] hg. v. Waltraud Wiethöler. In: *Frankfurter Ausgabe in 40 Bänden. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. v. Friedmar Apel et al. Bd. 8. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S. 10-266, hier S. 173. Es gibt in Supinos Text nur einen impliziten Verweis auf Goethes Motiv der Liebeslücke.

Hinsichtlich der Unterscheidung zwischen *showing* und *telling* kann man hier annehmen, dass der Strich, die Lücke, für Musik steht, also als *showing* zu bezeichnen ist, weil eine »Vergegenwärtigung eines (fiktiven) Klangeindrucks«⁵⁸ beabsichtigt ist. Der Strich signalisiert, dass es etwas zusätzlich zum Liedzitat gibt: die Melodie. Auch wenn man das Lied nicht kennt, evoziert das typografische Zeichen die Musikalisierung. Man kann diesen Strich auch als narratives Element sehen: Der Titel des Songs, »Was wird es sein«, verweist bereits auf die Zukunft, auf Erwartung und Spannung, die typografisch gekennzeichnete Lücke markiert einen Mangel an Information.

Fallbeispiel »Pablo, der Lebenslustige«

Das Prinzip, ein Lied mit einem Kapitel zu verbinden, zieht sich durch den ganzen Text⁵⁹ und wird im fünften Kapitel des zweiten Teils noch zugespitzt und expliziter; die *canzone* heißt in diesem Fall *Pablo*, ein Lied von Francesco De Gregori. Der Erzähler macht darauf aufmerksam, dass das Lied das einzige sei, das von einem italienischen Gastarbeiter in der Schweiz handelt. (vgl. ML 87)

Francesco De Gregori – Pablo (1975)

Mio padre seppellito un anno fa, Nessuno più a coltivare la vite.	Mein Vater [wurde] vor einem Jahr beerdigt, Niemand pflegt mehr die Weinreben.
Verderame sulle sue poche, poche unghie E troppi figli da cullare.	Grünspan an seinen kurzen Fingernägeln Und zu viele Kinder zu wiegen.
E il treno io l'ho preso e ho fatto bene, Spago sulla mia valigia non ce n'era,	Und ich nahm den Zug und ich habe gut daran ge- tan, Es gab keine Schnur um meinen Koffer,
Solo un po' d'amore la teneva insieme, Solo un po' di rancore la teneva insieme.	Nur ein wenig Liebe hielt ihn zusammen, Nur ein wenig Wehmut hielt ihn zusammen.
E il collega spagnolo, non sente, non vede, ma parla Del suo gallo da battaglia e la latteria diven- ta terra.	Und der spanische Kollege hört nichts, sieht nichts, aber er spricht Von seinem Kampfhahn und die Milchfarm wird [sein] Land.

58 Gess u. Honold: *Einleitung*. 2017, S. 8.

59 Der dritte Teil weicht mit einem längeren Kapitel mit fünf angegebenen Liedern leicht von dieser Struktur ab. Vgl. ML 109-132.

Prima parlava strano ed io non lo capivo Però il pane con lui lo dividevo E il padrone non sembrava poi cattivo.	Zuerst sprach er seltsam und ich verstand ihn nicht Aber ich teilte das Brot mit ihm Und der Patron schien nicht mal so übel.
Hanno pagato Pablo, Pablo è vivo. (4x)	Sie haben Pablo bezahlt, Pablo ist am Leben.
Con le mani posso fare castelli, Costruire autostrade e parlare con Pablo. Lui conosce le donne e tradisce la moglie, Con le donne e il vino e la Svizzera verde.	Mit den Händen kann ich Schlösser bauen, Autobahnen bauen und mit Pablo reden. Er kennt die Frauen, betrügt seine Frau, Mit den Frauen, dem Wein und der grünen Schweiz.
E se un giorno è caduto, è caduto per caso Pensando al suo gallo o alla moglie Ingrassata, come da foto.	Und wenn er eines Tages fiel, war es Zufall, Als er an seinen Hahn oder an seine Frau dachte, die dicker geworden ist, wie auf dem Foto.
Prima parlava strano e io non lo capivo Però il fumo con lui lo dividevo E il padrone non sembrava poi cattivo.	Zuerst sprach er seltsam und ich verstand ihn nicht, Aber ich teilte Zigaretten mit ihm Und der Patron schien nicht mal so übel.
Hanno ammazzato Pablo, Pablo è vivo! (8x)	Sie haben Pablo getötet, Pablo ist am Leben!

In der Episode, in der das Lied vorkommt, wird ein Konzert von Francesco De Gregori geschildert, zu dem Maria und der Erzähler gemeinsam hingehen; allerdings nicht zu zweit, sondern mit drei anderen Personen, von denen man aber nicht mehr erfährt, als dass sie auch da sind. Die Protagonisten sind an diesem Zeitpunkt der Handlung Jugendliche. Die Vorfreude auf das Konzert bildet für den Erzähler den »gefühlsmässige[n] Höhepunkt [s]einer Liebe zu Maria.« (ML 83) Pablo verkörpert für den Erzähler seinen Vater. Im Roman werden Passagen aus dem Lied förmlichermaßen in die Handlung eingebettet:

Wir sehen unsere Väter, wie sie der süditalienischen Not entfliehen, den Zug nehmen, nicht mal eine Schnur um ihre Koffer haben, nur ein wenig Liebe und ein wenig Wehmut halten ihre Koffer zusammen.

[...]

Und unsere Väter fuhren in die Schweiz, und wie das Ich im Lied, verstanden unsere Väter ihre Kollegen zunächst nicht, aber sie teilten mit ihnen das Brot, und die Patrons schienen ganz anständig. (ML 85)

Die Passage übernimmt Ideen und Formulierungen aus dem Lied, die jedoch übersetzt werden. Damit werden drei verschiedene Handlungsstränge miteinander ver-

flochten: (1) die Geschichte von Pablo, dem Gastarbeiter im Lied von Francesco De Gregori, (2) die Einwanderungsgeschichte in den 1950er Jahren der Väter von Maria und vom Erzähler und (3) die Gegenwart der Handlung in den 1970er oder 1980er Jahren im Konzertsaal mit den verstrickten Liebesgeschichten zwischen dem Erzähler, Katrin, Markus und Maria.

Der Erzähler schildert, wie er und Maria im Saal »an einem der vordersten Tischchen« (ML 85) sitzen und sehnsüchtig darauf warten, dass De Gregori endlich *Pablo* spielt, ein Lied, das »unser Innerstes nach aussen [projiziert], es schien für uns, für mich und Maria geschrieben.« (ML 83) Beide sind während des Konzerts sehr aufgeregt, »springen auf, wenn ein Rhythmus [sie] packt« (ML 85) und Maria schreit »in jeder Pause zwischen den Liedern: ›Pablo! Pablo!/<Sì devi cantarla! Dai Francesco!« (ML 85) Wichtig in dieser Konzertbeschreibung ist, dass der Erzähler dabei an seine Familie denkt:

Wir, Maria, erkennen uns und unsere Eltern in diesen Worten: sie werden bezahlt, und falls ihr Leben ruiniert wird, geschieht es aus Zufall, alle sind nett, und niemand ist verantwortlich für die Not der Fremden in der grünen Schweiz. Sie tun uns leid, wir möchten weinen und uns umarmen. (ML 86)

Die Migration der Eltern wird vom Erzähler hier als Erfahrung betrachtet, die mit Qualen und Leiden verbunden ist. Das Lied trägt dazu bei, diese Erkenntnis zu vermitteln. Es braucht die Kunst hier in Form der Musik, um Gefühle zu vermitteln. Emotion wird also zwei Mal »übersetzt«, über die Musik und über die Literatur.

Parallel und im Kontrast zur Gedankendarstellung, in der die Nostalgie des Liedes mitschwingt, geht das Konzert heiter weiter: Der Erzähler und Maria schreien »einander abwechslungsweise ins Ohr [...]: »Generale« mi piace da impazzire.</>Anche a me piaccino le canzoni vecchie. – »Pablo.« Io muoio quando la sento.« (ML 85)⁶⁰ Man merkt hier, wie sehr die *musica leggera* sie verbindet, denn der Text lässt offen, wer von den beiden welchen Satz sagt. Beide Figuren haben eine ähnlich große Begeisterung für diese Musik und sind in Bezug auf die zitierten Aussagen austauschbar.

Sie fordern, dass *Pablo* gesungen wird, »De Gregori hört [sie]« und der Erzähler denkt: »Hier, jetzt muss er es singen, Maria, wenn er es jetzt singt, umarme ich dich, küsse ich dich.« (ML 86) Doch der *cantautore* wird das Lied nicht singen, das letzte ist *Blowin' in the wind* von Bob Dylan. Das Licht geht an und sie lassen sich los, bestürzt und enttäuscht.

Die Erzählperspektive wechselt an diesem Punkt in die zweite Person: »du hast Tränen in den Augen, Maria, gehst für dich und bist nicht mehr ansprechbar. Ich taumle hinter dir aus dem Saal.« (ML 86) Die Erzählweise wird im nächsten Abschnitt noch komplexer, weil die Perspektive zwar immer noch in der zweiten Per-

60 »[Den Song] ›Generale‹ liebe ich zum Verrücktwerden! Auch mir gefallen die alten Lieder. Wenn ich ›Pablo‹ höre, sterbe ich.«

son bleibt, jedoch die angesprochene Figur wechselt, sodass Maria kurz mit jemand anderem überblendet wird. Der Erzähler erblickt am Ende des Konzerts Katrin, seine eigentliche Freundin, die er, während er Maria Nachhilfekurse gab, »Monate lang vernachlässigt« (ML 87) hatte. Fließend schaltet die Erzählerstimme von der Gedankendarstellung in die zitierte Rede des Erzählers, der zu Katrin sagt: »Du musst wissen, dass ich dich liebe, das mit Maria ist gar nichts, ehrlich, ich schwöre, ja, ich bin mit ihr da, aber, sage ich, wir sind zu fünft [...]« (ML 87)

Die Erzählweise ist komplex, sie wechselt von der Innenperspektive der Gedanken des Erzählers zum Lied *Pablo* auf die Außenperspektive der Darstellung des Konzerts; dann von einer Ich-Erzählsituation in eine ›Du-Erzählsituation‹, wobei die angesprochene Figur auch wechselt. Diese Komplexität widerspiegelt die Gefühlslage des Erzählers, dessen Herz zwischen Katrin und Maria hin- und her-schwingt.

Wichtig ist, dass in dieser Liebesentscheidung auch eine kulturelle Selbstverortung zum Ausdruck kommt: Eine Beziehung und Heirat mit Maria würde bedeuten, dass der Erzähler dem Wunsch der Eltern, die ›Italianität‹ der Familie zu bewahren, entgegenkommt. Seine Mutter sagt ja, sie möchte »eine Schwiegertochter, mit der sie reden kann« (ML 57), also eine Italienerin wie Maria.

Dieser Aspekt, dass der Erzähler nicht zu wissen scheint, in wen er verliebt ist, mag auf den ersten Blick trivial und seifenoperntartig wirken. In Hinblick auf die These dieser Studie, dass die Migrationsliteratur einen Einblick in die Innenwelten von fiktionalen Einwanderinnen und Einwanderern leisten kann, gewinnen die Liebeszweifel des Erzählers aber an Bedeutung. In seiner Unentschlossenheit geht es nicht nur um Jugendliebe und Popkonzerte, sondern auch um sein kulturelles Selbstbild, das hier aus einer Zusammenfügung und Überblendung von zwei ›Bildern‹ besteht, dem Italienischen und dem Schweizerischen. Diese zwei Bilder werden symbolisch durch Maria und Katrin verkörpert. Der Erzähler thematisiert diese kulturelle Orientierungslosigkeit auch gegenüber seiner irritierten Freundin: »Katrin, du darfst mir nicht böse sein, es gibt Verwirrungen im Leben, jetzt weiss ich es und möchte beginnen, Ordnung zu schaffen [...]« (ML 87)

Die Episode hat auf den ersten Blick etwas Klischeehaftes und emotional Übertriebenes: Das Schicksal der Figuren wird dadurch bestimmt, dass während des Konzerts ein bestimmter Song nicht gespielt wird. Parallel zur verwirrten Liebessituation des Erzählers erkennt man eine Auseinandersetzung mit seiner Herkunft. Das Lied spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle, denn *Pablo* wird zur Projektionsfläche für die Vorstellung, die der Erzähler von seinem Vater hat. Als Kunstwerk im Kunstwerk stellt De Gregoris Lied einen Intertext dar, dessen sich Supino bedient, um die Darstellung der Gefühle seines Protagonisten als Kind italienischer Einwanderer zu verdeutlichen.

Die Episode bildet einen ersten emotionalen Höhepunkt im Roman. Dass dieser Höhepunkt mit einem Konzert assoziiert wird, erstaunt kaum, denn die Musik

vermag es, andere Gefühle und Emotionen zu vermitteln als die Literatur: »An die stimmungsvolle, bewegende Präsenz körperlicher Klangerfahrungen, an die flüchtige Intensität eines musikalischen Aufführungsgeschehens können die zeilenweise gereihten Schriftzeichen bedruckten Papiers nicht einmal annähernd heranreichen.«⁶¹ Indem die musikalischen Erfahrungen der Figuren thematisiert werden, erstellt der Text hier suggestiv eine Verbindung zur »Faszinationskraft des Musikalischen«⁶², was die Intensität der Szene verstärkt. Dass das Ende des Konzerts und der Ausfall des Liedes *Pablo* einen Schnitt in der Entwicklung der Beziehung zwischen dem Erzähler und Maria darstellen, verdeutlicht auch die Bedeutung von Musik in der Handlung.

Die Analyse hat gezeigt, dass die Figuren während des Konzerts aufgeregt sind; der Erzähler war im Begriff, Maria zu küssen. Doch sobald der Zauber der Musik vorbei ist, verändert sich die Stimmung. Die Präsenz der Musik in der Handlung hat also eine starke Wirkung auf den Erzähler. Dies betrifft zwei Bereiche: seine Liebe zu Maria und seine kulturelle Selbstverortung. Rückblickend urteilt der Erzähler gegen Ende des Romans über seine Beziehung mit Maria: »Wir sind nur mit Musik erklärbar, mit der *musica leggera*« (ML 150). Sie versetzt ihn in einen besonderen Zustand voller Sehnsucht, wobei er sich in Maria verliebt.

3.6 Fazit: Was ist ein »Italiano vero«?

Wie dieses Liebesverhältnis auch außerhalb der *musica leggera* stattfinden könnte, imaginiert der Erzähler im Kapitel *L'Italiano* (ML 79-82), wo gleich zwei enttäuschende Varianten entfaltet werden: In einer ersten Zukunftsfantasie heiraten sie nach zehn Jahren und müssen bis dahin getrennt bei ihren Eltern leben. In einer zweiten Vision sieht sich der Erzähler in Opposition zu den Eltern; sie bekommen ein unerwünschtes Kind und müssen in ärmlichen Verhältnissen leben. In diesen Abschnitten versucht der Erzähler, sich selbst zu überzeugen, dass eine erfüllte Liebesbeziehung mit Maria in eine Sackgasse führen würde.

Die Auseinandersetzung mit der *musica leggera* bildet für den Erzähler eine Möglichkeit, mit seiner spezifischen Migrationserfahrung als Secondo umzugehen und seine ›Italianität‹ in der Schweizer Heimat zu bewahren.

Wie der Erzähler sonst diese ›Italianität‹ noch pflegen könnte, wird im selben Kapitel, das mit dem Lied *L'Italiano* (1983) von Toto Cutugno verbunden wird, ironisch dargestellt:

61 Gess u. Honold: *Einleitung*. 2017, S. 11.

62 Lubkoll: *Musik in der Literatur*: Telling. 2017, S. 81.

Ich behänge mich mit allen Schmuckstücken, die mir von der Taufe bis Firmung zuteil geworden sind. T-Shirts sind out, seit ich meine Haare auf der Brust entdeckt habe. Am Bahnhofskiosk kaufe ich mir eine italienische Zeitung, am liebsten die *Unità*, nicht um sie zu lesen, sondern um mit der Zeitung unter den Arm geklemmt durch die Stadt zu flanieren. (ML 79)

In diesem Abschnitt ist zu sehen, wie der Erzähler drei verschiedene Identifikationsinhalte übernimmt, die mit italienischen Klischees verbunden werden. Der Schmuck wird als Symbol für die Zugehörigkeit zur katholischen Kirche getragen. Die »Haare auf der Brust« verweisen auf Männlichkeitsstereotype, die im Sinne des *Latin Lover* vorgeführt werden. Mit der Zeitung *L'Unità*, die 1924 von Antonio Gramsci gegründet wurde und die bis in die 1990er Jahre das Organ der Italienischen Kommunistischen Partei war, inszeniert sich der Erzähler eindeutig als junger Linker, der sich auch gerne im »ersten autonomen Jugendzentrum der Schweiz« (ML 16) blicken lässt. Dass er die Zeitung nicht liest, sondern als bloßes Accessoire zur Schau stellt, verdeutlicht den Gestus der ironisierenden Selbstinszenierung, der mehr auf Schein als auf Sein abzielt. Das Zitat deutet darauf hin, dass die drei Merkmale der katholisch-italienischen Kirche, die Macho-Gestik und die Zeitung als drei spezifisch italienische Charakterzüge zu dekodieren sind, die vom Erzähler wie ein Schauspieler vorgeführt werden. Es ist ein Kostüm, das an sich nicht zum Erzähler passt. Sein Glaube wird in *Musica Leggera* nicht kommentiert; er benimmt sich gegenüber Maria und Katrin eher schüchtern und ehrlich, bestimmt nicht als gefühlloser Macho. Obwohl er sich der politischen Lage in der Schweiz in Bezug auf Einwanderung bewusst ist und dies auch thematisiert, gibt der Text keine Hinweise darauf, dass der Erzähler politisch aktiv oder engagiert wäre; die *Unità* bleibt ein einfaches Accessoire, das provozieren soll, es steht nicht für ein spezifisches Engagement im Sinne einer sozialistisch-kommunistischen Ideologie. Der Erzähler kann an diese drei zum Teil widersprüchlichen Identitätsmuster nicht glauben.

Der Roman *Musica Leggera* liefert ein Beispiel dafür, was es bedeutet, als Secondo in der Schweiz aufzuwachsen, er öffnet dem Leser eine Tür zu dieser spezifischen Erfahrung einer geerbten Migration. Die Aspekte, die in dieser Fallanalyse behandelt wurden, haben gezeigt, wie der Roman die indirekte Erfahrung der Migration des Erzählers vermittelt. Aufgewachsen in einer Familie von italienischen Gastarbeitern, die sich kaum integrieren und zu Hause mit ihren Kindern stets im neapolitanischen Dialekt sprechen, spielt die Migration für ihn eine wichtige Rolle. Das Kultivieren der Herkunft durch Sprachgebrauch und Musikkonsum ermöglicht eine Emanzipation ohne Verweigerung, eine Behauptung als selbstbewusstes »Fabelwesen [...], halb dies, halb das.« (ML 36)

