



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Statussymbol Schmuck und der Traum vom schnellen
Geld. Gesellschaftlicher Wandel während der
anni Sessanta am Beispiel von *Il maestro di Vigevano*.“

verfasst von / submitted by
Elisabeth Eigenthaler

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 406 350

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Mathematik UF Italienisch

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr. Robert Tanzmeister

Danksagung

Ein herzlicher Dank geht an meinen Diplomarbeitsbetreuer ao. Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr. Robert Tanzmeister, der mir mit großer Bereitschaft und immer einem freundlichen, motivierenden fachlichen sowie moralischen Rat bei der Planung und Verfassung dieser Arbeit zur Seite gestanden ist. Ich danke ihm ganz besonders für seine Offenheit und sein Interesse für das Thema sowie die Bereitschaft, diese Arbeit zu betreuen.

Ein großer Dank geht an meine Familie und all die Freund*Innen, die über die Jahre zur Familie geworden sind. Ganz besonders möchte ich mich für ihr Verständnis, die guten Zusprüche, Ermutigungen und den Glauben an mich bedanken.

Meinen Eltern Maria und Günther möchte ich aus tiefstem Herzen für all die liebevolle, bedingungslose und aufopfernde Unterstützung all die Jahre meines Studiums hindurch danke sagen. Nicht nur für das bereitwillige und punktgenaue Lektorieren dieser Arbeit möchte ich meinem Vater Günther an dieser Stelle ganz besonders danken, sondern vor allem auch für all die konstanten fachlichen und moralischen Ratschläge und Unterstützungen zu jeder Tages- und Nachtzeit.

Ganz besonders möchte ich meinen Schwestern Evi und Kathi danken, die mir als starke und sensible Persönlichkeiten zugleich im Laufe meines Studiums und darüber hinaus immer als Vorbilder und Freundinnen zur Seite gestanden sind. Ich danke meiner Schwester Evi, mich mit ihrer Entscheidung, trotz ihres Studiums einen „anderen“ Weg einzuschlagen, inspiriert zu haben. Ich werde ihr immer in Dank und Liebe verbunden sein.

Für ihre bedingungslose Unterstützung und Freundschaft möchte ich meiner Cousine Astrid von Herzen danken. Jede ihrer liebevollen Gesten hat mir vor allem in der letzten Zeit, aber auch all die Jahre zuvor viel Kraft und Mut gegeben.

Meiner Freundin Viktoria gebührt ein großes Dankeschön für die professionelle und zugleich herzliche „Starthilfe“ zur Planung und Verfassung dieser Arbeit. Eine bessere Mentorin hätte ich nicht an meiner Seite haben können.

Ich möchte mich außerdem bei allen Wegbegleiter*Innen im Laufe meines Studiums bedanken, insbesondere bei all den Held*Innen des auslaufenden Studienplans, deren Solidarität und Kampfgeist Unglaubliches möglich machten.

Insbesondere möchte ich meiner Freundin Ismene für den fachlichen Austausch, die mitreißende Motivation und den engen Zusammenhalt über all die Jahre hinweg danken.

Ein besonderer Dank gilt an dieser Stelle auch meiner *cara collega e amica* Maria für all die Korrekturen zu jeder nur denkbaren Uhrzeit, aber vor allem auch für ihre Freundschaft.

Ein Dank geht auch an all die Professor*Innen, die über den Rahmen ihrer universitären Verantwortung und Verpflichtung hinaus uns Studierenden durch persönliches Engagement zur Seite stehen und den Weg um so Vieles erleichtern.

Außerdem gebührt ein großer Dank meiner Großmutter Erna und meinem Vater Günther für das Interesse an der Mathematik und meinem Großvater Otmar für die ersten, wenn auch lustigen, Italienischlektionen.

Meinem Freund Dennis gebührt ein unsagbarer Dank, für den selbst mein Rede- und Schreibvolumen niemals ausreichen wird. Ich danke ihm nicht nur für all die fachliche Unterstützung bei der Planung und Umsetzung dieser Arbeit, sondern vor allem für seine unerschütterliche Liebe, Kraft und Geduld, die er nicht nur in den letzten Wochen und Monaten, sondern bereits seit sieben Jahren an meiner Seite immer wieder aufs Neue unter Beweis stellt.

Zuletzt möchte ich mich bei all jenen bedanken, die an mich und meinen erfolgreichen Studienabschluss geglaubt haben, aber auch bei all jenen, die daran gezweifelt haben. Ihr habt gleichermaßen in mir den Willen und Mut entfacht, all die Jahre des Studiums zu einem positiven Ende zu bringen.

Danke.

*Diese Arbeit ist all den starken Frauen gewidmet,
die mich im Laufe meines Lebens begleitet
und geprägt haben.*

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	1
I THEORETISCHER TEIL	4
1 Italien während der anni '60.....	4
1.1 Allgemeine historische Einleitung – anni '60.....	4
1.2 Gesellschaft und Wirtschaft Italiens in den anni '60.....	7
1.2.1 Wirtschaftliche Entwicklung der Lombardei und Vigevanos Aufstieg zum Zentrum der Schuhmanufakturen.....	7
1.2.2 Gesellschaftsstruktur	11
1.3 Familie in den anni '60	16
1.3.1 Patriarchat und der Mann als capo-di-famiglia	24
1.3.2 Das Idealbild der Frau als madre-casalinga	27
1.3.3 Das traditionelle Rollenbild im Umbruch	34
1.4 Exkurs: Konsum als Spiegel gesellschaftlichen Wandels	39
2 Schmuck	43
2.1 Schmuck – Versuch einer Definition.....	43
2.1.1 Schmuck als nonverbales Kommunikationsmittel	45
2.1.2 Schmuck im dualistischen Gefüge von Verbinden und Unterscheiden	46
2.1.3 Schmuck als Symbol und Zeichen	48
2.2 Schmuck im sozio-ökonomischen Kontext	49
2.2.1 Schmuck und die Gesellschaft im Wandel.....	49
2.2.2 Schmuck als Statussymbol.....	50
2.2.3 Geschlechterunterschiede beim Schmücken	51
2.2.4 Gesellschaftliche Unterschiede beim Schmücken.....	52
2.3 Funktionen von Schmuck	53
2.3.1 Schmuck als Mittel personaler und kollektiver Identität	53
i. Personale Identität: Wunsch nach Anerkennung, Bewunderung und Neid.....	54
ii. Kollektive Identität: Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe oder Schicht	55
2.3.2 Schmuck als Mittel sozialer Distinktion	56
2.3.3 Schmuck zur Demonstration von Macht, Status und Wohlstand.....	56
2.3.4 Schmuck als Indikator von sozialem Aufstieg und gesellschaftlichem Wandel.....	57

3	Filmanalyse.....	60
3.1	Begriffe und technische Mittel.....	61
3.1.1	Einstellungsgrößen.....	61
3.1.2	Einstellungsverbindungen.....	63
3.1.3	Kameraperspektive.....	63
3.2	Symbolisierung von Macht – Oben-unten-Gliederung nach Wulff.....	65
3.3	Licht und Textur im Schwarz-Weiß-Film.....	66
3.4	Systematische Filmanalyse.....	67
II	ANALYTISCH-INTERPRETATIVER TEIL.....	70
1	Beschreibung der Methodik.....	70
2	Il maestro di Vigevano.....	71
2.1	Entstehung des Films.....	71
2.2	Inhaltsangabe.....	72
2.3	Literarische Vorlage und filmische Adaption.....	73
3	Analyse ausgewählter Sequenzen.....	75
3.1	Sequenz 1.....	75
3.1.1	Beschreibung.....	75
3.1.2	Interpretation.....	81
3.2	Sequenz 2.....	84
3.2.1	Beschreibung.....	84
3.2.2	Interpretation.....	87
3.3	Sequenz 3.....	89
3.3.1	Beschreibung.....	89
3.3.2	Interpretation.....	91
3.4	Sequenz 4.....	94
3.4.1	Beschreibung.....	94
3.4.2	Interpretation.....	95
3.5	Sequenz 5.....	97
3.5.1	Beschreibung.....	97
3.5.2	Interpretation.....	100
3.6	Sequenz 6.....	102
3.6.1	Beschreibung.....	102

3.6.2 Interpretation	105
3.7 Sequenz 7	108
3.7.1 Beschreibung	108
3.7.2 Interpretation	111
Zusammenfassung	113
QUELLENVERZEICHNIS	121
Bibliografie	121
Filmografie	124
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	125
ANHANG.....	127
Sequenzprotokoll	128
Riassunto italiano	130
Introduzione	130
I PARTE TEORICA	132
1 L'Italia negli anni '60.....	132
1.1 Contesto storico	132
1.2 La famiglia patriarcale e i ruoli familiari	133
1.3 Le trasformazioni sociali.....	133
2 Teoria del gioiello	134
3 Teoria e analisi cinematografica	135
II PARTE ANALITICO-INTERPRETATIVA	136
Descrizione del metodo	136
Sintesi dell'analisi e dell'interpretazione.....	136
Indice bibliografico	140
Indice filmografico.....	140
Abstract.....	141

Einleitung

Die vorliegende Arbeit mit dem Titel „Statussymbol Schmuck und der Traum vom schnellen Geld. Gesellschaftlicher Wandel während der anni Sessanta am Beispiel von *Il maestro di Vigevano*“ kann als Synthese zunächst recht unterschiedlich lautender Themenkreise verstanden werden. Inwiefern hier die Brücke zwischen dem 1963 erschienen Film *Il maestro di Vigevano* von Elio Petri¹, dem zugrunde liegenden sozio-historischen Hintergrund im Hinblick des gesellschaftlichen Wandels Italiens während der 1960er Jahre und dem Statussymbol Schmuck geschlagen werden kann, soll in den folgenden Absätzen verständlicher gemacht werden.

Betrachtet man Film und Schmuck als Kunst- und Kommunikationsform, so wird klar, dass die beiden Medien Überschneidungspunkte haben: Beiden ist die Notwendigkeit eines Zuschauers beziehungsweise Betrachters gemein, um ihre Wirkung entfalten und ihre Funktion erfüllen zu können. Beide Kunstformen entstehen also nicht aus reinem Selbstzweck, sondern zielen darauf ab, von einem Publikum rezipiert und gedeutet zu werden. Darüber hinaus unterliegen beide Formen als Kulturgut der Prägung durch den jeweiligen sozio-geschichtlichen Einbettungskontext. Auch der Zuschauer respektive Betrachter und vor allem der Untersuchende bringt seine eigene Weltanschauung, Vorbildung sowie soziale und zeitgeschichtliche Prägung mit, weshalb es notwendig wird, sich dieser Bedingtheit bewusst zu werden und zu versuchen, die reale Einbettung des Werkes im jeweiligen Zeitgeschehen möglichst genau zu erforschen.²

Angesichts der Tatsache, dass der hier vorliegende Film die symbol- und zeichenhaften Form Schmuck verwendet, um gewisse Botschaften und Inhalte des Handlungskontextes auch auf einer nonverbalen Ebene zu kommunizieren, ist es das Ziel dieser Arbeit, anhand filmischer Gestaltungs- und Bedeutungselemente und dem Einsatz von Schmuck im Film deren Bedeutung und Relevanz im zeitgeschichtlichen Kontext der Fragestellung zu erkunden.

¹ Vgl. Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi. S. 1116

² Vgl. Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Berlin: Schmidt. S. 17

Im Zuge einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand sowie der parallel dazu durchgeführten Recherche bezüglich des sozio-historischen Entstehungs- und Handlungskontextes des Werkes konnten daher die folgenden Forschungsfragen präzisiert werden:

- Wie wird der Prozess des Gesellschaftswandels dargestellt?
- Woran wird der Umbruch der Geschlechterrollen im Werk erkennbar?
- Welche Funktion übernimmt dabei der Einsatz von Schmuck?

Diese Leitfragen dienen der im analytisch-interpretativen Teil dieser Arbeit durchgeführten Untersuchung als Schwerpunktsetzung und Orientierung.

Der Aufbau der Arbeit gliedert sich in einen theoretischen und einen analytisch-interpretativen Teil sowie eine anschließende Zusammenfassung.

Im theoretischen Teil wird im ersten Kapitel zunächst der sozio-historische Hintergrund als Setting der Entstehungs- und Handlungsgeschichte des untersuchten Werks beleuchtet. Neben den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen der Zeit wird vor allem das Konzept der Familie, insbesondere die Bedeutung patriarchaler Strukturen, die Rolle des Mannes als Familienoberhaupt (*capo-di-famiglia*) sowie der Frau als Hausfrau und Mutter (*madre-casalinga*) im Zentrum der Betrachtung liegen, um anschließend auf das sich im Verlauf des betrachteten Zeitraums wandelnde traditionelle Geschlechterverständnis näher einzugehen. Ein besonderer Augenmerk liegt in diesem Kapitel auf den Kennzeichen des gesellschaftlichen Wandels der Zeit, der neben den sich wandelnden Rollenbildern und einer erhöhten sozialen Mobilität vor allem auch an einem geänderten Konsumverhalten der Bevölkerung erkennbar wird.

Im Anschluss daran wird das zweite Kapitel dem Schmuck gewidmet, wobei Aspekte, Bedeutung und Funktionen von Schmuck beziehungsweise (sich) Schmücken dargelegt werden. Der Gebrauch von Schmuck soll vor allem auch hinsichtlich seiner Bedeutung im sozialen Kontext besprochen werden, sodass die im Rahmen der Werkanalyse identifizierbaren Funktionen von Schmuck in Hinblick auf ihre Relevanz im Setting des sozio-kulturellen Kontexts der *anni Sessanta* interpretiert werden können.

Das dritte und letzte Kapitel des Theorieteils beschäftigt sich mit den für die Analyse und Interpretation des zugrunde liegenden Films relevanten Mitteln und Begriffen aus dem

Bereich der Filmanalyse. Die Grundlage der im darauffolgenden analytisch-interpretativen Teil angewandten Methode bildet dabei die systematische Filmanalyse nach Helmut Korte.³

Im analytischen-interpretativen Teil wird zunächst die Methodik und das Vorgehen der Analyse dargelegt. Nach einer Einführung über die Entstehung des Werkes und einer kurzen Beschreibung des Filmplots werden einige Hinweise zu Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen literarischer Vorlage und filmischer Adaption gegeben. Die Basis für die darauffolgende Analyse und Interpretation bilden 7 ausgewählte (Sub)Sequenzen des Films, die zunächst jeweils ausführlich beschrieben und anschließend in Bezug auf die zuvor dargelegte Fragestellung interpretiert werden.

Zuletzt werden die im Rahmen des analytisch-interpretativen Teils aufgefundenen Erkenntnisse und Ergebnisse noch einmal in einer Zusammenschau in Hinblick auf die Leitfragen zusammengetragen und zusammengefasst. Das Ziel dieses abschließenden Kapitels ist es, den Bogen zwischen Theorie und Analyse zu schließen, wobei die Darstellung der sozio-kulturellen Gegebenheiten der *anni Sessanta* im Film in Hinblick auf die realen gesellschaftlichen Entwicklungen der Zeit kritisch beleuchtet werden sollen.

Somit stellt diese Arbeit einen Beitrag zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der filmischen Produktion des betrachteten Zeitraums anhand des ausgewählten Werkes in Bezug auf seine Relevanz in der Darstellung des sozio-historischen Kontexts dar.

An dieser Stelle soll noch darauf hingewiesen werden, dass in der vorliegenden Arbeit aus Gründen der leichteren Lesbarkeit die generisch maskuline Sprachform im Sinne einer geschlechtsneutralen Bedeutung verwendet wird, welche gleichermaßen alle Geschlechter miteinschließen soll.

³ Vgl. Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Berlin: Schmidt. S. 24

I THEORETISCHER TEIL

1 Italien während der anni '60

1.1 Allgemeine historische Einleitung – anni '60

Die 1960er Jahre, zu Italienisch als *anni Sessanta* bezeichnet, markieren in jeglicher Hinsicht einen Meilenstein in der sozio-kulturellen Entwicklung nicht nur Italiens und des europäischen Raums, sondern weltweit ist eine Tendenz tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandels erkennbar. Dies schlug sich einerseits in einer Demokratisierung der Gesellschaft, wie auch in einem Verschwimmen der sozialen Grenzen nieder:

„Die 60er markierten den Beginn der modernen Leistungsgesellschaft, in der das Klassensystem durchlässig wurde. Die westliche Gesellschaft veränderte sich in dem Maße, in dem das Bildungssystem immer breitere Schichten erfaßte und praktisch jeder Zugang zu den Medien hatte.“⁴

Insbesondere für die weibliche Bevölkerung der westlichen Industriegesellschaften waren Umbruchstimmungen und erste Tendenzen in Richtung Gleichberechtigung spürbar. So lässt sich sagen, dass „[f]ür die Frauen [...] eine Zeit der Emanzipation und der gesetzlichen Verankerung ihrer Rechte [...]“⁵ angebrochen war.

Alle Bereiche des öffentlichen und kulturellen Lebens waren von Veränderungen betroffen, so auch die Domänen „[...] Kunst, Mode und Medien [...]“⁶. Durch das Aufkommen der Massenmedien und die dadurch resultierende rasche Ausbreitung von und vereinfachte Zugänglichkeit zu Nachrichten und Informationen aller Art kommt vor allem auch dem Einfluss der amerikanischen Lebensart und Gesellschaft ein großer Stellenwert zu.⁷ Dies schlug sich unter anderem auch in einem veränderten Konsumverhalten nieder, worauf in den folgenden Kapiteln noch näher eingegangen wird.⁸

Wendet man den Blick nun auf die italienische Kultur und Gesellschaft, so kann man durchaus sagen, dass der hier betrachtete historische Zeitraum der 60er Jahre im wissenschaftlichen Kontext bereits erschöpfend behandelt wurde und es unzählige Werke und

⁴ Mulvey, K., & Richards, M. (1999). *Beauty & Mode. Frauenschönheit im 20. Jahrhundert*. Berlin: Ullstein. S. 137

⁵ Ebda.

⁶ Ebda. S. 136

⁷ Ebda.

⁸ Vgl. Arvidsson, A. (2000). The Therapy of Consumption Motivation Research and the New Italian Housewife, 1958-62. *Journal of Material Culture*, Vol. 5(3), S. 251-274.

Literatur gibt, auf die an dieser Stelle für eine tiefergehende Auseinandersetzung verwiesen werden kann.

Einen guten Überblick liefert zunächst das Werk *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*⁹ des Historikers Vittorio Vidotto, da er vor allem die im Rahmen dieser Arbeit relevanten Themen wie Geschlechterrollen, veränderte Familienstrukturen, Gesellschaftsschichten und Konsumverhalten behandelt. Ergänzend kann auf die folgenden Werke zurückgegriffen werden: Der deutsche Historiker Christian Jansen bietet mit *Italien seit 1945*¹⁰ einen historischen Streifzug durch die italienische Gesellschaft, um im Anschluss vor allem wirtschaftliche Aspekte und die politische Landschaft Italiens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts zu beleuchten; eine recht kompakte Darstellung des historischen Kontexts ist bei dem Historiker Valerio Castronovo unter dem Titel *L'Italia del miracolo economico*¹¹ zu finden.

Angesichts der Tatsache, dass der Handlungsort des im Rahmen dieser Arbeit behandelten Werkes die südwestlich von Mailand gelegene lombardische Stadt Vigevano ist, wird der Schwerpunkt auf den Entwicklungen Norditaliens und insbesondere der Region Lombardei sein. Sehr weitgreifend werden in dieser Hinsicht die unterschiedlichsten landeswissenschaftlichen Aspekte des besagten Zeitraums in dem von Duccio Bigazzi herausgegebenen Werk *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*¹² behandelt.

Als Vertiefung bezüglich der Themen Familie, Geschlechterfragen und Frauen in Italien kann unter anderem die Lektüre von *Essere uomo, essere donna*¹³ der Historikerin Lucetta Scaraffia, *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*¹⁴ der Soziologin Chiara Saraceno sowie *Essere donna in Italia: difficoltà e caratteristiche dell'emancipazione femminile dall'Unità ai giorni nostri*¹⁵ der Juristin und Politikwissenschaftlerin Emilia Sarogni dienen.

Nachdem das im Rahmen dieser Arbeit analysierte Werk in zeitlicher Überschneidung mit der Zeit des sogenannten Wirtschaftswunders in Italien zusammenfällt, welches in der Literatur und allgemein als *boom* oder *miracolo economico* bezeichnet wird, werden im theoretischen

⁹ Vgl. Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza.

¹⁰ Vgl. Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

¹¹ Vgl. Castronovo, V. (2010). *L'Italia del miracolo economico*. Roma, Bari: Laterza.

¹² Vgl. Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi.

¹³ Vgl. Scaraffia, L. (2001). *Essere uomo, essere donna*. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza.

¹⁴ Vgl. Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Bologna: Il Mulino.

¹⁵ Vgl. Sarogni, E. (2010). *Essere donna in Italia: difficoltà e caratteristiche dell'emancipazione femminile dall'Unità ai giorni nostri*. In S. Carpentieri, & A. Pagliardini (Hg.), *Italia e "Italie": identità di un paese al plurale* (S. 135-146). Frankfurt am Main: Lang.

Teil einige Bezüge dazu hergestellt. Allerdings wurde, wie weiter oben bereits angesprochen, dieses Thema im wissenschaftlichen Kontext bereits ausführlichst behandelt, weshalb hier nur exemplarisch die für den Kontext dieser Arbeit relevanten Aspekte aufgegriffen werden.

Wie Raimund Leitzinger in seiner Arbeit *Die filmische Darstellung der sozio-politischen Wandlung der italienischen Gesellschaft aufgrund des boom-economico in der Commedia all'italiana*¹⁶ anmerkt, kann der genaue Zeitraum, der die Jahre des Wirtschaftswunders beschreibt, je nach herangezogener Quelle variieren, weshalb die von ihm vorgeschlagene „[...] Zeitspanne [...] von 1958 bis 1965 [...]“¹⁷ als Referenz übernommen werden kann.

Betrachtet man die Entwicklungen des Wirtschaftswunders in einem größeren historischen Kontext, so befand sich Italien auch während der 1960er Jahre noch unter den massiven Veränderungen und Einflüssen, die vom Übergang der Agrar- zur Industriegesellschaft des Landes bestimmt waren:

„Die Sozialstruktur Italiens spiegelt den rasanten Wandel seit 1945 vom Agrar- zum Industriestaat. Wirtschaftliche Unterschiede zwischen den Regionen und die Urbanisierung führten zu einer starken Binnenmigration [...].“¹⁸

Sowohl im nationalen als auch regionalen Vergleich (Lombardei) kann vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts eine deutliche Verschiebung des Anteils der Beschäftigten vom landwirtschaftlichen Bereich zugunsten des Industriesektors verzeichnet werden.¹⁹

Einen nach wie vor starken Einfluss übte die katholische Kirche nicht nur im privaten Sektor sondern auch im politischen Bereich in Form eines starken Austauschs zwischen der Kirche und der christlichen Partei, der *Democrazia Cristiana* (DC), aus, die „[...] vor allem Einfluss auf die Familienpolitik erhalten wollten [...]“²⁰.

¹⁶ Leitzinger, R. (2011). *Die filmische Darstellung der sozio-politischen Wandlung der italienischen Gesellschaft aufgrund des boom-economico in der Commedia all'italiana*. Dipl.-Arb. Universität Wien. Zugriff am 8.12.2019 unter http://othes.univie.ac.at/13801/1/2011-03-21_9702099.pdf.

¹⁷ Ebda. S. 17

¹⁸ Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 64

¹⁹ Vgl. Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi. S.1129; Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 65

²⁰ Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 64

1.2 Gesellschaft und Wirtschaft Italiens in den anni '60

1.2.1 Wirtschaftliche Entwicklung der Lombardei und Vigevanos Aufstieg zum Zentrum der Schuhmanufakturen

Dass vor allem die Region Lombardei eine zentrale Rolle im Kontext des Wirtschaftswunders spielte, wird noch einmal deutlicher dadurch, dass Mailand als Hauptstadt des Booms bezeichnet wird: „La Lombardia è stata una delle aree chiave del boom economico fra il 1958 e 1962 e Milano è stata definita [...] la capitale del miracolo economico [...]“²¹

Insbesondere sind die sozialen und politischen Entwicklungen, die mit der fortschreitenden Industrialisierung der Region und dem damit verbundenen Wirtschaftswachstum einhergehen, besonders hervorzuheben. Als Konsequenzen sind zum einen die fortschreitende Modernisierung des sozialen Lebens, ein verändertes Konsumverhalten und das Entstehen einer Massenkultur – allen voran das Fernsehen – zu nennen. Es kam zur Säkularisierung und Öffnung alter Traditionen und Gepflogenheiten. Am deutlichsten war der Wandel an der zunehmenden Mobilisierung der Zivilgesellschaft zu erkennen.

Vor allem Mailand und die größeren urbanen Zentren des Nordens spiegelten die neuen Werte der städtischen Bevölkerung und insbesondere der Konsumgesellschaft. Die Lombardei wurde zum Magnet für Zuwanderung aus dem Süden Italiens und anderer Regionen.²²

In der zweiten Nachkriegszeit kam es in der lombardischen Wirtschaft zur Herausbildung von zwei zentralen Sektoren, nämlich den Bereichen Textil und Mechanik, welche sich im Laufe der 1950er Jahre immer mehr zugunsten spezialisierter Unternehmen weiterentwickeln würden.²³

Neben der Weiterentwicklung der Industrie zeichnete sich die Wirtschaft der 1960er Jahre jedoch auch durch eine Zunahme des privaten und öffentlichen Dienstleistungssektors aus, welche unter anderem eine der Grundlagen für neue Erwerbsmöglichkeiten der weiblichen Bevölkerung Italiens für das darauffolgende Jahrzehnt schufen, sodass diese vermehrt als Angestellte, Lehrerinnen und Arbeiterinnen im sozialen Dienst tätig wurden.²⁴

Die Provinzhauptstädte und größeren Zentren der Region, darunter „[...] Vigevano, Lodi, Cremona, Mantova o Pavia [...]“²⁵ ersetzten in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg bis

²¹ Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi. S. 1034

²² Vgl. ebda.

²³ Vgl. ebda. S. 1136f

²⁴ Vgl. Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino. S. 66

²⁵ Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi. S. 1022

zum Ende der 50er Jahre die Lebensmittelproduktion und Viehzucht sukzessive durch neue Produktionsstätten von Waren täglichen Bedarfs.²⁶

Als typisches Merkmal der lombardischen Wirtschaft kristallisierte sich allmählich die Entwicklung spezifischer Wirtschaftskerne und -zentren heraus. Vor allem im Umland Mailands entwickelten sich Industriezentren, die je nach Standort, Knowhow und technischen sowie warenspezifischen Charakteristiken – wie Produktionstechnologien und Vermarktungsstrategien – einen speziellen Produktionssektor ausbildeten, sodass sich dort vermehrt Facharbeiter ansiedelten beziehungsweise ausbilden ließen. So wurden beispielsweise die Voralpentäler um Bergamo und Brescia Zentren der Stahlindustrie, das Valle Olana wurde bekannt für die Textilproduktion, Brianza für Maschinenbau und Tischlereiwesen, und Vigevano wurde zum Zentrum der Schuhindustrie.²⁷

Während der Jahre des Booms zeichneten sich insbesondere Produktionsschwerpunkte in den Bereichen Mode, Möbel und allgemein Design ab, welche für die Region zum Markenzeichen avancierten.²⁸ Als neuer Sektor gesellte sich im Laufe der 50er und 60er Jahre jener der Haushaltsgeräte hinzu, der sogenannten *elettrodomestici bianchi*.²⁹

Dass die treibende Wirtschaftskraft während der Jahre des Booms nicht nur bereits etablierte Industriegiganten waren, sondern der Boom gerade auch einer Welle von neu entstehenden Kleinstunternehmen zu verdanken ist, verweist auf eine für die italienische Wirtschaft spezifische Besonderheit:

„A dare le ali all’economia italiana non erano stati soltanto i big dell’industria privata e di quella pubblica. Anche tante minuscole imprese avevano svolto la loro brava parte e alcune di esse stavano anzi salendo di grado.“³⁰

²⁶ Vgl. Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi. S. 1022

²⁷ Vgl. ebda. S. 1016 und S. 1151; Marchetti, S. (2016, 18. Juni). Dopo 53 anni Vigevano fa pace con il suo maestro. *La Stampa*. Zugriff am 2019-11-23 unter <https://www.lastampa.it/cronaca/2016/06/18/news/dopo-53-anni-vigevano-fa-pace-con-il-suo-maestro-1.34988821>.

²⁸ Vgl. Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi. S. 1152

²⁹ Vgl. ebda. S. 1138

³⁰ Castronovo, V. (2010). *L'Italia del miracolo economico*. Roma, Bari: Laterza. S. 82

Zur Organisationsstruktur und Größe der Unternehmen ist weiters anzumerken, dass

„[...] Italien insgesamt das Land der *piccole imprese*, der Kleinbetriebe, meist Familienbetriebe ist und sich darin von anderen Industrieländern unterscheidet. Diese Struktur hängt mit verschiedenen Faktoren zusammen: mit differenzierten Handwerkertraditionen, mit dem italienischen Familiarismus, aber auch mit der Begrenztheit der Absatzmärkte [...].“³¹

Besondere Bedeutung erlangte diese italienische Besonderheit jedoch vor allem in der zweiten Nachkriegszeit:

„Die Dominanz kleiner und mittelgroßer Betriebe gehört zu den Spezifika der kapitalistischen Modernisierung Italiens nach dem Zweiten Weltkrieg [...].“³²

Insbesondere konnte das Phänomen der Entstehung kleiner Fabriken zu jener Zeit in der Lombardei beobachtet werden, wobei – wie bereits erwähnt – vor allem Waren der Bereiche Haus und Wohnen, Mechanik und Textilien besonders gefragt waren:

„Il fenomeno della creazione di una miriade di piccoli e piccolissimi opifici industriali che sfruttano gli spazi prima riservati al lavoro agricolo è ormai documentato [...]. Gli anni del dopoguerra coincisero con una forte espansione della domanda per prodotti industriali legati al settore edilizio, meccanico, tessile, del mobile e dell'arredamento.“³³

Bewegt durch unterschiedliche ideologische Standpunkte und Interessen wurde die Gründung von kleinen und mittleren Unternehmen auch seitens der unterschiedlichen politischen Parteien jener Zeit angestrebt und unterstützt. Während die *Democrazia Cristiana* (DC) vor allem an der Entwicklung eines kleinen und mittleren Bürgertums interessiert war, welches der Ausweitung des städtischen Proletariats entgegenwirken sollte, verfolgte der *Partito Comunista Italiano* (PCI) vor allem jenes Ziel, der ländlichen Arbeitslosigkeit entgegenzuwirken.³⁴

Nachdem Landwirtschaft und Industrie lange Zeit als die beiden wirtschaftlichen Stützpfeiler der Region galten, entwickelte sich die Fabrik zu einem Symbol der Hoffnung im Übergang von der Agrar- zur Industriegesellschaft:

³¹ Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 66

³² Ebda.

³³ Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi. S. 645

³⁴ Vgl. ebda.

„La [...] gente [...] per decenni aveva aspirato alla fabbrica come al porto di salvezza dai triboli della terra [...]. La terra e la fabbrica, i due collanti che per decenni avevano tenuto insieme una collettività [...] omogenea [...].“³⁵

Die Verbesserung der finanziellen Möglichkeiten der Familien und des durchschnittlichen Lebensstandards sowie der steigende Konsum resultierten in einem Wandel von Lebensstilen, Einstellungen, Denkweisen und Verhalten vor allem der jüngeren Bevölkerung, sodass es trotz eines stark verwurzelten Katholizismus zu einer Abwertung beziehungsweise Überholung der bislang gültigen Kultur, Werte und Traditionen kam:³⁶

„Anche nella Lombardia più profonda, accanto alla persistenza del radicamento religioso e dell’associazionismo cattolico, la secolarizzazione dei costumi si diffondeva rapidamente, soprattutto tra i giovani, mutando attitudini e comportamenti.“³⁷

Als Reaktion auf die Missstände der Zeit kam es vor allem gegen Ende des Jahrzehnts zur Mobilisierung seitens der jüngeren Teile der regionalen Bevölkerung sowie zur Organisation von Arbeiterbewegungen.³⁸

Zu den negativen Kennzeichen der Zeit zählt die Ausbeutung von Arbeitskräften, die sich meist zu niedrigsten Löhnen und harten Arbeitsbedingungen durch die Hoffnung auf eine bessere Zukunft verträsten ließen: „[...] le caratteristiche dello sviluppo dell’economia del miracolo economico: sfruttamento di manodopera e forza-lavoro a basso costo [...]“³⁹

Die Ereignisse der Zeit boten vor allem den zeitgenössischen Filmemachern ein reiches Repertoire zur cineastischen Darstellung. Nicht nur die Werke lombardischer Regisseure fanden Beachtung sondern vor allem auch über die Grenzen der Region hinausreichend gesellten sich dazu einige erwähnenswerte Namen – darunter auch Elio Petri – die sich gerade aufgrund des nötigen Abstands zu den Geschehnissen durch einen besonders scharfen Blick auf die sozialen Geschehnisse der Zeit auszeichneten, wovon zahlreiche Produktionen der Zeit zeugen:

³⁵ Ebda. S. 1023

³⁶ Vgl. Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi. S. 1022 und S. 1034; Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 67

³⁷ Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi. S. 1022

³⁸ Vgl. ebda. S. 1027

³⁹ Brunetta, G. P. (1998). *Storia del cinema italiano* quarto Vol. 4: *Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*. 3. ed. Roma: Editori Riuniti. S. 6

„[...] la storia del cinema lombardo è anche [...] la storia dei tanti registi non lombardi – [...] De Sica, Pasolini, Bellocchio, Petri, Monicelli o Lizzani – che hanno saputo descrivere con estrema acutezza il paesaggio umano e sociale di questa regione, le vicende che ne hanno segnato la storia. La distanza, di chi arriva da altri luoghi [...] sembra acuire lo sguardo, la sua capacità di entrare in relazione con un territorio.“⁴⁰

1.2.2 Gesellschaftsstruktur

Mit dem ökonomischen Wandel der Region gingen auch viele soziale Änderungen einher, weshalb im Folgenden vor allem die Gesellschaftsstruktur und im anschließenden Kapitel insbesondere die Struktur der Familie näher in den Fokus gerückt werden sollen.

Das kulturelle „Wesen“ der lombardischen Bevölkerung war – wenn man so will – von einer besonderen Form von Arbeitsethik geprägt, welche bereits auf eine sehr lange Tradition zurückblickte. Diese spiegelte sich jedoch nicht nur in der bloßen Einstellung der Bevölkerung wider, sondern vor allem auch in den effektiven wirtschaftlichen Aktivitäten der Region, sodass diese einen großen Anteil des nationalen Wirtschaftsaufkommens und der Industrieproduktion einnahmen:

„Il tratto culturale che ha caratterizzato le popolazioni della regione da molti secoli è rappresentato da una sorta di etica del lavoro, la dedizione, l’operosità e lo spirito imprenditoriale impiegato nelle attività economiche. Nella metropoli milanese questi tratti si sono integrati in una specifica cultura cittadina connotata da cosmopolitismo e pragmatismo, valorizzazione della razionalità tecnico-scientifica e tolleranza rispetto a regole e costumi diversi [...].“⁴¹

Der insbesondere in den 1960er Jahren vorherrschende unternehmerische Geist – motiviert durch den Traum vom schnellen Geld – inspirierte auch Autoren und Filmemacher der Zeit, indem sie diesen in den Zügen literarischer und filmischer Figuren und Rollen lebendig werden ließen. Dazu zählt auch Lucio Mastronardi, der mit seinem 1962 veröffentlichten Roman *Il maestro di Vigevano* dem Regisseur Elio Petri die Vorlage zum 1963 erschienen, gleichnamigen Film lieferte.⁴² In der Rolle der Ada Mombelli, Frau des Lehrers Antonio Mombelli, wird dem innigen Wunsch nach Wohlstand Ausdruck verliehen, den sie sich durch die Gründung einer kleinen Schuhfabrik zu erfüllen träumt, während ihr Mann an einer

⁴⁰ Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi. S. 1104

⁴¹ Ebda. S. 1029

⁴² Vgl. Pacifici, S. (1963). *Il maestro di Vigevano*. *Books Abroad*, Vol. 37(2), S. 194-195. S. 195; Marchetti, S. (2016, 18. Juni). Dopo 53 anni Vigevano fa pace con il suo maestro. *La Stampa*. Zugriff am 23.11.2019 unter <https://www.lastampa.it/cronaca/2016/06/18/news/dopo-53-anni-vigevano-fa-pace-con-il-suo-maestro-1.34988821>.

traditionellen Kultur und Idee von Status und Würde festzuhalten scheint, die im Begriff ist, von den Entwicklungen der Zeit überschrieben und neu definiert zu werden.⁴³

Der Drang nach Zugehörigkeit, der sich in der Bevölkerung Italiens während der *anni Sessanta* breitmachte, schien sich in einem neuen Konsumverhalten und dem Wunsch nach Besitz als Mittel zur Erfüllung des „Traums von einem besseren Leben“⁴⁴ umzusetzen, was auch die Filmemacher der Zeit einzufangen suchten.⁴⁵ Dass gerade die urbanen Industriezentren – allen voran Mailand – den filmischen Produktionen der Zeit als Sinnbild der Erlangung von Status und Wohlstand dienten, ist – wie bereits angedeutet – kein Zufall:

„Il mito della modernizzazione industriale che animava la cultura degli anni Trenta [...] si è trasformata nel mito dell'industria come fonte di profitto e garanzia di status, di cui è ancora Milano [...] la depositaria simbolica nell'immaginario cinematografico.“⁴⁶

Ist von Status die Rede, so muss in diesem Zusammenhang auch auf die damalig vorherrschende Stratifizierung in soziale Schichten eingegangen werden, sodass eine Klassifizierung des jeweiligen Status‘ sinnvoll erscheint. In einem Gesellschaftssystem, welches auf die Idee von sozialem Status aufbaut, spielt die äußere Erscheinung eine ganz zentrale Rolle. Diese dient dabei als äußeres Zeichen für den sozialen Rang, welcher somit für den Betrachter sichtbar und zuordenbar wird, worauf im Abschnitt über Schmuck noch genauer eingegangen wird.⁴⁷

Gesellschaften können in unterschiedlicher Form in Schichten oder Klassen unterteilt werden, wobei eine Klasse dann definiert ist, wenn ihr eine politische oder organisatorische Dimension innewohnt.⁴⁸ Eine Hierarchie von sozialen Statusgruppen beziehungsweise eine Über- und Unterordnung in gesellschaftliche Schichten existiert in jeder Form von Klassensystem oder -struktur. Die heute noch vorherrschende Klasseneinteilung in der westlich-entwickelten Kultur kann nach einer Dreiteilung von Ober-, Mittel- und Unterschicht erfolgen.

⁴³ Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi. S. 1116

⁴⁴ Vgl. dazu „sogno di una vita migliore“ in Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi. S. 1116

⁴⁵ Vgl. Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi. S. 1116

⁴⁶ Ebda.

⁴⁷ Vgl. Brenninkmeyer, I. (1962). *The Sociology of fashion*. Thesis econ. and soc. sc. Fribourg. S. 114

⁴⁸ Vgl. Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 74

Historisch gesehen wurde vielfach auf eine vereinfachte Zweiteilung zurückgegriffen, sodass zwischen „[...] aristocracy and commonality, bourgeoisie and proletariat, élite and masses [...]“⁴⁹ unterschieden wurde.

Als Kenngröße gibt der soziale Status dabei ein vorgefasstes Maß oder einen Mangel an Prestige einer Person innerhalb einer gesellschaftlichen Ordnung an. Es gibt eine Bandbreite von Faktoren, die zur Zuordnung eines gewissen sozialen Status‘ beitragen, dazu zählen beispielsweise Abstammung und Herkunft, Lebensumstände oder -stil, Einkommen, kulturelle Chancen und intellektuelle Kenntnisse. Während der soziale Status lange Zeit fast ausschließlich von den Einkommensverhältnissen und dem jeweiligen Lebensstandard abhängig gemacht wurde, so fand nach und nach eine Verschiebung statt, sodass „[...] Besitz und die jeweilige Stellung im Produktionsprozess [...]“⁵⁰ zunehmend an Bedeutung gewannen.⁵¹

Je nach politischem und sozialem Interesse kann die Herstellung und Wahrung oder eben auch Auflockerung der Grenzen zwischen den sozialen Schichten oder Klassen erwünscht oder angestrebt werden, um ein herrschendes Klassensystem aufrecht zu erhalten oder vice versa aufzulösen. Je nach Standpunkt wird es das Ziel sein, entweder die Mobilität zwischen den vertikalen Ebenen zu erschweren oder eben zu fördern.⁵² Wie bereits eingangs angemerkt wurde, stellen die 1960er Jahre in der Geschichte einen Zeitpunkt dar, an dem die Mobilität zwischen den Gesellschaftsschichten deutlich zunahm und somit sozialer Aufstieg – und damit auch der Wechsel zwischen den sozialen Schichten respektive die Möglichkeit der Erlangung eines höheren sozialen Status‘ – auch aus den unteren Schichten möglich wurde.

Jedoch muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass Italien im europäischen Vergleich in Bezug auf die Mobilität von beruflichen Karrieren hierbei eine Art Sonderstellung einnimmt. Somit war die Wahrscheinlichkeit eines beruflichen und damit auch sozialen Aufstiegs für jemanden aus der Arbeiterschicht in die höchsten Berufsklassen relativ gering.⁵³

Als Orientierung bezüglich der Architektur der Sozialstruktur während der 1960er Jahre soll an dieser Stelle die von Paolo Sylos Labini vorgeschlagene und im Werk von Vittorio Vidotto und Christian Jansen adaptierte Einteilung und Kategorisierung in Gesellschaftsschichten dienen, welche vor allem in Hinblick auf die zugrundeliegende Werkanalyse näher erläutert

⁴⁹ Brenninkmeyer, I. (1962). *The Sociology of fashion*. Thesis econ. and soc. sc. Fribourg. S. 113

⁵⁰ Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 39

⁵¹ Vgl. Brenninkmeyer, I. (1962). *The Sociology of fashion*. Thesis econ. and soc. sc. Fribourg. S. 114; Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 39

⁵² Vgl. Brenninkmeyer, I. (1962). *The Sociology of fashion*. Thesis econ. and soc. sc. Fribourg. S. 113

⁵³ Vgl. Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 91

wird. Die hier gewählte Struktur orientiert sich an der bereits beschriebenen Dreiteilung in Ober-, Mittel- und Unterschicht.

An oberster Stelle der sozialen Hierarchie befand sich die sogenannte Oberschicht, auch Bürgertum oder „Bourgeoisie“ (*borghesia*) genannt, zu der unter anderem „[...] Unternehmer, leitende Angestellte, Spitzenbeamte [...]“⁵⁴ sowie Freiberufler zählten.⁵⁵ Dahinter reihte sich die Mittelschicht, zu der einerseits die urbane Mittelschicht (*classe media urbana*) als auch selbstständige Bauern (*contadini proprietari*) zusammengefasst werden konnten. Erstere setzte sich unter anderem aus Angestellten des privaten und öffentlichen Dienstes wie beispielsweise Lehrern, aber auch Handwerkern und Händlern zusammen; die Klasse der Bauern, die einen eigenen landwirtschaftlichen Grund respektive Betrieb besaßen, werden im Kontext des untersuchten Werks nicht näher behandelt werden. Die Unterschicht, die die unterste Stufe der sozialen Leiter repräsentierte, wurde größtenteils aus der Arbeiterklasse (*classe operaia*) gebildet, der sowohl Fabrikarbeiter industrieller Betriebe als auch alle Arbeiter in Landwirtschafts-, Transport-, Handels- und Dienstleistungsbetrieben angehörten.⁵⁶ In diesem Zusammenhang soll auch auf den Begriff der sogenannten kleinen Bourgeoisie, der *piccolo borghesia*, kurz eingegangen werden, da diese im Roman *Il maestro di Vigevano* von Mastronardi insofern eine Rolle spielt, als dass der Protagonist, Lehrer und Ich-Erzähler Antonio Mombelli sich selbst als „piccolo borghese“⁵⁷ identifiziert, was auch für das Selbstverständnis und die Darstellung der Figur im Film sichtbare Konsequenzen hat. Das kleine Bürgertum entspricht laut dem italienischen Ökonomen Paolo Sylos Labini, der sich in seinem Werk *Saggio sulle classi sociali*⁵⁸ sehr detailliert mit der Sozialstruktur Italiens auseinandersetzt, der weiter oben beschriebenen Mittelschicht, weshalb diese beiden Begriffe – je nach Kontext – synonym verwendet werden können. Da der Begriff einer deutlich älteren Epoche entlehnt ist, kann die Verwendung des Begriffs und insbesondere die Identifikation mit diesem im Kontext der 1960er Jahre als Hinweis auf eine stark traditionelle Verwurzelung gedeutet werden. Dazu soll weiters angemerkt werden, dass in der Ideologie des *piccolo borghese* der Unterscheidung zwischen manueller und intellektueller Arbeit eine besondere Bedeutung zukommt. Zweitere nahm dabei eine herausragendere Stellung gegenüber erster ein, da sie einerseits besser entlohnt wurde und andererseits prestigeträchtiger sei, insofern, als dass für intellektuelle Berufe mehrere Jahre des Studiums als auch der Verzicht auf Verdienst

⁵⁴ Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 38

⁵⁵ Vgl. Sylos Labini, P. (1975). *Saggio sulle classi sociali*. 5. ed. Roma, Bari: Laterza. S. 24

⁵⁶ Vgl. Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 56; Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 38

⁵⁷ Vgl. Mastronardi, L. (1994). *Il maestro di Vigevano*. In L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* [eBook]. Torino: Einaudi. Kapitel: Parte prima.

⁵⁸ Vgl. Sylos Labini, P. (1975). *Saggio sulle classi sociali*. 5. ed. Roma, Bari: Laterza.

während dieser Zeit vorangehen würden.⁵⁹ Die hier dargelegte Haltung und soziale Wertigkeit zwischen körperlicher und geistiger Arbeit sollte jedoch kritisch betrachtet beziehungsweise hinterfragt werden. Diese wird nur insofern erwähnt, als dass sie im Rahmen des analytisch-interpretativen Teils der Arbeit in der Weltsicht des Protagonisten jedenfalls eine zentrale Rolle spielt.

Was nun die Prädominanz der bestehenden sozialen Klassen betrifft, so kann man sagen, dass mit Beginn der 60er Jahre auch das Zeitalter der Städte und des urbanen Lebens angebrochen war, wovon auch die Gesellschaftsstruktur Italiens zeugte: die städtische Mittelschicht breitete sich immer weiter aus und gewann somit gesamtgesellschaftlich betrachtet immer mehr an Einfluss und Bedeutung, was auch als Symbol für das Ende Italiens als Agrargesellschaft zu deuten ist.⁶⁰

Allgemein kann gesagt werden, dass die Frage nach der Klassenzugehörigkeit im historischen Kontext seit jeher vor allem symbolisch stark aufgeladen ist:

„[...] la storia delle appartenenze di classe e di ceto sociale è segnata [...] da una fortissima dimensione simbolica.“⁶¹

Der Charakterisierung möglicher unterschiedlicher Standpunkte, welche sich im Verlauf der *anni Sessanta* innerhalb der breiten Klasse der Mittelschicht herausdifferenzierten, ist eine interessante Darstellung bei Vittorio Vidotto gewidmet: „È tuttavia possibile individuare, nel gran corpo dei ceti medi, due «voci» ben distinti [...]“⁶²

Dieser trifft eine Differenzierung zwischen der Gruppe von Kleinunternehmern und -händlern und jener, die sich vor allem aus Lehrern sowie Angehörigen sozialer und freier Berufe zusammensetzte. Nach Vidotto war erstere Gruppe primär an der eigenen, individuellen Entwicklung und am Konsum orientiert; ihr Verständnis von Modernisierung beschränkte sich auf persönlichen Profit und Erfolg; ihre Vertreter erhofften sich Chancen durch die Risikobereitschaft zur Selbstständigkeit und im Unternehmertum. Sie strebten danach, einen gewissen sozialen Status zu erreichen und diesen auch nach außen hin zu demonstrieren, während zweite Gruppe als Repräsentanten sogenannter „gesicherter“ Positionen einen Gegenpol respektive die kritische Stimme der Gesellschaft im besagten sozio-historischen Kontext darstellte. Die Vertreter der beiden Gruppen brachten somit zwei sehr

⁵⁹ Vgl. ebda. S. 23

⁶⁰ Vgl. Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 55

⁶¹ Ebda. S. 59

⁶² Ebda. S. 61

unterschiedliche Stimmungen innerhalb der Gesellschaft zum Ausdruck, welche als Symbol für zwei sehr diverse Mentalitäten und Kulturen standen.⁶³

Auch darauf wird im Rahmen des analytisch-interpretativen Teils noch näher eingegangen, insofern, als dass die beiden Protagonisten des untersuchten Films – der Lehrer Antonio Mombelli und seine Frau Ada – als Repräsentanten jeweils unterschiedlicher Gruppen konträre Haltungen innerhalb des gesellschaftlichen Kontexts und insbesondere Wandels einnehmen.

Neben den Veränderungen auf wirtschaftlicher Ebene, einem sich ändernden Konsumverhalten sowie Änderungen im Bereich der Gesellschaftsstruktur zählte zu den auffälligsten Merkmalen des Wandels der 1960er Jahre ein sich änderndes Verständnis von Familie und Geschlechterrollen, worauf im Folgenden genauer eingegangen wird.⁶⁴

1.3 Familie in den anni '60

Auch an dieser Stelle soll noch einmal angemerkt werden, dass die folgende Darstellung des Familienverständnisses sowie die Entwicklungen des betrachteten Zeitraums in erster Linie auf die Region beziehungsweise die urbanen Zentren des Nordens bezogen werden. Angesichts der Tatsache, dass die Entwicklungen in Italien sehr unterschiedlich je nach Region und Differenzierung in urbane oder ländliche Zonen erfolgten, muss daher der Fokus auf die im Rahmen der Arbeit relevante Region eingeschränkt werden.

Während sich in den ersten Nachkriegsjahren bis zu Beginn der 60er Jahre in Bezug auf die Rollen und Struktur der Familie – insbesondere jener der Frau – zunächst kaum Änderungen abzeichneten, setzten sich die Auswirkungen des gesellschaftlichen Wandels erst nach und nach auch im familiären Bereich durch, worauf im Folgenden noch näher eingegangen wird.⁶⁵

Was die Bevölkerungsentwicklung des Landes betrifft, so fiel der Höhepunkt des Wirtschaftsbooms vor allem in den Jahren von 1962 bis 1963 mit einer entscheidenden Phase demographischen Wandels zusammen: Im Jahr 1963 konnte ein Maximum an Eheschließungen verzeichnet werden, und 1964 erreicht die Geburtenrate seit langem eine Höchstzahl, weshalb auch vom *baby boom* der 60er Jahre die Rede ist. All die Zeichen, die auf eine Hochphase des gesellschaftlichen Wachstums hinweisen, begannen jedoch ab 1964 wieder zu sinken.⁶⁶

⁶³ Vgl. Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 62

⁶⁴ Vgl. Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino. S. 26

⁶⁵ Vgl. Scaraffia, L. (2001). Essere uomo, essere donna. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza. S. 66f

⁶⁶ Vgl. Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 64

Während 1961 die mittlere Anzahl an Familienmitgliedern noch etwa 3,6 betrug, sank diese zunehmend ab Mitte der 60er Jahre, sodass vor allem auch Familien mit einem Kind immer häufiger wurden. Die sinkende Geburtenrate kann außerdem als Hinweis für die Veränderung der Familienstruktur mit der Entwicklung Richtung Kernfamilie gedeutet werden.⁶⁷ Als einer der Gründe für eine Änderung des Reproduktionsverhalten kann jedenfalls die fortschreitende Emanzipation der Frau genannt werden.⁶⁸

In weiterer Folge spiegelte die geänderte Familienstruktur den sich vollziehenden allgemeinen Gesellschaftswandel. Vor allem in den Städten zeigte sich eine Tendenz hin zur Kernfamilie, und auch im ländlichen Bereich ging der Trend weg von den traditionellen Großfamilienverbänden, was wiederum im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen und strukturellen Veränderungen des Landes stand und kennzeichnend für die Entwicklung weg vom Industriestaat war.⁶⁹

Die in Italien auch noch bis nach den 1960er Jahren hinaus verbreiteten Familienrollen waren sehr traditionell nach Geschlechtern verteilt, sodass Frauen – unabhängig von ihrer beruflichen Position im Falle einer Erwerbstätigkeit – den Großteil des Haushalts übernahmen. Der einzige Bereich, in dem sich Männer zunehmend eingebracht haben, ist jener der Kindererziehung und -fürsorge.⁷⁰

Die traditionelle Rollenaufteilung in den finanziell besserstehenden Familien der Ober- und Mittelschicht war so organisiert, dass der Mann allein erwerbstätig war, während sich die Frau um den Haushalt und die Kindererziehung kümmerte. In den ärmeren Familien, in denen das Einzeleinkommen des Familienvaters nicht ausreichte, musste die Frau über ihre häuslichen und familiären Pflichten hinaus auch noch ihren Anteil zum gemeinsamen Familieneinkommen leisten. Es war also schicklich und anzustreben, dem Ideal der gehobenen bürgerlichen Familie gerecht zu werden, bei dem das Einkommen des Familienvaters ausreichte, sodass dieser als einziger in der (Kern)Familie einer (bezahlten) Arbeit nachging. Die Tätigkeitsfelder und Aufgabenbereiche waren somit innerhalb der Familie klar gegliedert: Der Haushalt und mit ihm alles, was „innerhalb der eigenen vier Wände“ stattfand, war dem Verantwortungsbereich der Hausfrau und Mutter zugeteilt,

⁶⁷ Vgl. Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino. S. 42

⁶⁸ Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 47

⁶⁹ Vgl. Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 27

⁷⁰ Vgl. Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino. S. 70

während alles „außerhalb des Hauses“, somit auch das Geldverdienen, dem männlichen Familienoberhaupt oblag:⁷¹

„[...] modello insieme e normativo preferito [...] di una famiglia basata sul maschio capofamiglia percettore di reddito [...] e sulla casalinga addetta al lavoro familiare [...] tra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Settanta.“⁷²

Auch die katholische Kirche übte seit jeher großen Einfluss auf das Verständnis von Familie, Rollen und Geschlechteridentitäten aus, was sich auch politisch niederschlug. So war auch gesetzlich innerhalb der italienischen Verfassung das Bild der Frau lange Zeit limitiert auf die Rolle der Frauen als Ehefrauen und Mütter, worauf später noch näher eingegangen wird.⁷³

Während das Modell des alleinverdienenden Familienoberhauptes jedoch größtenteils nur für die besserverdienenden Posten und Gesellschaftsschichten Mittel- und Norditaliens zutraf, waren in den unteren Gesellschaftsschichten nicht nur die Familienväter dazu gezwungen, aufgrund eines zu geringen Einkommens mit zwei Jobs gleichzeitig das Haushaltsgeld aufzubessern, sondern mussten – wie bereits erwähnt – auch Frauen neben den familiären Verpflichtungen und Belastungen noch mit einer mehr oder weniger offiziellen Arbeit nebenbei etwas dazuverdienen:

„[...] costringendo non solo il capofamiglia al doppio lavoro, ma anche la moglie a qualche forma di combinazione più o meno ufficiale tra lavoro remunerato e responsabilità familiari.“⁷⁴

Dass Frauen in diesem Fall durch Hausarbeit und außerhäusliche Arbeit eine Doppelbelastung erfuhren, förderte noch zusätzlich die ohnehin schon bestehende Benachteiligung gegenüber Männern innerhalb der Gesellschaft:

⁷¹ Vgl. Balauta-Zechleitner, U. (2008). Die Rolle der Frau in Italien um 1900 und deren Darstellung in der italienischen Literatur. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 21ff; Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino. S. 66

⁷² Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino. S. 66

⁷³ Vgl. Bimbi, F. (1999). The Family Paradigm in the Italian Welfare State (1947–1996). *South European Society and Politics*, Vol. 4(2), S. 72-88. S. 75

⁷⁴ Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino. S. 66

„Die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, die Frauen vorrangig auf unentgeltliche Arbeit in der Familie festlegt, entbindet diese jedoch keineswegs vom Zwang zur Aufnahme von Erwerbsarbeit, wenn die familiäre Existenzsicherung das erfordert. Frauen befinden sich damit von vornherein im Nachteil gegenüber Männern [...]“⁷⁵

Dass die Bedeutung von Familie als soziales Netz auch gesamtgesellschaftlich betrachtet von großer Wichtigkeit war, wird vor allem im Kontext eines mangelhaften Sozialsystems beziehungsweise fehlender sozialer Einrichtungen und Leistungen zu jener Zeit relevant.

„In Italien scheint der Familienzusammenhalt stabiler als in anderen europäischen Gesellschaften.“⁷⁶

Nicht zufällig wird in diesem Zusammenhang häufig vom typisch italienischen Familiarismus gesprochen, welcher nicht nur die eigentliche Kernfamilie und erweiterte Familie bezeichnet, sondern allgemein Phänomene eines ausgeprägten Zusammenhalts beschreibt, wie es für jene im familiären Gefüge üblich ist.⁷⁷

Zu jener Zeit hatte aber vor allem auch die Familie im engsten Sinne einen unersetzbaren sozialen Wert, denn

„[w]egen der geringen Sozialleistungen blieb die Familie die wichtigste Sicherung gegen Risiken wie Krankheit, Behinderung oder Arbeitslosigkeit.“⁷⁸

„Die Familie bleibt die wichtigste Solidargemeinschaft, so lange andere Sicherungssysteme schlecht funktionieren.“⁷⁹

In der Fachliteratur wird das mit dem Familiarismus in Verbindung stehende Phänomen der Abschiebung sozialer Verantwortung und Verpflichtungen seitens des Staates auf die Familie mit dem sogenannten Familienparadigma erklärt. Verkürzt betrachtet wird also davon ausgegangen, dass alle Aufgaben in Bezug auf Familien- und Kinderversorgung und -betreuung primär als persönliche Angelegenheit im Verantwortungsbereich der Familien selbst und insbesondere der Ehefrauen und Mütter liegen, was im weitesten Sinne auf die

⁷⁵ Beer, U. (2004). Sekundärpatriarchalismus: Patriarchat in Industriegesellschaften. In R. Becker, & B. Kortendiek (Hg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie* (S. 56-61). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 56

⁷⁶ Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 46

⁷⁷ Ebda. S. 47

⁷⁸ Ebda. S. 49

⁷⁹ Ebda.

„natürliche“ oder biologischen Rolle der Frau zurückgeführt wird:⁸⁰ „[...] childcare is a matter of the family, and the care of the family is the responsibility of women.“⁸¹

Durch solch ideologisch motivierte und argumentierte Rollenzuteilungen wurde der gesellschaftliche Druck auf die Frau noch einmal mehr verstärkt. Dadurch, dass von Frauen erwartet wurde, dass sie ihre Rolle als Mutter und Hausfrau nicht nur kritiklos annehmen, sondern auch anstreben und in ihr vollends aufgehen, wurden ökonomische Abhängigkeiten lange Zeit aufrechterhalten und der Weg zur Selbstständigkeit verhindert.

Außerdem muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass eine der Schattenseiten des in der italienischen Gesellschaft besonders ausgeprägten Familiarismus der zur damaligen Zeit „[...] wenig hinterfragte Fortbestand autoritärer, insbesondere patriarchaler Strukturen“⁸² ist.

Die Ehe stellte somit für die Frau auch ein wirtschaftliches Arrangement dar, sodass diese einerseits finanzielle Absicherung durch den Ehemann genoss, andererseits durch ihre unbezahlte Arbeit als Hausfrau und Mutter auch in einer wirtschaftlichen Abhängigkeit gehalten wurde. Für ihre Leistungen im Haushalt und für die Familie war keine finanzielle Vergütung vorgesehen, was einer Abwertung der geleisteten Arbeit gleichkommt und sie gesellschaftlich betrachtet benachteiligte. Die soziale Stellung der Frau sowie ihre Emanzipation hingen also wesentlich von der Schaffung respektive Erreichung eines gewissen Grads an wirtschaftlicher und sozialer Autonomie ab, sodass sie nicht länger in der rechtlichen Struktur der Ehe und der dadurch bedingten finanziellen Abhängigkeit ihr Schattendasein fristete.⁸³

„Die primäre gesellschaftliche Zuweisung unentgeltlicher Familien- oder Versorgungsarbeit an Frauen und deren [...] berufliche Benachteiligung im Vergleich mit Männern und durch Männer versetzt sie ökonomisch und letztendlich gesellschaftlich in eine heikle Situation. Entweder verfügen Frauen über keinerlei Einkommen oder sie sind (entgeltlich) erwerbstätig. Dann aber liegt ihr Einkommen weit unter dem von Männern.“⁸⁴

⁸⁰ Vgl. Bimbi, F. (1999). The Family Paradigm in the Italian Welfare State (1947–1996). *South European Society and Politics*, Vol. 4(2), S. 72-88. S. 73

⁸¹ Ebda.

⁸² Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 49

⁸³ Vgl. Pelaja, M. (2001). Il cambiamento dei comportamenti sessuali. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 179-204). Roma, Bari: Laterza. S. 200f; Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 24

⁸⁴ Beer, U. (2004). Sekundärpatriarchalismus: Patriarchat in Industriegesellschaften. In R. Becker, & B. Kortendiek (Hg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie* (S. 56-61). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 60

„Die [...] Ungleichheiten der Geschlechter im Bereich gesellschaftlicher Arbeitsleistungen [...] bilden eine patriarchalische Ungleichheit.“⁸⁵

Dass die traditionelle Rolle der Frau gerade während der Entwicklung der Industriegesellschaften einerseits ins Wanken geriet, andererseits aber auch neue gesellschaftliche Thematiken und Problematiken in der Geschlechterfrage auslöste, scheint kein Zufall zu sein. Folgt man den Worten der deutschen Soziologin Ursula Beers, so ist auch die Entwicklung der Industriegesellschaft nichts anderes als „[...] eine besondere historische Ausformung eines geschichtsübergreifenden Patriarchalismus [...]“⁸⁶, sodass die Frage nach der Stellung der Frau innerhalb der Gesellschaft auch immer die ihrer klassenspezifischen Zuordnung im Produktionsprozess aufwirft. Ein häufig genanntes Motiv beziehungsweise Argument ist dabei, dass „[...] Arbeitsteilungen der Geschlechter [...] in unserer Gesellschaft letztlich der Geschlechterhierarchie und dem, was wir Patriarchalismus nennen, geschuldet“⁸⁷ wären. Das wiederum wird auch im Zusammenhang mit der Frage nach staatlichen Sozialleistungen beziehungsweise dem politischen Umgang mit Familienversorgung und insbesondere der Kinderbetreuung in den Nachkriegsjahren und vor allem in der Zeit des Wirtschaftsbooms interessant. So war die Organisation sozialer Strukturen und Leistungen seitens des italienischen Staats in den 1960er Jahren noch weit davon entfernt, jene Aufgaben, die traditionell vom Familienverband und insbesondere von den weiblichen Familienangehörigen respektive Müttern übernommen wurden, durch staatliche Einrichtungen und Leistungen zu substituieren, weshalb die Familie – allen voran die Hausfrau und Mutter – als solche nach wie vor die wichtigste soziale Struktur im Sinne eines sozialen Netzes, insbesondere der Kinder- und Altersversorgung und Sicherheit darstellte.⁸⁸ Obwohl die Zahl der (bezahlt) erwerbstätigen Frauen nach und nach zunahm, so lag die Kinder- und Familienpflege noch lange Zeit ungeteilt und ausschließlich in der Verantwortung der Frauen, was in den folgenden Kapiteln und insbesondere mit dem Begriff der „*doppia presenza*“⁸⁹ noch näher behandelt wird.

Entscheidend für die Änderung des traditionellen Geschlechterverhältnisses – insbesondere im familiären Kontext – waren die Errungenschaften im veränderten Rollenbild sowie der

⁸⁵ Ebda.

⁸⁶ Ebda.

⁸⁷ Ebda.

⁸⁸ Vgl. Scaraffia, L. (2001). *Essere uomo, essere donna*. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza. S. 67; Bimbi, F. (1999). *The Family Paradigm in the Italian Welfare State (1947–1996)*. *South European Society and Politics*, Vol. 4(2), S. 72-88. S. 73

⁸⁹ Vgl. Scaraffia, L. (2001). *Essere uomo, essere donna*. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza. S. 73

sozialen Stellung der Frau innerhalb der Gesellschaft, sodass diese auch losgelöst von der Funktion des bloßen Anhängsels des Mannes als „moglie di“⁹⁰ eine eigenständige Identität erreichte.⁹¹

Dies hing vor allem aber auch von der Änderung gesetzlicher Grundlagen ab. Eine Reihe von Gesetzen und Regelungen, welche die Stellung der Frau, die Definition von Geschlechteridentitäten und -rollen, Familie, Ehe und insbesondere die Gleichheit der Geschlechter betrifft, wurde zum Teil bereits in den 1960er Jahren verabschiedet beziehungsweise veranlasst. Obwohl noch einige Jahre vergingen, bis es zu einer realen Umsetzung und Anwendung dieser Gesetze kommen sollte, ist dies einmal mehr der Beweis für die gesellschaftliche Stimmung des Wandels, die dieses Jahrzehnt dominierte.⁹²

Genauer wird darauf noch in den Folgekapiteln eingegangen, vorab sollen jedoch exemplarisch einige im Kontext der Familie relevanten Neuerungen, die in den 60er Jahren beschlossen wurden, genannt werden. Diese betrafen in erster Linie die Rechte der Frau für bezahlte Arbeit, andererseits aber auch die Kinderbetreuung. So wurde Anfang der 60er Jahre das Recht auf gleiche Bezahlung beschlossen, gegen Ende des Jahrzehnts kam es zur Einführung staatlicher Ganztagschulen, welche als Antwort auf die sowohl wirtschaftliche, industrielle als auch städtische Entwicklung zu interpretieren ist.⁹³

Erst mit der Reform des Familiengesetzes von 1975 wurden weitere Gesetze zur Gleichbehandlung der Ehepartner verabschiedet, jedoch muss hierbei angemerkt werden, dass all dies nur die gesetzliche Verankerung darstellte und nur selten zu einer gerechten Arbeitsteilung innerhalb der Familie führte.⁹⁴

Während die bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts vorherrschende gesellschaftliche Vorstellung der Ehe als unauflösbare Verbindung galt („[...] «fino a che morte non separi» [...]“⁹⁵), wurde das traditionelle Modell von Familie mit dem Scheidungsrecht von 1970 deutlich säkularisiert.⁹⁶

Was die sozialen Entwicklungschancen der jüngeren Generation betrifft, so wurde einerseits bereits erwähnt, dass die soziale Mobilität in diesen Jahren deutlich zunahm. Andererseits hingen die Möglichkeiten für sozialen Aufstieg in der Realität vor allem davon ab, aus

⁹⁰ Vgl. Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 25

⁹¹ Vgl. ebda; Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino. S. 25

⁹² Vgl. Bimbi, F. (1999). The Family Paradigm in the Italian Welfare State (1947–1996). *South European Society and Politics*, Vol. 4(2), S. 72-88. S. 76

⁹³ Vgl. ebda.

⁹⁴ Vgl. ebda. S. 73

⁹⁵ Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino. S. 25

⁹⁶ Vgl. ebda. S. 25 und 53

welchem familiären und sozialen Umfeld ein Kind kam. Durch die Jahre des Wohlstands der 50er und 60er Jahre kam es allgemein zu einem gehobeneren Lebensstandard – bedingt durch eine Verbesserung von Schul-, Gesunden- und Sozialsystem und -versorgung sowie das Entstehen neuer Konsumgüter, die den Alltag und das Leben aufwerteten und erleichterten. Generell wurden auch durch die besseren Ausbildungsmöglichkeiten die Chancen für einen sozialen Aufstieg der nachfolgenden Generation erhöht, diese hingen jedoch in der Tat sehr stark davon ab, aus welchem sozialen Milieu ein Kind kam.⁹⁷

So konnten vor allem die Nachkommen von Angehörigen der Mittel- und Oberschicht ihren sozialen Status zumindest wahren, gegeben durch die Möglichkeit, im sozialen Netz der Eltern nicht nur beruflich unterzukommen.⁹⁸ Man kann sagen, dass sich ein gewisser Trend der Vererbung von Karrieren abzeichnete, sodass Kinder häufig in die beruflichen Fußstapfen der Eltern traten, sei es als Unternehmer, Angestellte oder Arbeiter.⁹⁹

Allgemein zeichnete sich jedoch eine Entwicklung ab, dass sich sowohl Bildungs- als auch Arbeitsmöglichkeiten jener Generationen, die bis 1960 geboren sind, nach und nach verbessert haben und diese von ihren Familien zunehmend unabhängiger wurden, während die Chancen jener Generationen, die ab den 60er Jahren geboren sind, im Vergleich zu früheren Generationen entweder stagnierten oder sich sogar verschlechterten.¹⁰⁰

Dass sich die durch den gesellschaftlichen Wandel bedingten, veränderten Werte- und Moralvorstellungen auch negativ auf das traditionelle Verständnis von Familie auswirken würden, sahen vor allem die beiden großen Parteien des Landes als Bedrohung.

„Mit den Veränderungen der Gesellschaftsstrukturen und damit der Moralvorstellungen, die immer stärker vom Geldverdienen und Konsumgütern bestimmt schienen, bestand die Gefahr, dass auch andere politische Kräfte, die modernere, weniger strengere Vorstellungen vertraten, an Zulauf gewinnen könnten.“¹⁰¹

Die beiden führenden politischen Parteien zu jener Zeit, die DC und der PCI, waren sich insofern einig, als dass sie gleichermaßen das am Individualismus orientierte Konsumverhalten als neues Verhaltensmuster der Mittelschicht und Arbeiterklasse kritisierten

⁹⁷ Vgl. ebda. S. 66

⁹⁸ Vgl. Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 92

⁹⁹ Vgl. ebda. S. 92f

¹⁰⁰ Vgl. ebda. S. 93

¹⁰¹ Leitzinger, R. (2011). Die filmische Darstellung der sozio-politischen Wandlung der italienischen Gesellschaft aufgrund des boom-economico in der Commedia all'italiana. Dipl.-Arb. Universität Wien. Zugriff am 8.12.2019 unter http://othes.univie.ac.at/13801/1/2011-03-21_9702099.pdf. S. 31

und die traditionell hierarchisch organisierte Familienstruktur durch den Einfluss der amerikanischen Massenkultur bedroht sahen.¹⁰²

„During the 1960s, the ‘American way of life’, according to which family income was used to satisfy individual needs and desires, was seen as the worst enemy of traditional hierarchical relationships in the family.“¹⁰³

Während die Ideologie der DC der Autorität der Familie vergangener Zeiten nachhing, in der Werte wie Sparsamkeit und Opferbereitschaft hochgehalten wurden, so verurteilte der PCI die veränderte Nachfrage nach Konsumgütern und Haushaltsgeräten seitens der weiblichen Bevölkerung als Verrat an der Emanzipation der Frau sowie als Rückschritt in die Zeiten der bürgerlichen Familie.¹⁰⁴

Nur innerhalb der Arbeiterklasse schien die Rolle des *capofamiglia maschio* nach wie vor unangefochten zu sein, sodass sich Frauen durch den Eintritt am Arbeitsmarkt – sei es in Fabriken oder im Dienstleistungssektor – zunächst einmal als Arbeiterinnen behaupten mussten, bevor überhaupt der Diskurs über die Emanzipation der Frau entstehen konnte.¹⁰⁵

„The entry of women into factories and offices raised the problem of their emancipation as workers and not as women.“¹⁰⁶

1.3.1 Patriarchat und der Mann als *capo-di-famiglia*

Auch wenn sich das traditionelle, distanzierte Familienmodell, welches von strikten patriarchalen Regeln und Strukturen bestimmt war, bereits im 19. Jahrhundert mit der Entwicklung der bürgerlichen Familie etwas zu öffnen schien, so ist das Fortbestehen der tendenziell vom Patriarchalismus geprägten Grundzüge innerhalb der italienischen Familien noch weit bis ins 20. Jahrhundert hinein spürbar.¹⁰⁷

Einer der Gründe ist, dass, obwohl das Patriarchat als familiäre Struktur in der 1948¹⁰⁸ in Kraft getretenen italienischen Verfassung abgeschafft und die Gleichstellung der Ehepartner mit der Abschaffung der Rolle des *capo-di-famiglia* festgelegt wurde, es noch bis Mitte der

¹⁰² Vgl. Bimbi, F. (1999). The Family Paradigm in the Italian Welfare State (1947–1996). *South European Society and Politics*, Vol. 4(2), S. 72-88. S. 75

¹⁰³ Ebda.

¹⁰⁴ Vgl. ebda.

¹⁰⁵ Vgl. ebda.

¹⁰⁶ Ebda.

¹⁰⁷ Vgl. Feigl, D. (2000). Die italienische Familie und die Rolle der Frau vom 19. bis ins 21. Jahrhundert. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 24f

¹⁰⁸ Vgl. Sarogni, E. (2010). Essere donna in Italia: difficoltà e caratteristiche dell'emancipazione femminile dall'Unità ai giorni nostri. In S. Carpentieri, & A. Pagliardini (Hg.), *Italia e "Italie": identità di un paese al plurale* (S. 135-146). Frankfurt am Main: Lang. S. 143

1970er Jahre dauern würde, bis dies auch gesetzliche Verankerung und Realisierung mit der Verabschiedung des neuen Familiengesetzes von 1975 erhielt:¹⁰⁹

„[...] allora ancora concepita come la famiglia patriarcale romana, con il marito in posizione di assoluta preminenza, secondo l'espressione latina: *pater in domo sua dicitur rex.*”¹¹⁰

„In casa l'uomo voleva, almeno sulla carta, restare un monarca assoluto. In Italia l'abolizione del patriarcato avvenne nella Costituzione repubblicana con l'approvazione dell'articolo 29 nella storia seduta dell'Assemblea Costituente del 23 aprile 1947. Questo articolo sancisce l'eguaglianza dei coniugi, abolendo la figura del capo di famiglia. Ma perché tale principio fosse recepito nel Codice Civile passarono altri trent'anni. Il nuovo Diritto di Famiglia venne approvato solo nel 1975, con la legge n. 151.“¹¹¹

Während eine gängige Definition den Begriff „Patriarchat“ auf familiäre Strukturen limitiert betrachtet, demnach der Patriarch eine alle Lebensbereiche umfassende machthabende Position über alle dem Haushalt unterstellten Familienmitglieder einnimmt, kann diesem eine deutlich weiter gefasste Begriffsdefinition entgegengestellt werden.¹¹² Diese wird vielmehr als jene Art von

„[...] Beziehungen zwischen den Geschlechtern verstanden, in denen Männer dominant und Frauen untergeordnet sind. Patriarchat beschreibt ein gesellschaftliches System von sozialen Beziehungen der männlichen Herrschaft [...].“¹¹³

Hierbei geht es um eine gesamtgesellschaftliche Definition von monopolisierter männlicher Macht, die nicht nur auf die Familie beschränkt ist, sondern alle Bereiche des sozialen Lebens umfasst und die Diskriminierung von Frauen bedingt.¹¹⁴

Den meisten Definitionen ist jedoch gemein, dass diese

„[...] auf soziale Ungleichheiten, auf asymmetrische Machtbeziehungen und soziale Unterdrückung und auf die Tatsache, dass es sich dabei nicht um ein natürliches oder selbstverständliches Phänomen handelt“¹¹⁵

¹⁰⁹ Vgl. ebda. S. 139

¹¹⁰ Ebda.

¹¹¹ Ebda.

¹¹² Vgl. Cyba, E. (2004). Patriarchat: Wandel und Aktualität. In R. Becker, & B. Kortendiek (Hg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie* (S. 15-20). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 15

¹¹³ Ebda.

¹¹⁴ Vgl. ebda.

verweisen.

Im Kontext dieser Arbeit ist insbesondere der folgende Ansatz interessant, der sich mit „[...] Patriarchalismus im Übergang von der traditionellen zu der kapitalistischen Gesellschaft [...]“¹¹⁶ beschäftigt, sodass die Frau mit dem Ideal der bürgerlichen Familie erneut in eine abhängige, untergeordnete Position gedrängt wird.¹¹⁷ Dies kommt auch in der historischen Entwicklung Italiens zum Tragen, betrachtet man die mit der Verfassung von 1948 verfügte Abschaffung des männlichen Familienoberhaupts respektive Patriarchats, die eine scheinbare Gleichberechtigung der Rolle der Ehepartner innerhalb der Familie einleiten beziehungsweise suggerieren sollte, was jedoch – wie weiter oben argumentiert wurde – effektiv noch nicht Realität war.

Der Ansatz geht davon aus, dass „[...] mit dem Konzept des „Sekundärpatriarchalismus“ das Weiterwirken der männlichen Dominanz in der kapitalistisch-warenproduzierenden Gesellschaft [...]“¹¹⁸ definiert wird. In der Darstellung argumentiert Eva Cyba schlüssig, dass „[p]atriarchale Strukturen und kapitalistische Verhältnisse verschränkt [...]“¹¹⁹ sind. Dadurch, dass die Machtsphäre der Männer „[...] über die berufliche Dominanz [...] hinaus auch ihre überragende Machtposition in der „privaten“ Sphäre von Familienbeziehungen [...]“¹²⁰ erweitert, stellt dies ein enormes Potential für die Benachteiligung und Unterdrückung von Frauen dar.

Die zur Zeit des Wirtschaftsbooms noch weit verbreitete und vorherrschende männlich-dominierte respektive patriarchale Familienstruktur definierte daher als Idealbild des Mannes seine Rolle als alleinverdienender Familienvater und -oberhaupt (*capofamiglia maschio*).¹²¹

In den einkommensstärkeren Familien der Mittelschicht, in denen das Gehalt des Mannes ausreichte, um das gesamte Familieneinkommen zu stellen, wurde daher die Frau von allen Möglichkeiten entlohnter Arbeit ferngehalten. Der Verantwortungsbereich des Mannes beschränkte sich somit auf den außerhäuslichen Bereich, während der Aufgabenbereich der Frau alleinig auf den Haushalt und den Bereich der Kindererziehung ausgerichtet war.

Die somit erzeugte soziale und finanzielle Abhängigkeit der Ehefrau konnte ungeahndet als Druck- und Kontrollmittel sowohl über die Frau selbst als auch die Kinder genutzt werden:

¹¹⁵ Ebda.

¹¹⁶ Ebda. S. 16

¹¹⁷ Vgl. ebda.

¹¹⁸ Ebda. S. 16f

¹¹⁹ Ebda. S. 17

¹²⁰ Ebda.

¹²¹ Vgl. Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi. S. 646

„[...] nel sistema patrilineare [...] si esprimono pienamente nell'organizzazione della famiglia patriarcale, che delinea i fondamenti della svalorizzazione del femminile in età moderna. La dipendenza sociale ed economica delle donne appare in questa prospettiva come un esito delle strategie sociali che garantivano il controllo maschile sulle risorse sessuali delle donne, e attraverso di esse, sui figli.“¹²²

Mit der zunehmenden Betonung und Wertschätzung der Rolle der Frau als Mutter kam es jedoch in weiterer Konsequenz zu einem Verlust des Einflusses und der Autorität des Familienvaters und Ehemannes:

„La conseguenza della valorizzazione e dell'accentuazione del ruolo materna aveva come effetto immediato una perdita dell'autorità marito-padre, sempre più escluso della vita familiare.“¹²³

Zuletzt sollte daher nicht verabsäumt werden anzumerken, dass durch die Erwartungen an die Rolle des Vaters als finanzieller Erhalter und Verantwortlicher für alle Belange des öffentlichen und außerfamiliären beziehungsweise außerhäuslichen Bereichs ebenfalls ein starker Druck seitens der Gesellschaft erzeugt wurde und dass durch die Zuteilung weiblicher und männlicher Verantwortungsbereiche sein Einfluss im Haushalt und die Beziehung zu Familienangehörigen mitunter stark gelitten hat. Durch die Zuordnung von traditionellerweise männlich oder weiblich assoziierten Charakterzügen oder Attributen war es nicht immer leicht, als Mann eine liebevolle oder innige Beziehung zu seinen Kindern aufzubauen, ohne dabei in der Erwartungshaltung der Gesellschaft als unmännlich zu gelten.¹²⁴

1.3.2 Das Idealbild der Frau als madre-casalinga

Wie bereits weiter oben erklärt wurde, war das verbreitete Bild und Ideal der Rolle der Frau vor allem Anfang der 60er Jahre noch sehr traditionell geprägt, sodass sich deutliche Änderungen im Verständnis von weiblicher Identität erst nach und nach durchzusetzen schienen.

Vielmehr haben gerade jene Jahre der wirtschaftlichen Blüte die Notwendigkeit der Berufstätigkeit der Frau vor allem in Familien der Mittelschicht in den Hintergrund rücken lassen, sodass durch die gestiegenen Gehälter das Einkommen des alleinverdienenden

¹²² Pescarolo, A. (2001). Il lavoro e le risorse delle donne. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 127-177). Roma, Bari: Laterza. S. 130

¹²³ Scaraffia, L. (2001). Essere uomo, essere donna. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza. S. 69

¹²⁴ Vgl. Balauta-Zechleitner, U. (2008). Die Rolle der Frau in Italien um 1900 und deren Darstellung in der italienischen Literatur. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 24

Familienoberhaupt oft für den Erhalt der ganzen Familie ausreichte, wodurch es der Mutter und Hausfrau möglich war, sich voll und ganz dem Haushalt und den erzieherischen Pflichten zu widmen.¹²⁵

„Anzi, il progressivo aumento dei salari permette ad un maggior numero di donne di attuare quel sogno domestico [...], cioè l’abbandono di ogni tipo di lavoro esterno e la dedizione esclusiva alla propria casa.“¹²⁶

Im Grunde übte die Hausfrau und Mutter diese ihr zugedachte Rolle gleichsam wie einen Beruf aus, nur, dass dieser nicht im üblichen Sinne entlohnt wurde:

„Per le donne, in particolare per quelle sposate, il benessere reso possibile dalla stabilizzazione della occupazione maschile e dalla crescita dei salari reali significò viceversa una crescente professionalizzazione del lavoro di casalinga [...]: come lavoro, da un lato, di manutenzione e di trasformazione dei beni di consumo familiari [...], dall’altro di cura dei membri di famiglia [...].“¹²⁷

Gerade in den Jahren von 1930 bis zur Mitte der 1960er Jahre kann ein deutliches Sinken der Anzahl der erwerbstätigen Frauen am italienischen Arbeitsmarkt beobachtet werden, insbesondere der verheirateten.¹²⁸

Wie bereits mehrfach erwähnt wurde, gab es auch hier wiederum regional sehr unterschiedliche Ausprägungen, sodass keine pauschal für ganz Italien gültige Aussage gemacht werden kann. Als einflussreichste Komponenten, durch die sich Ehe und Mutterschaft hemmend auf die Erwerbstätigkeit von Frauen auswirkten, waren wiederum die geographische Lage des Familienwohnsitzes als auch der Bildungsstand der Frau ausschlaggebend.¹²⁹

Eine äußerst diskriminierende Regelung, die dazu führte, dass Frauen der Weg in die Erwerbstätigkeit respektive Arbeitswelt erschwert wurde beziehungsweise diese vom Arbeitsmarkt ausgeschlossen wurden, war jene, dass der Arbeitgeber dazu befugt war, die Frau mit dem Eintritt in die Ehe entlassen zu können. Diese die Stellung der Frau am

¹²⁵ Vgl. Scaraffia, L. (2001). Essere uomo, essere donna. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell’Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza. S. 66f

¹²⁶ Ebda. S. 67

¹²⁷ Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino. S. 65

¹²⁸ Vgl. ebda. S. 64

¹²⁹ Vgl. ebda. S. 70

Arbeitsmarkt deutlich schwächende Maßnahme der Kündigung bei Heirat wurde erst 1963 verboten.¹³⁰

Jedenfalls galt als angestrebtes Idealbild der Rolle der Frau zu jener Zeit das der Hausfrau und Mutter (*madre-casalinga*):

„[...] l’assunzione del ruolo di casalinga a tempo pieno emerse come modello di comportamento insieme prevalente e ideale tra le donne sposate italiane solo verso la fine degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta [...]“¹³¹

Während die Frau in ihrer Rolle als Haushaltsorganisatorin und Kindererzieherin eine Vielzahl an Rollen und Funktionen – jedoch auf den häuslichen Bereich beschränkt – zu erfüllen hatte, büßte sie vor allem in Bezug auf ihre (ökonomische) Selbstständigkeit und möglichen Potenziale, im Sozialen über den Bereich der Familie hinaus aktiv zu werden, ein. Gesellschaftlich betrachtet wurde der Arbeitsumfang, den die Frau als Hausfrau und Mutter leistete, kaum in angemessener Weise wertgeschätzt geschweige denn diesem durch entsprechende Entlohnung Rechnung getragen. Vielmehr wurde diese Rolle als eine natürlich gegebene angesehen, sodass die Frau ganz selbstverständlich im Dienste der Familie zu stehen habe.¹³²

Dies hatte aber auch zur Folge, dass ihr in den ihr zugedachten Verantwortlichkeiten eine herausragende Stellung und Funktion zuteil wurde, sodass alles, was mit Familie und dem Haushalt assoziiert wurde, ihrem Herrschaftsbereich unterlag:

„Im Zentrum der italienischen Familie steht die sprichwörtliche Mamma, der Eigenschaften wie Selbstaufgabe, Reinheit, aber auch besitzergreifende Allgegenwart und Dominanz zugesprochen werden.“¹³³

Eine zentrale Rolle der Aufgaben der Mutter, welche auch in der heutigen italienischen Kultur noch nachweislich als Tradition erhalten geblieben ist, war jene der Mahlzeitenbeziehungsweise Essenszubereitung und aller damit verbundenen Aktivitäten wie Einkauf und Aufräumarbeiten:

¹³⁰ Vgl. ebda. S. 64; Sarogni, E. (2010). Essere donna in Italia: difficoltà e caratteristiche dell'emancipazione femminile dall'Unità ai giorni nostri. In S. Carpentieri, & A. Pagliardini (Hg.), *Italia e "Italie": identità di un paese al plurale* (S. 135-146). Frankfurt am Main: Lang. S. 142

¹³¹ Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino. S. 65

¹³² Vgl. Scaraffia, L. (2001). Essere uomo, essere donna. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza. S. 67

¹³³ Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 49

„[...] bis heute wird die Zugehörigkeit zur Familie über die Teilnahme an Mahlzeiten ausgedrückt, und die Zubereitung [...] ist in vielen Familien die exklusive Domäne der Hausfrau geblieben.“¹³⁴

Das treibende Vehikel, das zur Verbreitung der idealisierten Rolle der *madre-casalinga* genutzt wurde, waren die aufkommenden Massenmedien und insbesondere das Fernsehen:

„In der Wirtschaftswunderzeit arbeiten mehr Italienerinnen als jemals zuvor nur als Hausfrauen. Magazine und das Fernsehen gaben diesem als Massenphänomen neuen Typus *tutta casa e famiglia* (nur Haus und Familie) breiten Raum und ein positives Image [...]. Durch die Verlängerung der Schulpflicht und erhöhte gesellschaftliche Erwartungen wurde Kindererziehung ausgeweitet und aufgewertet.“¹³⁵

Von der Diskrepanz der ihr zgedachten Rolle der glücklichen, zufriedenen Hausfrau und den realen Bedingungen, dass diese meist ungebildeten Frauen aus dem kleinen und mittleren Bürgertum unter der Eintönigkeit und Frustration der Verbannung in den Haushalt förmlich litten, berichten auch Autoren und Autorinnen der Zeit, wie beispielsweise Gabriella Parca mit ihrem Werk *Le italiane si confessano* oder auch Lucio Mastronardi mit seinem Roman *Il maestro di Vigevano*:

„Questo esercito di casalinghe, di donne della piccola e media borghesia spesso non istruite e che la mistica del matrimonio e della famiglia aveva letteralmente relegate in casa, [...] stava però sperimentando la contraddizione esistente tra il modello loro proposto di casalinga felice e soddisfatta e una realtà di solitudine e frustrazione.“¹³⁶

Während diejenigen, die sich den Luxus leisten konnten, „nur“ Hausfrau und Mutter zu sein, unter der Eintönigkeit der ihr auferlegten Rolle litten, konnten sozial schlechter gestellte Frauen, die neben allen familiären Verpflichtungen noch zusätzlich in die Fabriken arbeiten gehen mussten, dem idealisierten Modell der perfekten Hausfrau nicht gerecht werden. Sowohl in der Schule als auch seitens der Kirche wurde zu jener Zeit nicht nur in Italien sondern in ganz Europa „[...] das bürgerliche Frauenideal der tugendsamen Hausfrau und Erzieherin der Kinder [...]“¹³⁷ gepredigt, „[...] dem die Arbeiterin trotz Aufwendung all ihrer Kräfte nicht entsprechen konnte.“¹³⁸

¹³⁴ Ebda.

¹³⁵ Ebda. S. 47

¹³⁶ Scaraffia, L. (2001). Essere uomo, essere donna. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza. S. 70

¹³⁷ o. V. (1987). Arbeiterinnen - Stieftöchter der Geschichte: Arbeiterinnen-Bewegung im 20. Jahrhundert (1. Teil). *Emanzipation: feministische Zeitschrift für kritische Frauen*, Vol. 13(4), S. 3-5. S. 4

¹³⁸ Ebda.

Die Verbreitung des Ideals der Hausfrau und Mutter führte andererseits aber auch dazu, dass „[...] die ausserhäusliche Arbeit der Frau als ein Zeichen des Ungenügens des Mannes [...], seine Aufgabe als Ernährer der Familie zu erfüllen“¹³⁹ erachtet wurde.

Während daher die Rolle der „passiven“ Hausfrau vermehrt den Charakter von Wohlstand einer Familie repräsentierte, so zeichnete sich auf den sich ständig ausweitenden Möglichkeiten und Bereichen am Arbeitsmarkt parallel dazu auch bereits ein Trend zur weiblichen Erwerbstätigkeit ab:

„Vielen Frauen ermöglichte das Wirtschaftswunder zum ersten Mal einer geregelten - bezahlten - Arbeit nachzugehen und nicht unbedingt Hausfrau sein zu müssen. Und obwohl dies für die meisten berufstätigen Frauen durch Heirat und Kinderkriegen eine Doppelbelastung bedeutete, war es doch ein wichtiger Schritt hin zu einer Befreiung aus traditionellen Zwängen und zu erfüllenden Erwartungen.“¹⁴⁰

Die steigenden Tendenzen weiblicher Erwerbstätigkeit sowie die Stimmungen des Traditionsbruchs mit den klassischen Geschlechterrollen wurde vor allem für die in den 60er Jahren noch jüngere Generation spürbar.¹⁴¹ Verstärkt wurde dies durch die wachsende Industrie und die dadurch neu entstehenden Arbeitsplätze:

„Bisher waren die italienischen Frauen auf ganz bestimmte Lebensbereiche und Tätigkeiten (nämlich den Haushalt und die Erziehung der Kinder) beschränkt, diese hatten sie zu erfüllen und in ihnen aufzugehen. Durch das Überangebot an Arbeit, aber auch den teilweise Arbeitskräftemangel in den großen Industriestädten ermöglichte der Boom einer ganzen Generation von Frauen eine Art von Befreiung und Abstreifen von traditionellen Verhaltensmustern [...]“¹⁴²

So lässt sich sagen, dass von den effektiven Änderungen zugunsten der Aufwertung und Autonomwerdung der Frau vor allem erst jene profitierten, die in den 50er und 60er Jahren noch Jugendliche waren und zu Beginn der 60er Jahre bereits die erweiterten Möglichkeiten und einen leichteren Zugang zur Bildung genossen. Davon zeugen auch statistische Daten, die eine deutliche Zunahme der Frauenquote in Italien an den Sekundarstufen als auch an

¹³⁹ Ebda.

¹⁴⁰ Leitzinger, R. (2011). Die filmische Darstellung der sozio-politischen Wandlung der italienischen Gesellschaft aufgrund des boom-economico in der Commedia all'italiana. Dipl.-Arb. Universität Wien. Zugriff am 8.12.2019 unter http://othes.univie.ac.at/13801/1/2011-03-21_9702099.pdf. S. 28

¹⁴¹ Vgl. Scaraffia, L. (2001). Essere uomo, essere donna. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza. S. 71 und 73

¹⁴² Leitzinger, R. (2011). Die filmische Darstellung der sozio-politischen Wandlung der italienischen Gesellschaft aufgrund des boom-economico in der Commedia all'italiana. Dipl.-Arb. Universität Wien. Zugriff am 8.12.2019 unter http://othes.univie.ac.at/13801/1/2011-03-21_9702099.pdf. S. 29

Universitäten seit dem Beginn der 50er Jahre bis zu den 60er Jahren hin belegen. Der Anteil der berufstätigen Frauen nahm vor allem mit den 70er Jahren deutlich zu.¹⁴³

Wie weiter oben schon angemerkt wurde, stellte die Ehe ein wirtschaftliches Abhängigkeitsverhältnis der Frau vom Mann dar, was sich erst durch die sich vollziehende Wandlung der Stellung der Frau und ihre dadurch erhöhte Selbstständigkeit im Verlauf des Jahrzehnts und auch darüber hinaus langsam ändern sollte.¹⁴⁴

Die Grundvoraussetzung für die Chancen der Frau, sich aus dem sozialen und wirtschaftlichen Abhängigkeitsverhältnis innerhalb der Familie und insbesondere der Ehe heraus zu emanzipieren und zu befreien, war jedenfalls die Ausübung eines eigenständigen, angemessen entlohnten Berufes. Umgekehrt war jene Maßnahme, die Frau abhängig zu halten, dadurch gegeben, ihr ihren Platz und die damit verbundenen Aufgaben und Verantwortungen innerhalb der Familie zuzuweisen:

„La seconda osservazione di carattere generale sull’emancipazione delle donne in Italia riguarda l’ambiguità che ha accompagnato tale processo nel corso di tutta la storia dello Stato unitario.

Questa ambiguità è stata determinata [...] dalla volontà di mantenere la donna all’interno della famiglia.“¹⁴⁵

Um die Wurzeln der Benachteiligung und Unterdrückung der Frauen sowie die noch weit über die gesetzlichen Bestimmungen hinaus erhaltenen patriarchalen Strukturen besser zu verstehen, muss der Blick noch etwas weiter zurück in die Geschichte Italiens gerichtet werden.

So litten Frauen sowie Kinder vor der Zeit des Wirtschaftsbooms lange Zeit von einer Ausbeutung aufgrund der fehlenden Gesetze zu ihrem Schutz innerhalb des Arbeitsrechts. Ein Gesetz zum Schutz von Frauen- und Kinderarbeit wurde erst 1902 verabschiedet, wodurch Nachtarbeit verboten, eine Maximalarbeitszeit von 12 Stunden, das Mindestalter von Kindern mit 12 Jahren und der Mutterschutz bis zu 1 Monat nach der Geburt festgelegt wurden. Dies scheint aus heutiger Sicht wie ein Tropfen auf dem heißen Stein, angesichts der dennoch mangelnden Maßnahmen zu einem angemessenen Schutz von Frauen und Kindern.¹⁴⁶

¹⁴³ Vgl. Scaraffia, L. (2001). Essere uomo, essere donna. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell’Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza. S. 71 und 73; Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 12

¹⁴⁴ Vgl. Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 24

¹⁴⁵ Sarogni, E. (2010). Essere donna in Italia: difficoltà e caratteristiche dell’emancipazione femminile dall’Unità ai giorni nostri. In S. Carpentieri, & A. Pagliardini (Hg.), *Italia e "Italie": identità di un paese al plurale* (S. 135-146). Frankfurt am Main: Lang. S. 139

¹⁴⁶ Vgl. ebda. S. 140

Weiters war Frauen lange Zeit das Wahlrecht verwehrt, was mit fadenscheinigen Argumenten begründet wurde, wie beispielsweise politischem Desinteresse, geringeren Ansprüchen beziehungsweise geringeren Bedürfnissen gegenüber Männern, leichter Beeinflussbarkeit und Analphabetismus, was jedoch auch auf viele männliche Bürger gleichermaßen zutraf. Während zunächst ein deutlich eingeschränktes Wahlrecht für Frauen zugelassen wurde, erhielten diese erst nach Ende des Zweiten Weltkriegs uneingeschränktes Wahlrecht in Italien, was im europaweiten Vergleich relativ spät erfolgte.¹⁴⁷

Als weiteres historisch nennenswertes Spezifikum, welches besonders deutlich die gesetzlich und gesellschaftlich geregelte Vormachtstellung des Mannes gegenüber der Frau belegt, ist das sogenannte „*delitto d'onore*“ zu nennen. Emilia Sarogni bezeichnet dieses in ihrem Aufsatz *Essere donna in Italia: difficoltà e caratteristiche dell'emancipazione femminile dall'Unità ai giorni nostri*¹⁴⁸ treffenderweise als „*mostro giuridico*“¹⁴⁹, insofern, als dass es eine extreme Strafmilderung bei einem Mord an der Ehepartnerin, Tochter oder Schwester vorsah, wenn dieser als Racheakt zur Wiederherstellung der Ehre aufgrund unerlaubter körperlicher Beziehungen gerechtfertigt wurde. Diese Frauen diskriminierende Strafmilderung wurde in der Tat erst 1981 aus dem Strafgesetzbuch entfernt.¹⁵⁰

Zu den ersten Schritten, welche die Bahnen auf dem Weg zur Gleichstellung der Rolle der Frau gegenüber dem Mann vor dem Gesetz legten, wird im folgenden Kapitel noch näher eingegangen.

Während an unterschiedlichster Stelle des Bürgerlichen Gesetzbuches vor dem Inkrafttreten des neuen Familiengesetzes 1975 belegt ist, dass die Fähigkeit der Frau, ebenfalls ihren Beitrag zum gemeinsamen Familienhaushalt zu leisten, in Frage gestellt wurde, wurden Frauen nichtsdestotrotz schon lange Zeit vor der gesetzlichen Verankerung ihrer Gleichstellung und Anerkennung ihrer Arbeit und Leistung längst auch außerhalb der eigenen vier Wände aktiv und leisteten so ihren Beitrag zum Familieneinkommen. Darüber hinaus hat die Frau auch vor der gesetzlich geregelten Gleichstellung gegenüber dem Mann bereits ihren Einfluss im familiären Bereich deutlich erweitert, was jedoch erst in der besagten Version des Familiengesetzes von 1975 aktualisiert und anerkannt wurde.¹⁵¹

¹⁴⁷ Vgl. ebda. S. 141

¹⁴⁸ Vgl. Sarogni, E. (2010). *Essere donna in Italia: difficoltà e caratteristiche dell'emancipazione femminile dall'Unità ai giorni nostri*. In S. Carpentieri, & A. Pagliardini (Hg.), *Italia e "Italie": identità di un paese al plurale* (S. 135-146). Frankfurt am Main: Lang.

¹⁴⁹ Ebda. S. 142

¹⁵⁰ Vgl. ebda. S. 142; Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino. S. 51f

¹⁵¹ Vgl. Sarogni, E. (2010). *Essere donna in Italia: difficoltà e caratteristiche dell'emancipazione femminile dall'Unità ai giorni nostri*. In S. Carpentieri, & A. Pagliardini (Hg.), *Italia e "Italie": identità di un paese al plurale* (S. 135-146). Frankfurt am Main: Lang. S. 144

„[...] il Codice Civile italiano [...] considerava la donna incapace di provvedere ai compiti della famiglia. Nella realtà, invece, la donna in moltissime famiglie lavorava fuori casa e contribuiva già in modo determinante al bilancio familiare. [...] La donna in genere nella vita familiare aveva raggiunto ormai da decenni una posizione di compartecipazione con il marito nell'assunzione delle decisioni e nel mantenimento della famiglia. Il nuovo Diritto di Famiglia non fece che riconoscere una situazione di fatto sempre esistente da tempo.“¹⁵²

Generell kann abschließend gesagt werden, dass in Italien der Prozess der Emanzipation der Frau vor allem auch in Zusammenhang mit der gesetzlichen Verankerung im europaweiten Vergleich verspätet einsetzte und insgesamt auch später umgesetzt wurde, was jedoch nicht auf eine Schwäche oder Rückschrittlichkeit der italienischen Frau an sich zurückzuführen ist. Vielmehr hat sie trotz der erschwerenden Umstände, die die sozio-historische Entwicklung des Landes zu jener Zeit bedingen, ihren unersetzbaren Beitrag nicht nur im familiären sondern auch im sozialen Bereich geleistet.¹⁵³

1.3.3 Das traditionelle Rollenbild im Umbruch

Wie bereits erwähnt wurde, stand der Umbruch der traditionellen Geschlechterrollen in Italien vor allem im Zusammenhang respektive Zeichen der Emanzipation der Frau und damit einem geänderten Frauenbild.

Die Generation, die am meisten von den Veränderungen in Bezug auf das Rollenverständnis und das Verhältnis zwischen den Geschlechtern betroffen war, waren jene Bürger, die ihre Jugendjahre Ende der Sechzigerjahre erreichten:

„È stata infatti la generazione che arriva alla giovinezza alla fine degli anni Sessanta quella che vivrà in prima persona il più grande cambiamento strutturale nel rapporto uomo/donna [...].“¹⁵⁴

Mit dem bereits angesprochenen Anstieg des Frauenanteils an Sekundarstufen, Universitäten sowie am Arbeitsmarkt, insbesondere in jenen Sektoren, von denen Frauen vormals ausgeschlossen waren, begann sich vor allem im Laufe der 70er Jahre eine neue Generation von Frauen herauszubilden, welche fern von der Idealfigur der *casalinga* völlig neue Lebensumstände erlebt.¹⁵⁵

¹⁵² Ebda.

¹⁵³ Vgl. ebda. S. 145

¹⁵⁴ Scaraffia, L. (2001). Essere uomo, essere donna. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza. S. 73

¹⁵⁵ Vgl. ebda. S. 73

Doch auch die Verbote und Veränderungen, die sich im Jahrzehnt zuvor ereigneten, leiteten bereits den Prozess des Rollenwandels ein.

Wie bereits angedeutet wurde, war die Situation der Frau in Italien im europaweiten Vergleich historisch gesehen sehr rückschrittlich, wie Ursula Balauta-Zechleitner in ihrer Arbeit *Die Rolle der Frau in Italien um 1900 und deren Darstellung in der italienischen Literatur*¹⁵⁶ sehr ausführlich darstellt.¹⁵⁷ Dies lag an einem Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren, welche sowohl von politischen und gesetzlichen, aber auch allgemein sozio-historischen Entwicklungen, insbesondere jenen, welche die Familien und Ehe betreffen, herrührten.

Die einschneidenden Änderungen, welche sich im Laufe des betrachteten Zeitraums abzeichneten, sind auch von heutigem Standpunkt aus nicht so einfach in ein einheitliches Bild einzuordnen, da sich die Ereignisse zum einen überschlugen und zum Teil auch sehr widersprüchliche Züge annahmen, wie einerseits die Dominanz des idealen Frauenbildes als *madre-casalinga* und andererseits die Zunahme der Erwerbstätigkeit der Frauen.¹⁵⁸

Um ein in diesem Zusammenhang relevantes Phänomen zu beschreiben, wurde das in der italienischen Fachliteratur als „*doppia presenza*“¹⁵⁹ bezeichnete Konzept entwickelt, welches in der deutschen Literatur als „doppelte Vergesellschaftung der Frau“¹⁶⁰ beschrieben wird. Dieses greift die – mit der zunehmenden Arbeitstätigkeit der Hausfrauen und Mütter einhergehende – Doppelbelastung von Arbeit und Familie auf. Die Frau befand sich demnach im Spannungsfeld zwischen zwei Welten, zwischen Familie und Arbeitsmarkt, zwischen dem Bereich des Privaten und Öffentlichen. Während diese Doppelpräsenz als negative Konsequenz den Frauen jeweils eine benachteiligte Stellung am Arbeitsmarkt bescherte, schaffte sie aber gleichzeitig die lange ersehnte Flucht aus den Versuchen einer klassischen Definition der Rolle der Frau, nämlich zwischen¹⁶¹ „[...] la casalinga-madre-che-si-prende-cura o la donna-emancipata-efficiente che si muove all'interno di una razionalità «maschile».“¹⁶²

¹⁵⁶ Vgl. Balauta-Zechleitner, U. (2008). *Die Rolle der Frau in Italien um 1900 und deren Darstellung in der italienischen Literatur*. Dipl.-Arb. Universität Wien.

¹⁵⁷ Vgl. ebda. S. 9ff

¹⁵⁸ Vgl. Scaraffia, L. (2001). *Essere uomo, essere donna*. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza. S. 73

¹⁵⁹ Vgl. ebda.

¹⁶⁰ Vgl. Becker-Schmidt, R. (2004). *Doppelte Vergesellschaftung von Frauen: Divergenzen und Brückenschläge zwischen Privat- und Erwerbsleben*. In R. Becker, & B. Kortendiek (Hg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie* (S. 62-71). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 63

¹⁶¹ Vgl. Scaraffia, L. (2001). *Essere uomo, essere donna*. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza. S. 73f

¹⁶² Ebda. S. 74

Da die Entstehung einer neuen Auffassung von Rollenbildern vor allem mit den Bestrebungen der Wiederherstellung eines Gleichgewichts zwischen den Geschlechtern einherging, sind in diesem Kontext vor allem auch die Entwicklungen gesetzlicher Neuordnungen und Verankerungen im Laufe des 20. Jahrhunderts von großer Bedeutung.¹⁶³

Der erste Meilenstein Richtung Gleichberechtigung beziehungsweise -stellung der Frau wurde – zumindest formal – mit der Verfassung von 1948 gelegt. Darin wurden das Verbot jeder Form geschlechterbezogener Diskriminierung festgelegt, die gleichberechtigte Stellung der Ehepartner innerhalb der Familie anerkannt, gleiche respektive faire Gehälter festgesetzt und das Recht der Frauen, gleichermaßen wie Männer Ämter im öffentlichen Dienst auszuüben sowie bei Wahlen kandidieren zu dürfen, vereinbart.¹⁶⁴

Trotz dieser Festlegungen dauerte es noch einige Jahre, bis diese auch tatsächlich realisierbar wurden, da die nötigen Gesetze und Regelungen zur realen Umsetzung fehlten und nach wie vor Normen herrschten, die sich gegen die Bestimmungen der Verfassung richteten.¹⁶⁵

Die Gleichstellung der Ehepartner vollzog sich in der Tat erst mit der Reform des Familienrechts (*Diritto di Famiglia*) von 1975. Bis dahin erkannte zwar die Verfassung die Gleichheit der Würde und Macht von Ehefrau und -mann an. Jedoch legte das Bürgerliche Gesetzbuch (*Codice Civile*) die Rolle des Ehemannes als *capo della famiglia* fest, wodurch ihm eine vorrangige Stellung gegenüber der Ehepartnerin zuteil wurde, welche ihm die Kontrolle und Bestrafung derselbigen zugestand.¹⁶⁶

Wie bereits zuvor angemerkt wurde, fehlten auch lange Zeit die Gesetze zum Schutz und zur Förderung der Frauen am Arbeitsmarkt. Mit dem 1963 erlassenen Verbot der Kündigung bei Heirat wurde einem weiteren Bereich der willkürlichen Diskriminierung der Erwerbstätigkeit von Frauen Einhalt geboten. Bis Frauen jedoch auch Zugang zu Karrieren und Posten in Führungspositionen erhielten – sei es im öffentlichen, privaten, wirtschaftlichen oder politischen Sektor – galt auch hier die europaweit vergleichsweise hintere Platzierung Italiens. Als einer der ersten Schritte kann an dieser Stelle die Öffnung der Justiz für weibliche Postenbesetzungen im Jahre 1963 genannt werden, mit langer Pause bis zum Einzug 1981 der Frauen in der Polizei.¹⁶⁷

¹⁶³ Vgl. Pescarolo, A. (2001). Il lavoro e le risorse delle donne. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 127-177). Roma, Bari: Laterza. S. 167

¹⁶⁴ Vgl. Sarogni, E. (2010). Essere donna in Italia: difficoltà e caratteristiche dell'emancipazione femminile dall'Unità ai giorni nostri. In S. Carpentieri, & A. Pagliardini (Hg.), *Italia e "Italie": identità di un paese al plurale* (S. 135-146). Frankfurt am Main: Lang. S. 143

¹⁶⁵ Vgl. ebda.

¹⁶⁶ Vgl. ebda.

¹⁶⁷ Vgl. ebda.

Ein weiteres Beispiel aus jüngerer Vergangenheit, welches veranschaulichen soll, wie rückschrittlich die Rolle Italiens im europaweiten Vergleich in punkto Frauenförderung einzuordnen ist, betrifft die ersten Ansätze zur Förderung weiblichen Unternehmertums seitens des Staates, welche erst in den 1990er Jahren zum ersten Mal eingebracht wurden.¹⁶⁸

Während sich Frauen bereits in den Studenten- und Arbeiterprotesten von 1968 mobilisierten und solidarisierten, um für ihre Rechte auch über die formalen Bestimmungen hinaus eine reale Umsetzung zu erkämpfen, wurden die Stimmen vor allem mit den feministischen Bewegungen der 1970er Jahre in einem offizielleren, organisierten Rahmen noch einmal lauter und führten zu einer theoretischen und gesellschaftskritischen Auseinandersetzung. Jedoch sind die emanzipatorischen Stimmungen auch schon deutlich früher spürbar:

„I movimenti femministi rappresentarono, nel corso degli anni Settanta, la coscienza critica di questo passaggio, fornendo peso teorico e mobilitazione organizzativa alla dimensione conflittuale di un processo ormai in atto.“¹⁶⁹

Als eine der Schlüsselfaktoren zur Autonomwerdung und Aufwertung der sozialen Stellung der Frau gilt es den erhöhten Bildungsstand zu nennen. Dieser war in erster Linie auf die Öffnung des Zugangs zur Bildung für die weibliche Bevölkerung zurückzuführen und in weiterer Folge auf die Verbesserungen im Bereich der Ausbildungsmöglichkeiten.¹⁷⁰

Nicht nur der wachsende Frauenanteil an Schulen und Universitäten ab Beginn der 1960er Jahre zeugt von der fortschreitenden Emanzipation der Frauen. Auch der Einzug von Frauen in Bereichen und Posten, die vormals nur von Männern dominiert und besetzt waren, leitet den Umsturz eines traditionellen Rollen- und Geschlechterverständnisses ein:

„[...] il carattere epocale dell’emancipazione femminile. Il crescente inserimento delle giovani donne in settori nei quali la presenza femminile era un tempo ridotta ha determinato l’avvio di un vero e proprio rovesciamento di ruoli.“¹⁷¹

Als Indizien für eine sich wandelnde Mentalität innerhalb der weiblichen Bevölkerung können die allgemeine Verlängerung der Studienzeit, der dadurch gegebene spätere Eintritt in die Arbeitswelt und erhöhte Ansprüche und Erwartungen zur Selbstverwirklichung genannt werden. Anstelle die ihr lange Zeit zugedachte Rolle als Ehefrau und Mutter unreflektiert anzunehmen begann die italienische Frau sich bewusst für eigene Lebenskonzepte zu entscheiden, sei es Arbeit oder Studium oder beides. Jedoch muss hier natürlich angemerkt

¹⁶⁸ Vgl. ebda.

¹⁶⁹ Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 8

¹⁷⁰ Vgl. ebda. S. 11f

¹⁷¹ Ebda. S. 13

werden, dass sich dieser Prozess vor allem in den städtischen Gebieten und im Bereich der gebildeten und höheren Gesellschaftsschichten vollzog.¹⁷²

Aber auch innerhalb der Arbeiterschicht zeichnete sich durch die neu aufkommenden Arbeitsmöglichkeiten in der Industrie eine Verbesserung der persönlichen Lage der Frauen ab. Während Spinnereien als Symbol für menschenunwürdige und ausbeuterische Arbeitsbedingungen standen, wurde die Arbeit in der Industrie von Frauen als deutliche Besserung und Aufwertung wahrgenommen:

„Gradualmente l’occupazione delle donne nell’industria cominciò a conferire dignità e soddisfazione, mentre il lavoro in filanda era associato a forme di aperto sfruttamento e a una perdita di dignità umana.“¹⁷³

Eine für jeden sichtbare Konsequenz, die aus dem Geschlechterumbruch und insbesondere den emanzipatorischen Entwicklungen heraus resultierte, war durch den veränderten Zugang gegenüber Mode und Kleidung gegeben:

„The emancipation of woman, her right to suffrage, to higher education and to all the professions had a profound influence on the feminine attitude to clothing.“¹⁷⁴

Aber nicht nur die Art und Weise sich zu kleiden sondern allgemein die veränderten Motivationsgründe, am Konsum teilzunehmen, stellten eine Form von – demonstrativ nach außen sichtbarer – Ermächtigung in der Gesellschaft dar. Einen großen Einfluss auf das veränderte Konsumverhalten während der 1960er Jahre spielte dabei das über die Massenmedien kommunizierte und vorgelebte Bild des „American way of life“, was insbesondere in Bezug auf die Rolle der Hausfrau einen besonderen Stellenwert einnahm.¹⁷⁵

¹⁷² Vgl. ebda.

¹⁷³ Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 643

¹⁷⁴ Brenninkmeyer, I. (1962). *The Sociology of fashion*. Thesis econ. and soc. sc. Fribourg. S. 151

¹⁷⁵ Vgl. ebda. S. 264f

1.4 Exkurs: Konsum als Spiegel gesellschaftlichen Wandels

Dass sich Konsum respektive verändertes Konsumentenverhalten als Symptom des gesellschaftlichen Wandels deuten lässt, wird vor allem dann klar, wenn man seine Rolle in Bezug auf die Demonstration des sozialen Aufstiegs durch den Erwerb von Konsumgütern und insbesondere Statussymbolen betrachtet.

Dass dabei das amerikanische Modell – und insbesondere die Rolle der amerikanischen Hausfrau – für die *casalinga italiana* zum anvisierten Vorbild sozialer Zugehörigkeit wird, ist der Möglichkeit der raschen Verbreitung und damit der Bekanntheit und Popularität über die Entwicklung der Massenmedien geschuldet:

„L'entrata nel mondo dei consumi costituiva di per sé un avanzamento di status, un ingresso nella modernità del modello americano. La pubblicità e i mass media proponevano nuove dislocazioni sociali e nuove appartenenze, secondo processi imitativi e momenti acquisitivi alla portata dei più.“¹⁷⁶

Allgemein kristallisierten sich mit der Entstehung des Massenkonsums und der medialen Verbreitung traditionell assoziierte männliche und weibliche Konsumgüter heraus. Dabei wurde das Automobil lange Zeit als Konsumobjekt rein männlicher Domäne gehandelt, wodurch der Mann ein neues Mittel erhielt, seine traditionelle Rolle innerhalb der Gesellschaft zu demonstrieren. Die neu entstehenden und verbreiteten Haushaltsgeräte entsprachen hingegen der weiblichen Domäne. Diese gehörten dem Bereich des Häuslichen und damit dem traditionell der Frau zugeschriebenen Verantwortungsbereich an, während das Auto als Transportmittel ein Objekt des außerhäuslichen Bereichs darstellte, das Unabhängigkeit symbolisiert.¹⁷⁷

Eine in dem Zusammenhang interessante Studie zum Konsumverhalten in Verbindung mit dem Konzept der sogenannten „neuen italienischen (Haus)Frau“ präsentiert Adam Arvidsson in seinem Artikel *The Therapy of Consumption Motivation Research and the New Italian Housewife, 1958-62*¹⁷⁸, welche die Zeit der Entstehung und Handlung des im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Werkes in den Fokus rückt und die Bedeutung von Konsum als Mittel zur Macht und insbesondere Emanzipation wissenschaftlich beleuchtet.

¹⁷⁶ Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza. S. 83

¹⁷⁷ Vgl. Scaraffia, L. (2001). Essere uomo, essere donna. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza. S. 69

¹⁷⁸ Vgl. Arvidsson, A. (2000). The Therapy of Consumption Motivation Research and the New Italian Housewife, 1958-62. *Journal of Material Culture*, Vol. 5(3), S. 251-274.

So lässt sich vorweg sagen, dass – ganz nach dem Vorbild der amerikanischen Hausfrau – gleichermaßen die italienische Hausfrau der *anni Sessanta* nach mehr Einfluss, Mitspracherecht und Autonomie auch außerhalb der eigenen vier Wände und des darauf beschränkten familiären Verantwortungsbereichs strebte. Wie bereits früher angemerkt, sind auch die emanzipatorischen Bestrebungen der italienischen Frauen seit den 1960er Jahren vor allem auf die längere und verbesserte Ausbildungssituation, ihren Eintritt am Arbeitsmarkt, erhöhtes Einkommen und höhere soziale Unabhängigkeit zurückzuführen.¹⁷⁹

„The ‘new American woman’ [...] wanted to coexist democratically with her husband rather than to subordinate herself under the authority of a *pater familias*. She also wanted an influence over family decisions outside of the kitchen. This desire for autonomy was in part attributed to the entry of American women on the labor market, their prolonged education and subsequent increasing economic and social independence.”¹⁸⁰

“[...] consumption seemed to be the main arena for their affirmation of female individuality.”¹⁸¹

Ein wesentlicher Aspekt des Konsums, im Zuge dessen dieser als Akt der Ermächtigung erlebt wurde, war die Tatsache, dass Frauen eigenständig Entscheidungen zu treffen hatten, unabhängig von Traditionen oder dem Wunsch des Mannes.¹⁸²

Vor allem gegen Ende der 1960er Jahre wurde das traditionelle, konservative Ideal der bürgerlichen italienischen Hausfrau, die stark an ihr zu Hause gebunden war, durch jenes der neuen, oftmals bereits (entlohnt) arbeitenden, deutlich autonomeren Hausfrau ersetzt. Das in diesem Zusammenhang als Konzept der *doppia presenza* bezeichnete Phänomen der doppelten Vergesellschaftung der Frau zwischen Arbeit und Familie respektive Privatem wurde weiter oben bereits näher beschrieben. Das Ergebnis war jedoch, dass sich dieser neue Typus Frau in einem Spannungsfeld wiederfand, indem Konsum symbolisch als Mittel zur Selbstbestätigung und Manifestation der neu gewonnenen Selbstständigkeit dienen sollte.¹⁸³

¹⁷⁹ Vgl. Arvidsson, A. (2000). The Therapy of Consumption Motivation Research and the New Italian Housewife, 1958-62. *Journal of Material Culture*, Vol. 5(3), S. 251-274. S. 264

¹⁸⁰ Ebda.

¹⁸¹ Ebda.

¹⁸² Vgl. ebda.

¹⁸³ Vgl. ebda. S. 268

„[...] she now lived a frustrating contradiction between the power and individual autonomy offered by working and earning her own income, and the more rigid structural situation of a housewife. She resolved this tension by ceaselessly seeking to manifest her own, if only symbolic, autonomy. The most important aspect of the ‘new housewife’ was then her continuous search for means of self-affirmation [...].“¹⁸⁴

Konsum, in diesem Sinne, diente also nicht einem praktischen Zweck, sondern war vielmehr von psychologischer Bedeutung. Das primäre Ziel, das durch den Konsum des neuen Typus‘ (Haus)Frau verfolgt wurde, orientierte sich nicht länger an den Bedürfnissen der Familie, sondern suchte vielmehr durch das Käuferlebnis die Leere in ihrem Leben zu füllen¹⁸⁵, „[...] simulating a freedom and an autonomy that she now perceived as not only possible but also rightly hers.“¹⁸⁶

Zuletzt sei noch ein viel wesentlicherer Zweck genannt, der mittels sogenanntem symbolischen oder demonstrativem Konsum – was im folgenden Kapitel im Kontext des Schmucks noch näher erläutert wird – verfolgt wird und der hier insbesondere in Bezug auf die Entwicklung der Rolle der Frau in der italienischen Gesellschaft der 1960er Jahre von großer Relevanz ist – nämlich ihre gesellschaftliche Emanzipation oder, genauer gesagt, ihre wirtschaftliche Autonomwerdung sowie die Verschiebung des traditionellen geschlechterbezogenen Mächteverhältnisses:

„[...] modern ideals and modern life, in particular modern consumer culture [...] offered the possibility of being an emancipated woman in control of her own life, with her own money and power to make proper choices.“¹⁸⁷

Dass Konsum in diesem Zusammenhang Geld, Macht und (Selbst)Kontrolle repräsentiert beziehungsweise symbolisiert, deutet im weitesten Sinne auf die Funktion von Statussymbolen – beziehungsweise anders ausgedrückt – die Darstellung des sozialen Ranges des Konsumenten hin.

Zu hinterfragen ist selbstverständlich, inwieweit Konsum beziehungsweise ein Konsumgut dazu imstande ist, nicht nur als vermeintliches Substitut die eigentlichen Bedürfnisse, die mittels demonstrativen Konsums angestrebt werden, zu erfüllen. Der Beantwortung dieser Frage kann jedoch in diesem Kontext nicht weiter nachgegangen werden, da dies den Rahmen

¹⁸⁴ Ebda.

¹⁸⁵ Vgl. ebda. S. 269

¹⁸⁶ Ebda.

¹⁸⁷ Ebda.

dieser Arbeit übersteigen würde. Diese kritische Beleuchtung könnte jedoch im Zuge weiterführender Analysen zum Untersuchungsgegenstand gemacht werden.

Abschließend ist zu sagen, dass sich in weiterer Folge die Entwicklung des Konsumentenverhaltens in Italien dahingehend veränderte, dass anstelle der Befriedigung des Bedürfnisses der Repräsentation von sozialem Rang vermehrt jenes der Individualisierung trat:

„Italy was progressing towards a new kind of consumer society where consumer demand would no longer be determined by income or social class but rather would result from individual creativity and fantasy.“¹⁸⁸

Die hier angedeutete psychosoziale sowie identitätsstiftende Funktion von Konsumgütern wird im Rahmen des behandelten Werkes am Beispiel von Schmuck realisiert, weshalb das folgende Kapitel das unter anderem als Statussymbol fungierende Objekt Schmuck in all seinen für diese Arbeit relevanten Aspekten und Facetten beleuchten soll.

¹⁸⁸ Ebda.

2 Schmuck

2.1 Schmuck – Versuch einer Definition

Mit den Fragen, seit wann sich der Mensch schmückt, was Schmuck ist und wozu er dient, haben sich zahlreiche Wissenschaftler unterschiedlichster Disziplinen beschäftigt.

So lässt sich eingangs mit den Gedanken des Anthropologen Ted Polhemus sagen, dass Schmuck, der auf den Körper bezogen ist, wesentlich für die menschliche Spezies ist, insofern, als dass der Mensch durch den Akt des Schmückens seinen Körper eingliedert in die Welt der Symbole. Oder vielmehr noch, dass der menschliche Körper durch seine Gestaltung zum Zentrum des symbolischen Universums wird.¹⁸⁹ Dies deutet bereits ein wesentliches Moment an, nämlich die Rolle von Schmuck als symbolhafte Form, worauf im Folgenden noch näher eingegangen wird.

Der Soziologe René König bezeichnete es als „allgemeinmenschliches Schmuckbedürfnis“¹⁹⁰ und verweist damit auf die bemerkenswerte Tatsache, dass der Mensch sich bereits seit Anbeginn der Menschheit des Schmuckes bedient hat, um seinen Körper zu dekorieren, wovon prähistorische Funde – allen voran aus Gräbern – zeugen. Das Bedürfnis nach Schmuck ist so existenziell, sodass es noch vor dem Bedürfnis nach Kleidung entstand.¹⁹¹ Als ein wesentlicher Aspekt von Schmuck wird – auch bereits bei den frühen Formen – seine Verbindung zum sozialen und persönlichen Status beziehungsweise Rang einer Person in der jeweiligen Gruppe angenommen:¹⁹²

„Jewelry [...] discloses a person's rank or station in life for all to see: married women wear a gold band on their ring finger, widows wear two gold bands, engaged girls a diamond or other stone.“¹⁹³

Grundsätzlich kann bei frühen Formen menschlicher Körpergestaltung zwischen den folgenden beiden Kategorien unterschieden werden, welche Ingrid Brenninkmeyer in ihrer Arbeit *The Sociology of fashion*¹⁹⁴ im Rahmen der Schmuck- oder „Dekorationstheorie“¹⁹⁵ als dekorative Veränderungen und dekorative Anhängsel bezeichnet:

¹⁸⁹ Vgl. Den Besten, L. (2012). *On Jewellery. A compendium of international contemporary art jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. S. 125

¹⁹⁰ König, R. (1985). *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*. München, Wien: Carl Hanser Verlag. S. 129

¹⁹¹ Vgl. Brenninkmeyer, I. (1962). *The Sociology of fashion*. Thesis econ. and soc. sc. Fribourg. S. 18

¹⁹² Vgl. König, R. (1985). *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*. München, Wien: Carl Hanser Verlag. S. 127

¹⁹³ Brenninkmeyer, I. (1962). *The Sociology of fashion*. Thesis econ. and soc. sc. Fribourg. S. 22f

¹⁹⁴ Vgl. Brenninkmeyer, I. (1962). *The Sociology of fashion*. Thesis econ. and soc. sc. Fribourg.

„[...] decorative deformations – that is ways of changing the body itself to suit a particular ideal of beauty; [...] decorative appendages – that is the placing of extraneous matter on the body with the intention of producing some effect.“¹⁹⁶

Erstere Kategorie umfasst alle direkt am Körper vorgenommenen ästhetischen Veränderungen, worunter auch die Haartracht, Tätowierungen, Piercings oder sonstige Formen der Körpermodifikation fallen. Diese stehen jedoch größtenteils – bis auf den Ohrschmuck – nicht im Fokus dieser Untersuchung.

Der im Rahmen dieser Arbeit verwendete Schmuckbegriff bezieht sich auf die zuletzt genannte Kategorie, weshalb die von Brenninkmeyer getroffene Bezeichnung aufgrund ihrer allgemeinen und offenen Formulierung als geeignete Definition umformuliert werden kann: Schmuck in seinen Erscheinungen umfasst all jene Formen, welche mit der Absicht, eine gewisse Wirkung zu erzielen, äußerlich an den Körper angebracht werden.

René König bezieht sich in seinem Werk *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*¹⁹⁷ ebenfalls auf mögliche Wirkungsweisen, die dem Schmuck eigen sind, nämlich auf das Potential zur „[...] Verwandlung und Erhöhung der eigenen Person [...]“¹⁹⁸, welche er als doppelte Bedeutung des Schmuckes bezeichnet, und spricht dabei gleichzeitig seine „[...] kommunikative Funktion im Zusammenleben der Menschen [...]“¹⁹⁹ an.

Was zuvor Wirkung genannt wurde, kann im engeren Sinne auch als Nachricht oder Bedeutung bezeichnet werden, weshalb Schmuck als Träger von Information im sozialen Kontext als Kommunikationsmittel betrachtet werden kann.

¹⁹⁵ Vgl. dazu „The Decoration Theory“ in Brenninkmeyer, I. (1962). *The Sociology of fashion*. Thesis econ. and soc. sc. Fribourg. S. 18

¹⁹⁶ Brenninkmeyer, I. (1962). *The Sociology of fashion*. Thesis econ. and soc. sc. Fribourg. S. 18

¹⁹⁷ König, R. (1985). *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*. München, Wien: Carl Hanser Verlag.

¹⁹⁸ Ebda. S.124

¹⁹⁹ Ebda.

2.1.1 Schmuck als nonverbales Kommunikationsmittel

Da sich Schmuck nicht der allgemein als sprachliche Mittel definierten Ausdrucksformen bedient, wird er als Medium dem Bereich der nonverbalen Kommunikation zugeordnet:

„Im weitesten Sinne ist nonverbale Kommunikation als >Kommunikation minus Sprache< definiert. Dabei ist manchmal das Gebiet der *visuellen Kommunikation* allgemein und insbesondere die Kommunikation durch Objekte [...] mit eingeschlossen [...].“²⁰⁰

Die nonverbale Kommunikation umfasst insbesondere den Bereich der individuellen Körpergestaltung, worunter auch Kleidung und Schmuck fällt.²⁰¹

In diesem Zusammenhang spricht Anne-Barbara Knerr von der Funktion von „Schmuck als Vermittler zwischen Person und Umwelt“²⁰², als Medium „[...] zwischen Mensch und Kultur [...]“²⁰³ beziehungsweise zwischen einzelnen Mitgliedern einer Gesellschaft.

Für René König stehen ebenfalls die Funktionen, die Schmuck im Rahmen einer Gesellschaft als Kommunikationsmittel und Bedeutungsträger erfüllt, im Zentrum seines Wirkungsradius‘, weshalb gerade Schmuck besonders viel über den sozialen Status einer Person verrät:

„Der Schmuck entfaltet seine Funktion nicht im luftleeren Raum, sondern im Bereich des Sozialen. Das heißt mit anderen Worten: Der Schmuck ist nie für einen allein da, sondern er wendet sich immerfort an andere. Heute würde man aus diesem Grunde von einer *Kommunikationsfunktion des Schmuckes* sprechen. [...] er teilt etwas über den Rang des Trägers mit, über die Rolle, die er in der Öffentlichkeit zu spielen wünscht, und darum unterliegt er dann auch allen Einflüssen und Gesetzmäßigkeiten, die das Miteinander der Menschen bestimmen.“²⁰⁴

Dass Schmuck und Mode seit jeher in enger Verbindung zu einander stehen, wird bereits bei der Dekorationstheorie, die eigentlich die Entstehung der Mode begründet, klar. Aufgrund dieses Naheverhältnisses können viele Aussagen und Theorien über Mode gleichermaßen als Analoga für eine Theorie von Schmuck übernommen werden.

So diskutiert der Philosoph Roland Barthes die Funktion von Mode als Sprache und Zeichensystem in seinem Werk, dessen ins Englische übersetzter Titel vielversprechend *The*

²⁰⁰ Nöth, W. (2000). *Handbuch der Semiotik*. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 294

²⁰¹ Vgl. ebda. S. 295

²⁰² Knerr, A.-B. (2009). *Schmuck und Sinn: Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck* [eBook]. Norderstedt: Books on Demand. Kapitel: „Warum trägt der Mensch Schmuck?“

²⁰³ Ebda.

²⁰⁴ König, R. (1985). *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*. München, Wien: Carl Hanser Verlag. S. 139

*Language of Fashion*²⁰⁵ lautet. Dieser Ansatz auf Schmuck angewendet betont seine Funktion als Bedeutungsträger einer Zeit:

„Now fashion [...] is a language: [...] through the system of signs it sets up [...] our society [...] – exhibits, communicates its being, says what it thinks of the world; so, just as the gemstone basically expressed the essentially theological nature of ancient society, so jewellery today [...] follows, expresses and signifies our times [...].“²⁰⁶

Darüber hinaus ist Schmuck im Vergleich zur Mode (oder Kleidung im Allgemeinen) das weitaus bedeutungsträchtigere Element der äußeren Erscheinung einer Person, weshalb er besonders geeignet ist, um Gegenstand einer sozio-historischen Analyse zu sein. Dies erkannte neben dem deutschen Philosophen und Soziologen Georg Simmel, der darüber in seinem *Exkurs über den Schmuck*²⁰⁷ berichtet, auch Roland Barthes in seiner Abhandlung, die in der englischen Übersetzung den Titel *From Gemstones to Jewellery* trägt:

„[...] the piece of jewellery *reigns* over clothing not because it is absolutely precious, but because it plays a crucial role in making clothing mean something. It is the *meaning* in a style which now becomes precious and [...] that holds the ultimate power of signification.“²⁰⁸

2.1.2 Schmuck im dualistischen Gefüge von Verbinden und Unterscheiden

Ein wesentliches Moment für die Entwicklung der Mode aber auch des Schmuckes spielt dabei der Dualismus zweier dem Menschen eigenen, widersprüchlichen Bedürfnisse: einerseits strebt der Mensch nach Anschluss und Verbindung, bis hin zur Identifikation mit einer sozialen Gruppe, andererseits wird er getrieben vom Wunsch nach Abgrenzung, Unterscheidung, individueller Auszeichnung vor den anderen und im weitesten Sinne Selbstverwirklichung. Ein wiederkehrender Begriff ist dabei die Nachahmung, welche in erster Linie dem Bedürfnis nach Zugehörigkeit und Sicherheit gerecht wird. Die Nachahmung steht jedoch im Widerspruch zur individuellen Selbstverwirklichung, welche dem Streben nach Absonderung gerecht wird. Der Mensch ist also gewissermaßen in der Zwickmühle, beide Bedürfnisse angemessen zu befriedigen. Welches der beiden stärker ausgeprägt ist, hängt individuell von der persönlichen und sozialen Lebenssituation des Einzelnen ab. Dies

²⁰⁵ Vgl. Barthes, R. (V.), & Stafford, A. (Hg.) (2006). *The Language of Fashion*. Oxford, New York: Berg.

²⁰⁶ Ebd. S. 61f

²⁰⁷ Vgl. Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 18

²⁰⁸ Barthes, R. (V.), & Stafford, A. (Hg.) (2006). *The Language of Fashion*. Oxford, New York: Berg. S. 64

schlägt sich folglich auch in der äußeren Gestalt des Individuums nieder, weshalb sie als Ausdruck seiner sozialen Lage gelesen werden kann.²⁰⁹

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem sogenannten dualistischen Gefüge und insbesondere dem Prinzip der Nachahmung ist im Rahmen der Modetheorie von Georg Simmel in seinem Werk *Philosophie der Mode*²¹⁰ zu finden. Der Dualismus kann also zusammenfassend durch äquivalente Gegensatzpaare „[...] des Sozialismus und Individualismus [...]“²¹¹ – wie Verbinden, Nachahmen, Anlehnen versus Unterscheiden, Abgrenzen, Sich-ab- oder -hervorheben – definiert werden.²¹²

Auf Basis dieses dualistischen Grundprinzips werden durch Schmuck soziale Unterschiede im Sinne der Klassenunterschiede äußerlich sichtbar, weshalb Simmel Mode im Allgemeinen auch als „[...] ein Produkt klassenmäßiger Scheidung [...]“²¹³ bezeichnet. Er vergleicht sie außerdem mit dem Begriff der Ehre, die ebenfalls darauf abzielt, eine Gruppe zum einen zusammenzuhalten und gleichzeitig nach außen hin gegen andere Gruppen abzugrenzen:

„So bedeutet die Mode einerseits den Anschluß an die Gleichgestellten, die Einheit eines durch sich charakterisierten Kreises, und eben damit Abschluß der Gruppe gegen tiefer Stehende, die Charakterisierung dieser als nicht zu jener gehörig. Verbinden und Unterscheiden sind die beiden Grundfunktionen [...]“²¹⁴

Dass diese auf Schmuck übertragbare gesellschaftliche Funktion ein Spannungsfeld zwischen Egoismus und Altruismus erzeugt, beschreibt Simmel als „[...] Soziologische Wechselwirkung [...] des Fürsichseins und des Fürandreseins [...]“²¹⁵. Der Akt des Schmückens – selbst wenn dieser primär persönlich motiviert ist – fordert dabei immer die Notwendigkeit eines Gegenübers respektive Betrachters, denn: „Man schmückt sich für sich und kann das nur, indem man sich für Andre schmückt.“²¹⁶

²⁰⁹ Knerr, A.-B. (2009). *Schmuck und Sinn: Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck* [eBook].

Norderstedt: Books on Demand. Kapitel: „Wie hängen Mode und Schmuck zusammen?“

²¹⁰ Vgl. Simmel, G. (1995). *Philosophie der Mode* (1905). In *Gesamtausgabe* Bd. 10: *Philosophie der Mode* (1905). *Die Religion* (1906/1912). *Kant und Goethe* (1906/1916). *Schopenhauer und Nietzsche*. Hg. O. Rammstedt, M. Behr, V. Krech, & G. Schmidt. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 7-37.

²¹¹ Ebda. S. 10

²¹² Vgl. ebda. S. 10ff

²¹³ Ebda. S. 12

²¹⁴ Ebda.

²¹⁵ Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 18

²¹⁶ Ebda. S. 17

2.1.3 Schmuck als Symbol und Zeichen

Begibt man sich auf die Erforschung der Begriffe Zeichen und Symbol in der Disziplin der Semiotik, so eröffnet sich einem ein schier grenzenloses Spektrum an Definitionen und Bedeutungen. Zum Teil werden diese Begriffe sogar als Synonyme verwendet. Die im Folgenden verwendete Terminologie ist angelehnt an die von den Philosophen Ernst Cassirer und Susanne Langer geprägten Begriffe, wobei die von Cassirer eingeführten Grundgedanken von Langer in weiterer Folge präzisiert wurden.²¹⁷

Während für Cassirer Zeichen als „[...] Mittel zur Erkenntnis der Welt [...]“²¹⁸ fungieren, die „[...] direkt an das Erscheinen des Dings gekoppelt“²¹⁹ sind, stellen Symbole „[...] Repräsentanten nicht anwesender Dinge [...]“²²⁰ dar.

Ein Symbol bezeichnet im weitesten Sinne jede Form von Gedankenkonstrukt, welche mit einer Bedeutung versehen und an ein „[...] konkretes sinnliches Zeichen geknüpft [...]“²²¹ ist. Symbole stehen dem Menschen als Mittel zum Ausdruck zur Verfügung und bilden die Grundlage geistiger Abstraktion. Vom Zeichen zum Symbol hin nimmt auch der Grad der Abstraktion zu. Man könnte sagen, dass der Unterschied zwischen Symbol und Zeichen darin liegt, dass bei Zeichen die Bedeutung und Form zusammenfallen.²²²

Ein Schmuckstück, welches individuell angefertigt oder ausgewählt wurde und somit als Ausdruck der individuellen Persönlichkeit getragen wird, kann demnach als Symbol gelesen werden, da es tatsächlich existente persönliche Eigenschaften des Trägers unterstreichen und vermitteln soll. Es weist einen hohen Grad an individuellem Charakter auf.²²³

Schmuckformen, um als Zeichen bewertet zu werden, müssen dem Kriterium der allgemeinen Lesbarkeit gerecht werden, weshalb der Grad an Individualität möglichst gering sein sollte. Dies wäre beispielsweise bei Orden oder allgemein jenen Schmuckformen erfüllt, welche eine distinktive Funktion im Sinne der Zugehörigkeit zu einer bestimmten (Gesellschafts)Gruppe verfolgen.²²⁴

Grundsätzlich kann nun Schmuck beides sein – sowohl Zeichen als auch Symbol – je nachdem, welche Bedeutung dem Schmuckstück zugesprochen wird und welche Funktion es für den Träger und Betrachter vor allem im gesellschaftlichen Kontext erfüllt.

²¹⁷ Vgl. Knerr, A.-B. (2009). *Schmuck und Sinn: Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck* [eBook]. Norderstedt: Books on Demand. Kapitel: „Ist Schmuck eher Zeichen oder Symbol?“

²¹⁸ Nöth, W. (2000). *Handbuch der Semiotik*. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 39

²¹⁹ Knerr, A.-B. (2009). *Schmuck und Sinn: Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck* [eBook]. Norderstedt: Books on Demand. Kapitel: „Ist Schmuck eher Zeichen oder Symbol?“

²²⁰ Ebda.

²²¹ Ebda.

²²² Vgl. ebda.

²²³ Vgl. ebda.

²²⁴ Vgl. ebda.

Der im Rahmen des analytisch-interpretativen Teils dieser Arbeit verwendete Ansatz stützt sich daher auf die Komposition von Schmuck als symbol- und zeichenhafter Form.

2.2 Schmuck im sozio-ökonomischen Kontext

2.2.1 Schmuck und die Gesellschaft im Wandel

Jeder Mensch wird nach unterschiedlichen Faktoren oder Kriterien von anderen Mitgliedern der Gesellschaft beurteilt und bewertet. Dies kann auf Basis diverser Bezugssysteme erfolgen. Die drei häufigsten sind jedoch seine finanziellen Verhältnisse, der Grad der Ausbildung sowie sein äußeres Erscheinungsbild.²²⁵

Nicht nur Mode, sondern auch das Tragen von Schmuck dienen dabei als „[...] mächtiges gesellschaftliches Regelsystem [...]“²²⁶, sodass sich der einzelne „[...] im Spannungsfeld zwischen Gesellschaft und Individualität positionieren [...]“²²⁷ muss.

Was den Schmuck insbesondere vor der Kleidung auszeichnet ist, dass dieser deutlich beständiger im Sinne einer stärkeren Immunität gegenüber modischem Wandel ist, weshalb Schmuck als „[...] Medium, [...] mehr zur Akkumulation historischer Elemente geeignet ist, als dies bei der Kleidung der Fall ist.“²²⁸

Gesellschaftlicher Wandel beginnt bereits beim kleinsten Element, nämlich dem Individuum, sodass Schmuck, der dem Menschen vielfältige Möglichkeiten zur äußerlich sichtbaren Verwandlung und Veränderung bietet, besonders geeignet ist, um Gesellschaftsprozesse anzuzeigen. René König sieht im Schmücken und Wandel einen direkten Zusammenhang:

„Veränderung und Wandel [...] beginnt in dem Augenblick, da der Mensch irgend etwas ergreift und sich an den Körper heftet, um sich damit zu schmücken.“²²⁹

Auch Sylvia Stephan betont in ihrer Arbeit „Das körperwiderständige Schmuckobjekt. Autorenschmuck in Europa seit den 1960er Jahren“ diese spezifische Qualität von Schmuck, indem Schmuck als sogenannte *cultural media*²³⁰ zu „[...] Indikatoren für sozialen und

²²⁵ Vgl. Knerr, A.-B. (2009). *Schmuck und Sinn: Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck* [eBook]. Norderstedt: Books on Demand. Kapitel: „Wie hängen Mode und Schmuck zusammen?“

²²⁶ Ebda.

²²⁷ Ebda.

²²⁸ Ebda.

²²⁹ König, R. (1985). *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*. München, Wien: Carl Hanser Verlag. S. 125

²³⁰ Stephan, S. (2009). *Das körperwiderständige Schmuckobjekt. Autorenschmuck in Europa seit den 1960er Jahren*. Diss. Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Zugriff am 8.12.2019 unter <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46489/pdf/Promotion.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. S. 38

kulturellen Wandel [...]“²³¹ werden. Auf die Funktion von Schmuck als *cultural medium* wird im Kapitel über die Funktionen von Schmuck noch näher eingegangen.

Ingrid Brenninkmeyer beschreibt Gesellschaft als ständigen Prozess und betont den Einfluss von Gesellschaftsstrukturen auf Kleidung im Allgemeinen sowie Mode im Speziellen, sodass sie als Spiegel der Gesellschaft fungieren. Wie bereits weiter oben angemerkt, sind diese Aussagen ohne weiteres auf Schmuck übertragbar:

„Clothing mirrors the collective attitudes and corresponding interests of a community [...] Fashion may arise as a matter of individual choice, but the result always has a deeper, social significance of which the individual person is seldom aware.“²³²

„There is [...] a definite relationship between clothing and historical developments. Fashion is part of history. Clothes are determined by the social structure in which those, who wear them, live.“²³³

2.2.2 Schmuck als Statussymbol

Betrachtet man Schmuck im ökonomischen Kontext als Ware oder Konsumgut, so kann ihm auch auf dieser Ebene eine symbolische Bedeutung zugeordnet werden.

Schmuck spielt im Rahmen des Konsums vor allem eine Rolle als Statussymbol, weshalb er insbesondere mit dem Begriff des Prestiges assoziiert wird.²³⁴

Da Schmuck in der Regel keinen praktisch-funktionalen Zweck erfüllt, kann er der Kategorie der Luxusgüter zugeschrieben werden. Im Sinne der menschlichen Bedürfnisse entspricht Schmuck also dem Luxusbedürfnis. Der Konsum beziehungsweise das Tragen von Schmuck kann somit als Hinweis auf den Wunsch nach sozialer Anerkennung (Macht, Status, Prestige) gedeutet werden, wodurch Schmuck ausgezeichnet als Indikator für den sozialen Aufstieg fungiert, insofern, als dass – geht man von dem Modell der Maslow'schen Bedürfnispyramide aus – die existenzielleren Bedürfnisse, wie beispielsweise physische Grundbedürfnisse und Bedürfnis nach Sicherheit, zuvor befriedigt sein müssen.²³⁵

Georg Simmel umschreibt den Aspekt des Luxus, indem er Schmuck mit dem Begriff des Überflusses konnotiert und dies im sprichwörtlichen Sinne auch als solches meint, nämlich Schmuck als etwas, das überfließt.²³⁶

²³¹ Ebda.

²³² Brenninkmeyer, I. (1962). *The Sociology of fashion*. Thesis econ. and soc. sc. Fribourg. S. 111f

²³³ Ebda. S. 112

²³⁴ Vgl. Nöth, W. (2000). *Handbuch der Semiotik*. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 530

²³⁵ Vgl. Kirchler, E. (Hg.) (2008). *Arbeits- und Organisationspsychologie*. 2. Aufl. Wien: Facultas. S. 327

²³⁶ Vgl. Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 18f

2.2.3 Geschlechterunterschiede beim Schmücken

Betrachtet man die Entwicklung westlicher Gesellschaften im Verlauf der Epochen, so ist die Assoziation von Schmuck als vorwiegend weibliches Phänomen erst eine Tendenz deutlich jüngerer Zeit, etwa seit der Neuzeit.²³⁷

Während sich vor allem in den letzten Jahren wieder vermehrt ein Trend hin zum Männerschmuck durchzusetzen scheint – nämlich auch abseits von Uhren, Manschettenknöpfen und Ehering – so war der Usus des Schmucktragens vor allem im letzten Jahrhundert tendenziell weiblich konnotiert.

Interessant ist, dass sich diese Tendenz – nämlich Schmuck als typischerweise weibliches Objekt zu bewerten – aus einer völlig konträren Tradition heraus entwickelt hat. In der Tat galten Edelsteine einst als Zeichen für Macht und Männlichkeit, weshalb diese bevorzugt von Männern getragen wurden. So hat erst im Laufe der Zeit eine Verschiebung stattgefunden, insofern, als dass der Frau durch das Tragen von Schmuck eine Repräsentationsfunktion für Eigenschaften ihres Mannes auferlegt wurde.²³⁸ Jedoch wird auch bereits in der römischen Geschichte von einem Zusammenhang des politischen Standes eines Mannes und dem Schmucktrageverhalten seiner Ehefrau berichtet.²³⁹

Wie bereits angemerkt, wird Schmuck gegenwärtig auch wieder zunehmend ein männliches Phänomen, wenn auch in eingeschränkterem Ausmaß als es in der Regel bei Frauen zu beobachten ist, weshalb die folgenden Betrachtungen in erster Linie auf den im Rahmen der Arbeit untersuchten historischen Kontext bezogen sind.

Grundsätzlich konnten zwischen Frauen und Männern die folgenden Unterschiede bezüglich ihrer Motivation für das Tragen von Schmuck festgestellt werden: während Frauen vorwiegend Schmuck aus Gründen der Ästhetik tragen, ist es bei Männern häufig der Wunsch, anderen zu imponieren.²⁴⁰ Dies geht sogar bis hin zur Projektion des

²³⁷ Vgl. Sledziewski, E. G. (2011). Jewellery as an indicator of gender subjectivity. In W. Lindemann (Hg.), *Thinking Jewellery: On the Way Towards a Theory of Jewellery* (S. 295-301). Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. S. 300; Den Besten, L. (2012). *On Jewellery. A compendium of international contemporary art jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. S. 21

²³⁸ Vgl. Barthes, R. (V.), & Stafford, A. (Hg.) (2006). *The Language of Fashion*. Oxford, New York: Berg. S. 60f; Knerr, A.-B. (2009). *Schmuck und Sinn: Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck* [eBook]. Norderstedt: Books on Demand. Kapitel: „Schmücken Männer sich anders?“

²³⁹ Grochowina, N., & Puppel, P. (2003). Das Geschlecht der Dinge: Interdisziplinäre und epochenübergreifende Perspektiven auf Geschlecht, Lebensstil und den Symbolcharakter der Dinge, 16. bis 28. Juni 2003 in Münster. *L'Homme*, Vol. 14(2), S. 396-403. S. 398

²⁴⁰ Vgl. Knerr, A.-B. (2009). *Schmuck und Sinn: Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck* [eBook]. Norderstedt: Books on Demand. Kapitel: „Schmücken Männer sich anders?“

„[...] Imponierwunsch[es] auf ihre Partnerin. Der Mann ist stolz, wenn er mit seiner schön gekleideten Frau in der Öffentlichkeit auftritt und bezieht die Bewunderung, die ihr gezollt wird, auf sich.“²⁴¹

Roland Barthes beschreibt die hier angedeutete, auf die Frau übertragene Aufgabe damit, dass sie zur Schaufläche respektive Leinwand eines primitiven Imponiergehabes ihres Mannes wird, indem sie seinen Wohlstand und seine Macht durch das Tragen von Schmuck in der Öffentlichkeit verkörpern soll:

„[...] the husband very quickly delegated to his wife the job of showing off his own wealth (certain sociologists use this to explain the origins of fashion): the wife provides poetic proof of the wealth and power of the husband.“²⁴²

2.2.4 Gesellschaftliche Unterschiede beim Schmücken

Nicht nur unter den Geschlechtern, sondern vor allem auch innerhalb der Gesellschaft respektive den gesellschaftlichen Schichten und sozialen Gruppen können Unterschiede in der Art und Weise, sich zu schmücken, beobachtet werden.

Wie weiter oben bereits angesprochen wurde, unterliegen alle Bereiche der Körpergestaltung gesellschaftlichen Prozessen, so vor allem auch der Schmuck.

Ganz grob können bezüglich sozialer Gruppenzugehörigkeit und persönlicher Identifikation mit einer gesellschaftlichen Schicht die folgenden, im Verlauf der Arbeit relevanten Schemata für Schmucktrageverhalten kategorisiert werden: Wohlhabende Unternehmer und Händler neigen zu protzigem, großem Schmuck, der auch in der Menge etwas üppiger ausfallen kann. Die sogenannte *piccola borghesia* trägt nur reduzierten Schmuck, während die Arbeiterschicht kaum geschmückt bis völlig schmucklos charakterisiert werden kann.²⁴³

Allgemein lässt sich folgendes festhalten: Je auffälliger der Schmuck, desto stärker ist das Bedürfnis nach Selbstverwirklichung und sozialer Anerkennung ausgeprägt. In Verbindung mit der zuvor genannten Bedürfnishierarchie nach Maslow kann dies Aufschluss über das Maß an finanzieller Kraft und den sozialen Status geben:

„Demonstrative ornamentation is an expression of personality, an individual's position in society, wealth or station in life.“²⁴⁴

²⁴¹ Ebda.

²⁴² Barthes, R. (V.), & Stafford, A. (Hg.) (2006). *The Language of Fashion*. Oxford, New York: Berg. S. 60f

²⁴³ Vgl. Brenninkmeyer, I. (1962). *The Sociology of fashion*. Thesis econ. and soc. sc. Fribourg. S. 23

²⁴⁴ Ebda.

2.3 Funktionen von Schmuck

Bei dem Versuch, Schmuck und seine Funktionen im Rahmen seiner sozialen Inszenierung zu klassifizieren, muss auf ein breites Spektrum wissenschaftlicher Disziplinen zurückgegriffen werden. Die für die hier getroffene Klassifikation relevanten Ansätze fußen in der Psychologie, Soziologie und Philosophie.

Bei den im Folgenden vorgestellten Funktionsklassen wurde eine Auswahl hinsichtlich der im Kontext der Arbeit relevanten Aspekte getroffen.

Vielfach werden Funktionen von Schmuck Überschneidungen aufweisen, jedoch erscheint es dennoch hilfreich, eine Klassifikation der anschließenden Analyse voranzustellen:

„Because the function of jewellery is not obvious, it is important to make a categorisation. [...] Function, when talking about jewellery, should be understood as meaning. The function of jewellery is its meaning in the public and the private realm [...].“²⁴⁵

Zum Begriff der Funktion ist noch anzumerken, dass hier ein sozialwissenschaftlicher Bezug zugrunde liegt, bei dem ein Einzelement in Relation zu einem größeren Ganzen gestellt wird. Die Funktion definiert somit die konkrete Bedeutung eines Einzelements für die ihm übergeordnete Struktur.²⁴⁶ Auf Schmuck übersetzt bedeutet es, dass sich dieser als Teil der äußeren Erscheinung respektive individuellen Körpergestaltung einer Person eingliedert. Seine Bedeutung entfaltet er schließlich in der ihm übergeordneten Struktur, nämlich im persönlichen sowie öffentlichen oder sozialen Bereich.

Die im einleitenden Kapitel vorgestellten Grundfunktionen und Charakteristiken von Schmuck (Schmuck als nonverbales Kommunikationsmittel, Schmuck im Spannungsfeld von Verbinden und Unterscheiden, Schmuck als symbol- und zeichenhafte Form) dienen der hier getroffenen, spezifischeren Funktionsklassifikation als Voraussetzung und Bezugspunkt.

2.3.1 Schmuck als Mittel personaler und kollektiver Identität

Im Zusammenhang mit der identitätsstiftenden Funktion von Schmuck als symbolischer Form kommt der bereits angesprochene Dualismus nun im Spannungsfeld von personaler und kollektiver Identität zum Tragen.

Als personale Identität ist hier das Selbstverständnis eines Individuums gemeint. Im Gegenzug wird als kollektive Identität das Selbstverständnis einer Gruppe von Menschen

²⁴⁵ Den Besten, L. (2012). *On Jewellery. A compendium of international contemporary art jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. S. 11

²⁴⁶ Nöth, W. (2000). *Handbuch der Semiotik*. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 199

verstanden, welches die einzelnen Mitglieder als solches definieren und gleichsam anerkennen.

Der identitätsstiftende Charakter von Schmuck, auf den an dieser Stelle verwiesen wird und der Schmuck als Mittel zur Identifikation im sozialen Kontext anerkennt, bildet die Grundlage für die im Anschluss diskutierte Distinktionsfunktion.²⁴⁷

i. Personale Identität: Wunsch nach Anerkennung, Bewunderung und Neid

Georg Simmel hat es nicht ohne Grund als „Fundamentalprinzip des Schmuckes“²⁴⁸ bezeichnet, nämlich jene Funktion, dem Individuum als Mittel zur Selbsterhöhung zu Verfügung zu stehen. Wie das mit Hilfe des Schmuckes gelingt, wird mit dem Begriff der Strahlensphäre oder Radioaktivität des Schmuckes respektive des Schmuckträgers begründet. Demnach ermöglicht Schmuck durch die visuell-ästhetische Qualität des Glanzes oder Strahlens, die Persönlichkeit des Trägers nicht nur hervorzuheben, sondern sogar nach außen hin zu erweitern, weshalb der Eindruck, der vom glänzenden Schmuckstück ausgeht, sich gleichsam wie ein Strahlenkreis um den Träger legt.

„Der Schmuck steigert oder erweitert den Eindruck der Persönlichkeit, indem er gleichsam als eine Ausstrahlung ihrer wirkt. Darum sind die glänzenden Metalle und edeln Steine von jeher seine Substanz gewesen, sind im engeren Sinne »Schmuck«, als die Kleidung und die Haartracht, die doch auch »schmücken. Man kann von einer Radioaktivität des Menschen sprechen, um jeden liegt eine kleinere oder größere Sphäre von ihm ausstrahlender Bedeutung, in die jeder andre, der mit ihm zu tun hat, eintaucht [...].“²⁴⁹

Dies hat zur Folge, dass das Strahlen, das vom Schmuckstück und damit von seinem Träger ausgeht, von anderen Menschen in seinem Umkreis als solches auch wahrgenommen, anerkannt, bewundert, ja sogar beneidet wird.²⁵⁰

Darin liegt laut Simmel die egoistische Wirkung oder der Wert des Schmuckes, der zugleich auch eine altruistische Komponente miteinschließt: da sich der Betrachter an der Ästhetik des Schmuckes erfreuen kann, definiert er somit auch einen Wert für die anderen.²⁵¹

²⁴⁷ Stephan, S. (2009). Das körperwiderständige Schmuckobjekt. Autorenschmuck in Europa seit den 1960er Jahren. Diss. Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Zugriff am 8.12.2019 unter <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46489/pdf/Promotion.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. S. 33

²⁴⁸ Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 23

²⁴⁹ Ebda. S. 18

²⁵⁰ Vgl. Simmel, G. (2015). Psychologie des Schmuckes. In A. Eschbach (Hg.), *Soziosemiotik. Grundlagentexte* (S. 307-315). Köln: Herbert von Halem Verlag. S. 315

René König beschreibt das Phänomen als Auszeichnungsbedürfnis des Menschen gegenüber anderen, welches eine der wichtigsten sozialen Funktionen von Schmuck darstellt:

„Das Auszeichnungsbedürfnis ist dabei zunächst Ausdruck des Willens, anders sein zu wollen, als die anderen. [...] Die anderen müssen [...] die Auszeichnung nicht nur »verstehen«, sondern überdies auch »anerkennen«. *Schmuck ist also auch – wie die Mode insgesamt – eine Sprache eigener Natur, was zugleich über seinen wesentlichen sozialen Charakter entscheidet.* Eine Auszeichnung im stillen Kämmerlein gibt es nicht; *Auszeichnung ist immer vor und für andere Menschen.* Die Auszeichnung will zur Welt, so übersetzte sie sich in optische Reize, damit sie von den anderen auch wahrgenommen werden kann.“²⁵²

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Schmuck als Ausdruck personaler Identität als Mittel sozialer Selbstdarstellung eingesetzt werden kann.

ii. Kollektive Identität: Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe oder Schicht

Das Anlehnungs- oder Zugehörigkeitsbedürfnis des Menschen zu einer sozialen Gruppe sowie die gesellschaftlichen Unterschiede beim Schmücken wurden bisher bereits ausführlich behandelt, weshalb nun zusammenfassend festgehalten werden kann, dass Schmuck als Symbol kollektiver Identität einen wichtigen Faktor darstellt.

Somit ist eine weitere wesentliche Funktion von Schmuck darin begründet, dem Individuum als Mittel kollektiver Identität zu dienen, um sich als Mitglied mit einer bestimmten sozialen Gruppe identifizieren zu können.

Ein wesentlicher Begriff in diesem Zusammenhang ist jener der Eleganz, da er einen Gegenpol zu individuellem, die Persönlichkeit auszeichnendem Schmuck darstellt, indem das – innerhalb einer Gesellschaft als solches definierte – „[...] Elegante [...] die Zuspitzung auf die besondere Individualität [vermeidet], [...] und] eine Sphäre von Allgemeinem, Stilisiertem, sozusagen Abstraktem um den Menschen [...]“²⁵³ legt.

²⁵¹ Vgl. Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.17; Simmel, G. (2015). Psychologie des Schmuckes. In A. Eschbach (Hg.), *Soziosemiotik. Grundlagentexte* (S. 307-315). Köln: Herbert von Halem Verlag. S. 307

²⁵² König, R. (1985). *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*. München, Wien: Carl Hanser Verlag. S. 131

²⁵³ Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 19

2.3.2 Schmuck als Mittel sozialer Distinktion

Mit Hilfe der Klassifikation von Schmuck als Mittel zu personaler und kollektiver Identität sowie der Grundfunktion von Schmuck im Sinne des Verbindens und Unterscheidens lässt sich nun eine der – oder möglicherweise sogar die – Hauptfunktion(en) von Schmuck als symbol- und zeichenhafte Form innerhalb einer Gesellschaft definieren: die soziale Distinktionsfunktion.

Gemeint ist damit, dass Schmuck innerhalb des Sozialen die Aufgabe besitzt, Unterschiede – im Sinne des Ranges einer Person respektive der Zugehörigkeit zu den sozialen Gruppen oder Schichten – festzulegen und nach außen hin sichtbar zu machen.²⁵⁴

In seinen extremsten Ausformungen zeigte sich die sozial-distinktive Funktion von Schmuck in Frankreich während des Mittelalters im Form eines Luxusverbots, sodass das „[...] Recht des Reizes und Gefallens [...]“²⁵⁵ durch „[...] das Tragen von Goldschmuck [...]“²⁵⁶ per Gesetz nur einem eingeschränkten Personenkreis gestattet beziehungsweise „[...] allen Personen unterhalb eines gewissen Ranges verboten war“.²⁵⁷

So kann man sagen, dass die Unterscheidungsfunktion von Schmuck in seiner übersteigerten, negativ motivierten Form eine Distanzierungsfunktion verfolgt – indem Schmuck Distanz zwischen Personen mit unterschiedlichem sozialem Status schafft.²⁵⁸

2.3.3 Schmuck zur Demonstration von Macht, Status und Wohlstand

Die soeben angesprochenen Kleiderordnungen bilden die Brücke zu einer weiteren Funktion von Schmuck, indem dieser eine „statusschaffende Funktion“²⁵⁹ einnimmt.

So kommt Schmuck als nonverbales Kommunikationsmittel im Rahmen der Demonstration von Status, Macht und Wohlstand eine bedeutende Rolle oder Funktion zu:

„[...] der Schmuck erscheint hier als Mittel, die soziale Kraft oder Würde in die anschaulich-persönliche Hervorgehobenheit zu transformieren.“²⁶⁰

²⁵⁴ Vgl. Stephan, S. (2009). Das körperwiderständige Schmuckobjekt. Autorenschmuck in Europa seit den 1960er Jahren. Diss. Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Zugriff am 8.12.2019 unter <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46489/pdf/Promotion.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. S. 48;

Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.22; Knerr, A.-B. (2009). *Schmuck und Sinn: Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck* [eBook]. Norderstedt: Books on Demand. Kapitel: „Warum trägt der Mensch Schmuck?“

²⁵⁵ Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 22

²⁵⁶ Ebda.

²⁵⁷ Ebda.

²⁵⁸ Vgl. ebda. S. 21

²⁵⁹ König, R. (1985). *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*. München, Wien: Carl Hanser Verlag. S. 128

René König bezeichnet Schmuck daher als „[...] wichtiges Ausdrucksmoment menschlicher Rangordnungen [...]“²⁶¹, betont insbesondere die „[...] Schmuckfunktion [...], als [...] *Ausdruck des Reichtums* [...]“²⁶² und „[...] *der Macht* [...]“²⁶³. Für König liegt die wesentliche Funktion von Schmuck in seiner symbolhaften Form. Im Allgemeinen ist diese kulturell gesehen stark wandelbar, während seine Funktion als Statussymbol von universeller Gültigkeit ist:

„Die sozialen und politischen Bedeutungen gehen quer durch alle Kulturen hindurch, indem sie sozialen Rang und Statusidentität vermitteln, auch zum Ausdruck politischer Macht werden [...]“²⁶⁴

Eine indirekte Form der Macht- und Wohlstandsdemonstration wurde bereits früher in der Arbeit erwähnt und thematisiert die Rolle der geschmückten Frau als Aushängeschild des wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Einflusses ihres Mannes.

2.3.4 Schmuck als Indikator von sozialem Aufstieg und gesellschaftlichem Wandel

Im Abschnitt über Schmuck im sozio-ökonomischen Kontext wurde die Funktion von Schmuck als Indikator für gesellschaftlichen Wandel und sozialen Aufstieg bereits eingeführt.

Auch Knerr beschreibt das Phänomen, dass das Aufsteigen innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie immer mit dem Auftreten eines Schmuckbedürfnisses verbunden ist:

„Sozialer Aufstieg löst immer ein Schmuckbedürfnis aus, um den neu erreichten sozialen Rang nach außen hin zu dokumentieren.“²⁶⁵

Das Ziel, das den Menschen dabei antreibt, ist es, im Kontext des Konsums immer nach dem Werthöheren zu streben: „So wird heute der erreichte soziale Rang dokumentiert in der Übernahme von Schmuck von jeweils höheren Wertstufen.“²⁶⁶

In dem Zusammenhang kann das Zur-Schau-Stellen des neuerlangten sozialen Ranges bereits im Kaufakt selbst liegen, was als demonstrativer²⁶⁷ oder symbolischer Konsum²⁶⁸ bezeichnet

²⁶⁰ Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 22

²⁶¹ König, R. (1985). *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*. München, Wien: Carl Hanser Verlag. S. 139

²⁶² Ebda.

²⁶³ Ebda. S. 141

²⁶⁴ Ebda. S. 134

²⁶⁵ Knerr, A.-B. (2009). *Schmuck und Sinn: Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck* [eBook]. Norderstedt: Books on Demand. Kapitel: „Warum trägt der Mensch Schmuck?“

²⁶⁶ König, R. (1985). *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*. München, Wien: Carl Hanser Verlag. S. 137

wird und wodurch vor allem Statussymbole ihre Bedeutung erlangen. Dabei geht es primär nicht darum, durch den Erwerb eines Gegenstandes „[...] bestimmte Bedürfnisse zu stillen, sondern in demonstrativer Weise [...] die eigene herausragende Stellung zu verdeutlichen.“²⁶⁹ Die Möglichkeit, von einer Gesellschaftsstufe in eine höhere überzutreten, deklariert König als ein Phänomen jüngerer Zeit, weshalb es auch als Merkmal gesellschaftlichen Wandels interpretiert werden kann. Er benutzt dafür den Begriff der erhöhten sozialen Mobilität, welche an das Entstehen von Industriegesellschaften gekoppelt ist, und beschreibt damit die Existenz mobiler Bestandteile,²⁷⁰

„[...] die zwar nicht – wie man so häufig gesagt hat – vom Tellerwäscher zum Millionär avancieren, wohl aber von mittleren in höhere Positionen vorstoßen, und das innerhalb verhältnismäßig kurzer Zeit. Damit beginnt sofort ein neues Schmuckbedürfnis sich bemerkbar zu machen, um den neu erreichten Rang nach außen zu dokumentieren.“²⁷¹

Ein wesentliches Moment kulturellen und gesellschaftlichen Wandels stellen außerdem die zuvor erwähnten rituellen Symbole oder *cultural media* dar.²⁷² Sylvia Stephan definiert diese als „[...] sichtbare, leicht erkennbare Materialisationen von Kultur [...]“²⁷³, zu denen auch Schmuck zu zählen ist. Ihre Aufgabe ist es, „[i]m Rahmen von cultural performances [...] Inhalte und Werte einer Gesellschaft zu transportieren und zu kommunizieren.“²⁷⁴

Den Charakter eines rituellen Schmucksymbols kann man laut Stephan bei „[...] Verlobungs- und Trauringen, Taufkettchen, Amtsketten, Orden und Kronen oder als Amulett und Talisman [...]“²⁷⁵ vorfinden.

Rituelle Symbole markieren somit auch kulturelle Riten, bei denen eine Form von Transformation stattfindet. Als Beispiel kann an dieser Stelle der Ehering im Ritus der Eheschließung genannt werden. Der Ring symbolisiert dabei den Übergang des sozialen Status von „ledig“ zu „verheiratet“, der in Form eines zeremoniellen Ringtauschs vollzogen

²⁶⁷ Vgl. Knerr, A.-B. (2009). *Schmuck und Sinn: Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck* [eBook]. Norderstedt: Books on Demand. Kapitel: „Warum trägt der Mensch Schmuck?“

²⁶⁸ Vgl. Nöth, W. (2000). *Handbuch der Semiotik*. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 530

²⁶⁹ Knerr, A.-B. (2009). *Schmuck und Sinn: Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck* [eBook]. Norderstedt: Books on Demand. Kapitel: „Warum trägt der Mensch Schmuck?“

²⁷⁰ Vgl. König, R. (1985). *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*. München, Wien: Carl Hanser Verlag. S. 138

²⁷¹ Ebda.

²⁷² Vgl. Stephan, S. (2009). Das körperwiderständige Schmuckobjekt. Autorenschmuck in Europa seit den 1960er Jahren. Diss. Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Zugriff am 8.12.2019 unter <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46489/pdf/Promotion.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. S. 38f

²⁷³ Ebda. S. 38

²⁷⁴ Ebda.

²⁷⁵ Ebda. S. 40

wird.²⁷⁶ „In ihm verdichten sich [...] alle sozialen Erwartungen, die an die Ehe gestellt werden, wie lebenslange Dauer des Bundes, gegenseitige Fürsorge und sexuelle Treue.“²⁷⁷

In der Tradition einer westlich geprägten Kultur, die selbst in der heutigen Zeit noch Gesten patriarchalischer Strukturen aufrecht erhalten hat, kann auch das Schmuckgeschenk des Mannes an die Frau als *cultural performance* betrachtet werden, indem Schmuck als *cultural medium* im Ritual des Schenkens die Beziehung zweier Menschen zueinander symbolisiert. Durch diese Geste wird einerseits der Grad der Intimität der Beziehung zwischen dem Schenkenden und der Beschenkten klar definiert. Andererseits erhält der Schenkende dadurch auch die Möglichkeit, seine Macht und seinen Wohlstand zu demonstrieren.

Als Beispiel einer spezifischen Form des Schmuckgeschenks des Mannes an die Frau kann der Heiratsantrag genannt werden, bei dem der Verlobungsring als rituelles Symbol eine zentrale Rolle spielt. Traditionellerweise wird das Ritual der Verlobung in einer heterosexuellen Mann-Frau-Beziehung durch den Mann dominiert, der Ort und Zeit des Antrags sowie Art und Gestalt des Rings in Alleinregie festlegt und plant. Die Frau spielt dabei meist eine passive Rolle, indem der Partner den Antrag als Überraschung inszeniert, den sie letztlich nur noch annehmen oder ablehnen muss. Der dabei übergebene Verlobungsring wird in der westlichen Gesellschaft sehr stark als Maßstab zur Bewertung des Wohlstands des Mannes herangezogen.

Die soeben definierten Funktionen von Schmuck sollen anschließend im analytisch-interpretativen Teil dieser Arbeit auf ihr Vorkommen in ausgewählten filmischen Einheiten untersucht sowie hinsichtlich ihrer Bedeutung im Kontext der sozio-historischen Fragestellung analysiert und interpretiert werden.

²⁷⁶ Vgl. Ebda. S. 40 und S. 218

²⁷⁷ Ebda. S. 40

3 Filmanalyse

Da die Grundlage des praktischen Teils dieser Arbeit ein Spielfilm ist, bedarf es einer Vorstellung und Beschreibung der methodischen Instrumente und Begriffe, welche bei der Analyse und Interpretation zum Einsatz kommen.

Die theoretische Grundlage der bei der Analyse des Films angewandten Methodik stützt sich auf die sogenannte systematische Filmanalyse, auf welche im Folgenden noch näher eingegangen wird. Das hierbei verwendete Werk *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*²⁷⁸ stammt von Helmut Korte und bietet dank zahlreicher, praxisorientierter Analysebeispiele neben einer übersichtlichen theoretischen Einführung einen fließenden Übergang zur praktischen Anwendung der Methode.

Ergänzend wurde zur näheren Erläuterung der Begrifflichkeiten sowie technischen Mittel und deren Bedeutungen und Funktionen das Werk von Jürgen Kühnel *Die Zeichen des Films*²⁷⁹ herangezogen.

Da das Thema des Gesellschafts- sowie Rollenwandels immer auch in Bezug auf das bestehende respektive im Wandel befindliche Machtverhältnis der beteiligten Personen(gruppen) untersucht werden sollte, wird außerdem auf die von Hans J. Wulff in *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*²⁸⁰ vorgestellte symbolische Organisation respektive Demonstration von Macht im Raum als konkreter und zentraler Ansatz zur Verortung eben dieser verwiesen.

Während zunächst Bedeutung und Funktionen einiger grundlegender Begriffe definiert werden, soll im Anschluss die systematische Filmanalyse in Bezug auf ihre Komponenten in der Anwendung der hier vorliegenden Arbeit näher eingegangen und die Wahl der Methode argumentiert werden.

²⁷⁸ Vgl. Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Berlin: Schmidt.

²⁷⁹ Vgl. Kühnel, J. (2008). *Einführung in die Filmanalyse* Bd. 1: *Die Zeichen des Films*. 3. Aufl. Siegen: Universitätsverlag.

²⁸⁰ Vgl. Wulff, H. J. (1999). *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr. S. 127

3.1 Begriffe und technische Mittel

Da Film sowohl als Zeichen- als auch Kommunikationssystem betrachtet werden kann, erscheint es nicht weiter erstaunlich, dass auch hier – ähnlich wie in der Semiotik und Linguistik – von einer Klassifizierung in unterschiedlich große Elemente, Verbindungen und Einheiten ausgegangen wird.²⁸¹ Die kleinsten „Bauteile“ eines Films stellen Einzel- oder Phasenbilder dar. Mehrere Phasenbilder ergeben zusammen eine Einstellung, welche durch je einen Schnitt zu Beginn und Ende eingegrenzt wird. Die nächst größeren filmischen „Zellen“ liefern Subsequenzen, welche wiederum zu einer Sequenz gebündelt werden können. Sequenzen repräsentieren in gewisser Weise eigene dramaturgische Einheiten, welche in ihrer Gesamtheit den Film ausmachen.²⁸²

3.1.1 Einstellungsgrößen

Die Einteilung von Einstellungsgröße beziehungsweise Aufnahmedistanz kann in unterschiedlicher Weise erfolgen. Die Einstellungsgrößen werden sowohl durch Variation der Distanz zum Filmgegenstand, als auch mittels diverser Objektive erreicht. Als grösste respektive allgemeinste Skala kann die Unterteilung in Totale, Nah und Groß genügen, welche auch für die folgende Filmanalyse ausreichend erscheint.²⁸³

Als Referenz für die Beschreibung der drei unterschiedlichen Einstellungsgrößen kann der Abstand zu einer einzelnen Person beziehungsweise ihre Größe in Relation zum umgebenden Raum herangezogen werden. Bei der Totale ist die Person in ihrer Ganzheit zu sehen, sie füllt die Einstellung nicht aus, sondern ist weit umgeben von der dargestellten Szenerie. Bei der Naheinstellung oder -aufnahme ist die Person von Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers zu sehen, während bei der Großaufnahme nur noch das Gesicht bis maximal zum Hals oder beispielsweise die Hand einer Person gezeigt wird.²⁸⁴

Im Folgenden soll auf die spezifischen Qualitäten und Wirkungen der unterschiedlichen Einstellungsgrößen genauer eingegangen werden.

Neben der pragmatischen Funktion, dem Publikum die Handlung in gewisser Form zu präsentieren, übernimmt die Wahl der Einstellungsgröße eine ganz zentrale Rolle in Bezug auf die Vermittlung von Stimmungen und Emotionen. Weiters kann durch die räumliche Nähe

²⁸¹ Vgl. Faulstich, W. (1978). *Einführung in die Filmanalyse*. 2. Aufl. Tübingen: Narr. S. 17ff; Kühnel, J. (2008). *Einführung in die Filmanalyse* Bd. 1: *Die Zeichen des Films*. 3. Aufl. Siegen: Universitätsverlag. S. 27ff

²⁸² Vgl. Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Berlin: Schmidt. S. 25

²⁸³ Vgl. ebda. S. 25f

²⁸⁴ Vgl. ebda. S. 25; Kühnel, J. (2008). *Einführung in die Filmanalyse* Bd. 1: *Die Zeichen des Films*. 3. Aufl. Siegen: Universitätsverlag. S. 129

oder Distanz zu den gezeigten Figuren sowohl der Fokus als auch die Neigung der Zuschauer, sich mit einer bestimmten Figur zu identifizieren, gesteuert werden.²⁸⁵

„Als wichtigste Funktion der Totalen gilt die Orientierungsfunktion. Die Totale dient der räumlichen Orientierung; sie gibt einen Überblick über den Ort des Geschehens. Daraus resultiert als zweite Funktion das, was man als Eröffnungsfunktion bezeichnen kann.“²⁸⁶

In dem Zusammenhang wird die Totale auch dann als Einstellungsgröße gewählt, wenn sie einen Zwischenschnitt oder Abschluss einer Sequenz markieren soll. Als weitere Qualität der Totale kann die Vermittlung einer gewissen atmosphärischen Wirkung als Stimmungsbild genannt werden, wie es beispielsweise durch Aufnahmen einer natürlichen Landschaftsumgebung oder bei einer Stadtaufnahme, die nicht der Orientierung dient, gegeben ist.²⁸⁷ Darüber hinaus kann die Totale durch den räumlichen Abstand zu den Akteuren auch als Mittel eingesetzt werden, um ein Gefühl von Einsamkeit zu vermitteln oder Distanzierung vom Geschehen zu bewirken.

Ziel der Großaufnahme ist es im Gegenzug dazu, den äußeren Raum und Kontext so weit als möglich auszublenden und vielmehr „[...] die Gedanken und Gefühle der am Geschehen beteiligten Figuren zu vermitteln [...]“²⁸⁸ sowie „[...] die Aufmerksamkeit des Zuschauers weg vom äußeren Geschehen auf die inneren Vorgänge [...]“²⁸⁹ zu lenken. Eine Möglichkeit der Verstärkung der Wirkungsweise von Großaufnahmen kann dadurch erreicht werden, indem zu sogenannten „[...] ‘angeschnittenen’ Großaufnahmen, bei denen nicht das ganze Gesicht der dargestellten Figuren, sondern nur ein charakteristischer Ausschnitt ins Bildfeld gerückt wird [...]“²⁹⁰ übergegangen wird. Je nachdem, wieviel vom Gesicht oder einem anderen Körperteil oder Objekt zu sehen ist, kann die Großaufnahme auch noch weiter – bis hin zur Detailaufnahme – spezifiziert werden. Je kleiner und detailreicher das Gezeigte erscheint, desto konkreter wird der Fokus entsprechend dem Ziel, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ein Detail zu richten, wie beispielsweise auf ein Schmuckstück.²⁹¹

Es ist jedoch zur Kenntnis zu nehmen, dass die Interpretation der Wahl der Einstellungsgrößen von Film zu Film variieren kann und oben beschriebene Funktionen und Wirkungsweisen ausschließlich als Orientierungshilfen der späteren Analyse dienen. Die

²⁸⁵ Vgl. Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Berlin: Schmidt. S. 25

²⁸⁶ Kühnel, J. (2008). *Einführung in die Filmanalyse* Bd. 1: *Die Zeichen des Films*. 3. Aufl. Siegen: Universitätsverlag. S. 134

²⁸⁷ Vgl. ebda. S. 135

²⁸⁸ Ebda.

²⁸⁹ Ebda. S. 136

²⁹⁰ Ebda. S. 137

²⁹¹ Vgl. ebda. S. 130

Wahl der Einstellungsgrößen kann von unterschiedlichen filmischen Intentionen herrühren und sollte demnach auch immer in einem größeren Kontext betrachtet werden, was zur Folge hat, dass eine einzelne Einstellungsgröße in der Regel nicht unabhängig bewertet werden kann.²⁹²

3.1.2 Einstellungsverbindungen

Auf das Spektrum an Einstellungsverbindungen soll nur insofern eingegangen werden, als es für die Filmanalyse in dieser Arbeit von Relevanz ist.

Eine grundlegende Möglichkeit, eine Einstellung mit einer weiteren zu verbinden, ist der Schnitt, der als technisch klare, übergangslose Verbindung von Einzeleinstellungen realisiert wird.²⁹³

Bezogen auf den filmästhetischen Aspekt des Zusammenfügens, können unterschiedliche gestalterische Techniken zum Einsatz kommen, durch die bestimmte dramaturgische Ziele angestrebt beziehungsweise erreicht werden sollen. So kann beispielsweise die bewusste Verkettung von kontrastierenden Bildinhalten zur Konstruktion eines aussagekräftigen Ganzen genutzt werden, weshalb diese Verbindungs- beziehungsweise Montagetechnik als sogenannte Kontrastmontage bezeichnet wird.²⁹⁴

3.1.3 Kameraperspektive

Ein weiterer technischer Aspekt, der große Relevanz für die emotionale Wirkung des Gezeigten haben kann, bezieht sich auf die für den Zuschauer konstruierte Blickperspektive:

„Durch den Aufnahmewinkel, in dem sich die Kamera zum Objekt befindet, wird dem Betrachter ein bestimmtes Verhältnis zu den abgebildeten Personen oder Gegenständen vermittelt.“²⁹⁵

Definiert man jenen Kamerastandpunkt, der einer neutralen Einstellungsperspektive im Sinne des Kameraobjektivs auf Augenhöhe entspricht, als „normal“, so lassen sich die im Folgenden beschriebenen, von der Normalhöhe abweichenden Perspektiven unterscheiden.²⁹⁶

²⁹² Vgl. Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Berlin: Schmidt. S. 27; Kühnel, J. (2008). *Einführung in die Filmanalyse* Bd. 1: *Die Zeichen des Films*. 3. Aufl. Siegen: Universitätsverlag. S. 134

²⁹³ Vgl. Kühnel, J. (2008). *Einführung in die Filmanalyse* Bd. 1: *Die Zeichen des Films*. 3. Aufl. Siegen: Universitätsverlag. S. 212

²⁹⁴ Vgl. ebda. S. 201; Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Berlin: Schmidt. S. 28

²⁹⁵ Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Berlin: Schmidt. S. 29

²⁹⁶ Vgl. Kühnel, J. (2008). *Einführung in die Filmanalyse* Bd. 1: *Die Zeichen des Films*. 3. Aufl. Siegen: Universitätsverlag. S. 142f

Wird der Standpunkt der Kamera im Vergleich zur Normalhöhe nach oben verschoben, so spricht man von einer Auf- oder Obersicht. Eine deutliche Verschiebung nach oben wird somit als Vogelperspektive bezeichnet. Im Gegenzug benennt die Untersicht eine „[...] Verschiebung des Kamerastandpunkts nach unten [...]“²⁹⁷. Wird diese Verschiebung extrem realisiert, so spricht man von einer Froschperspektive.²⁹⁸

Ähnlich der Einstellungsgrößen können je nach Wahl der Einstellungsperspektive unterschiedliche Wirkungen beim Betrachter erzeugt werden. Wichtig ist dabei anzumerken, dass die erzeugten Gefühle sehr subjektiv vom jeweiligen Film und den Rollen der Akteure im Geschehen abhängen können. Daher wird die Wirkung auch insofern variieren, wessen Standpunkt die Kamera in der jeweiligen Einstellung übernimmt und mit welchem Akteur sich der Zuschauer am ehesten identifiziert (blickender versus gezeigter Akteur). Somit kann die Darstellung einer möglichen Wirkungsweise der einzelnen Blickperspektiven nur exemplarisch erfolgen.

Während ein erhöhter Standpunkt den gezeigten Bildinhalt – sei es Person oder Objekt – von einer überlegenen Position heraus zu unterdrücken scheint, können in dem Zusammenhang der Eindruck von „[...] Überlegenheit [...], Hochmut, Arroganz, Überheblichkeit [...]“²⁹⁹, oder noch allgemeiner, all jene Attribute, die mit Macht und Stärke assoziiert werden, hervorgerufen werden.³⁰⁰ Darüber hinaus kann „[...] die Vogelperspektive [...] in Verbindung mit der Totalen, als Mittel der räumlichen Orientierung und der epischen Distanzierung eingesetzt werden.“³⁰¹

Ein relativ niedriger Kamerastandpunkt hingegen erhöht im Gegenzug den gezeigten Bildinhalt, wodurch ein Eindruck von „[...] Unterlegenheit, Einsamkeit, Schwäche [...]“³⁰² entstehen kann.

Die Veranschaulichung des Gegensatzpaars „Macht und Stärke“ versus „Schwäche und Unterlegenheit“ anhand der Kameraperspektive stellt eine gute Überleitung zur Betrachtung der Oben-unten-Gliederung nach Wulff dar.

²⁹⁷ Ebda. S. 143

²⁹⁸ Vgl. ebda.; Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Berlin: Schmidt. S. 29

²⁹⁹ Kühnel, J. (2008). *Einführung in die Filmanalyse* Bd. 1: *Die Zeichen des Films*. 3. Aufl. Siegen: Universitätsverlag. S. 144

³⁰⁰ Vgl. ebda.

³⁰¹ Vgl. ebda. S. 143; Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Berlin: Schmidt. S. 29

³⁰² Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Berlin: Schmidt. S. 29

3.2 Symbolisierung von Macht – Oben-unten-Gliederung nach Wulff

Vorweg erscheint es wichtig, auf einen durchaus banalen Sachverhalt aufmerksam zu machen: Im Film wird eine dreidimensionale Welt durch eine zweidimensionale Darstellung dieser ersetzt. Der Übersetzungsprozess beschreibt dabei eine Projektion vom dreidimensionalen Raum auf die Bildebene.³⁰³

Durch den Prozess der Projektion gehen gewisse Informationen und Qualitäten verloren, weshalb die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch die veränderte Darstellungswelt auf andere Aspekte des Gezeigten gelenkt wird.

Wie bereits weiter oben beschrieben, können durch die Wahl der Einstellungsgröße sowie -perspektive beim Zuschauer unterschiedliche Bedeutungen vermittelt und Wirkungen erzielt werden. Darüber hinaus kommt auch der Komposition der Bildebene eine bedeutende Rolle im Wahrnehmungsprozess des Zuschauers zu.

Für den praktischen Teil dieser Arbeit besonders interessant und relevant ist dabei der Aspekt, Machtgefüge mit Hilfe filmischer Mittel aufzuzeigen. Wulff beschreibt dies in seinem Werk *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films* auf der Grundlage einer vertikalen Gliederung der Bildebene, bei der die Zuordnung zur mächtigeren beziehungsweise unterlegenen Rolle zwischen Akteuren über deren Positionierung respektive Komposition im Raum definiert wird.

Der theoretische Hintergrund, auf den dieser Ansatz aufbaut, stellt den „[...] dargestellten Raum [...der] semantische[n] Struktur des Textes [...]“³⁰⁴ gegenüber.

„Ein Raumverhältnis wird mit einem symbolischen Verhältnis koordiniert. [...] So ist z.B. das Oben-unten-Verhältnis gemeinhin so kodifiziert, daß das Werthöhere oben, das Wertniedrigere unten lokalisiert ist [...]. In den Inszenierungen der Macht spielt diese Gliederung bis heute eine Rolle [...].“³⁰⁵

Interessant ist bei dieser Formulierung die Verwendung des Wertbegriffs, was wiederum eine Parallele zur Funktion von Schmuck in Bezug auf Machtdemonstration herstellt, worauf bereits früher in der Arbeit eingegangen wurde.

³⁰³ Vgl. Kühnel, J. (2008). *Einführung in die Filmanalyse* Bd. 1: *Die Zeichen des Films*. 3. Aufl. Siegen: Universitätsverlag. S. 141f

³⁰⁴ Wulff, H. J. (1999). *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr. S.

127

³⁰⁵ Ebda. S. 126f

Wulff beschreibt diese traditionelle Inszenierung von Macht mit dem Begriff der „[...] zweistellige[n] Beziehung zwischen Raum und Bedeutung [...]“³⁰⁶. Für die Komposition der Bildebene beziehungsweise für die vertikale Gliederung im Film bedeutet das konkret, dass der mächtigere Akteur relativ höher dargestellt wird als der schwächere, was einer Oben-unten-Gliederung zur Symbolisierung von Macht entspricht.³⁰⁷

Eine weitere Analysemöglichkeit für Oben-unten-Gliederung im Film findet man in der Arbeit *Symbole und Mythen im populären Film. Die religionsästhetische Dimension des Abenteuerfilms „Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes“*³⁰⁸ von Vannina Maria Wurm. Anhand des „Modells struktureller Symbolik“³⁰⁹ werden den unterschiedlichen Bildbereichen beziehungsweise Richtungen im Film konkrete Attribute und Geschlechtertendenzen zugeordnet. Wurm betont vorab, dass jenes Modell den Anschauungen einer westlich-christlichen Kultur entspricht. Dabei repräsentiert unter anderem die Richtung „oben“ respektive der obere Bildbereich das männliche Prinzip, während die Bildrichtung „unten“ respektive der untere Bildbereich das weibliche Prinzip symbolisiert.³¹⁰

Vergleicht beziehungsweise synchronisiert man die Oben-unten-Gliederung von Wulff und Wurm, so wird in einem traditionell westlich-christlich orientierten Verständnis Macht mit Männlichkeit assoziiert, während umgekehrt Schwäche mit Weiblichkeit einhergeht.

3.3 Licht und Textur im Schwarz-Weiß-Film

Während Farben im modernen Farbfilm ein weites Funktions- und Bedeutungsspektrum zugesprochen wird, kommt im Schwarz-Weiß-Film vor allem dem Einsatz und der Führung von Licht besondere Geltung zu. Dabei kann die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch ein Spiel von Kontrasten gelenkt und erhöht werden, welche durch die Gegensatzpaare Licht und Schatten, Hell und Dunkel repräsentiert werden.³¹¹

Eine weitere Möglichkeit, einen visuell kontrastierenden Effekt zu erreichen, ist gegeben durch den Einsatz unterschiedlicher Oberflächenbeschaffenheiten oder auch Texturen. Eine Sonderstellung nehmen hierbei glänzende Gegenstände beziehungsweise Texturen ein. Der

³⁰⁶ Wulff, H. J. (1999). *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr. S. 127

³⁰⁷ Vgl. ebda.

³⁰⁸ Vgl. Wurm, V. M. (2009). *Symbole und Mythen im populären Film. Die religionsästhetische Dimension des Abenteuerfilms „Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes“*. Dipl.-Arb. Universität Wien. Zugriff am 23.1.2020 unter http://othes.univie.ac.at/4783/1/2009-05-04_9103294.pdf.

³⁰⁹ Vgl. ebda. S. 37

³¹⁰ Vgl. ebda. S. 41

³¹¹ Vgl. Kühnel, J. (2008). *Einführung in die Filmanalyse* Bd. 1: *Die Zeichen des Films*. 3. Aufl. Siegen: Universitätsverlag. S. 66

Glanzeffekt entsteht, indem eine besonders glatte Oberfläche die einfallenden Lichtstrahlen stark und regelmäßig reflektiert. Während stumpfe, matte Oberflächen als gewöhnlich und alltäglich betrachtet werden, können glänzenden Objekten herausragende, ausdrucksstarke und aufmerksamkeitsregende Eigenschaften zugesprochen werden.³¹²

Als Beispiele besonders glänzender Oberflächen können Lack, Edelsteine oder Metalle genannt werden.

An dieser Stelle sei noch einmal an die Funktion von Schmuck – insbesondere von Edelmetallen sowie Edelsteinen – als Strahlensphäre verwiesen, welche früher in der Arbeit bereits ausführlich erläutert wurde. In diesem Zusammenhang können Glänzen und Strahlen als Synonyme verwendet werden.

3.4 Systematische Filmanalyse

Nachdem nun die für die folgende Filmanalyse relevanten und grundlegenden Elemente und Begriffe der filmischen Produktion eingeführt wurden, soll der Ansatz der systematischen Filmanalyse nach Korte vorgestellt werden.

Korte selbst beschreibt im Vorwort des Werkes die Grundzüge der hier zugrunde liegenden Analyseverfahren wie folgt:

„Im Vordergrund steht zunächst die differenzierte Auseinandersetzung mit dem Produkt selbst (Aufbau, Argumentationsweise, potentielle Wirkung). Erst auf dieser Basis erfolgt die Untersuchung des historisch-gesellschaftlichen Kontextes sowie des Rezeptionshintergrundes. [...] die Besonderheit der hier betriebenen Filmanalyse [liegt] darin, die Feinstrukturen der filmischen Argumentation nachvollziehbar [...] zu machen.“³¹³

Weiter im Text gibt Korte an, dass sich diese Methode vor allem für Spielfilme eignet, weshalb sie für den vorliegenden Film als geeignetes Analysewerkzeug erachtet wird.³¹⁴

An dieser Stelle sollen die vier wesentlichen Untersuchungsdimensionen – Film-, Bedingungs-, Bezugs- und Wirkungsrealität – kurz beschrieben werden. Unter dem Begriff der Filmrealität werden all jene Informationen gesammelt, die konkret dem Film zu entnehmen sind. Dazu gehören unter anderem Filmhandlung und -inhalt, Akteure, Handlungsorte und filmische Mittel. Die Bedingungsrealität bezeichnet all jene Aspekte, die

³¹² Vgl. Wulff, H. J. (1999). *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr. S. 171f

³¹³ Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Berlin: Schmidt. S.

9

³¹⁴ Vgl. ebda. S. 10

die Entstehung des Films mitbedingt haben, wie beispielsweise der sozio-historische Entstehungskontext, das Repertoire des Regisseurs sowie aller an der Entstehung des Films beteiligten Parteien, ebenso wie die literarische Werkvorlage. Bei der Bezugsrealität wird auf das Verhältnis zwischen filmischer Aufbereitung und realer Bedeutung der behandelten Thematik eingegangen. Und zuletzt werden als Wirkungsrealität all jene die Werkrezeption betreffenden Daten und Informationen zusammengefasst.³¹⁵

Anzumerken ist, dass die hier vorgestellten Aspekte und Ebenen vielmehr einem Idealmodell entsprechen und diese – je nach vorliegendem Werk und Definition der Fragestellung – nicht immer gleichermaßen behandelt werden können und nicht notwendigerweise strikt voneinander abzugrenzen sind. Sie sind weder in einer geordneten Form abzuarbeiten, noch müssen sie vollständig und explizit dargelegt werden. Darüber hinaus liegt es ebenfalls in der Hand des Untersuchenden, „[o]b dabei von der (immanenten) Bestandsaufnahme des Films ausgegangen wird oder von Kontextproblemen [...]“³¹⁶

Wesentlich für die Ergebnissicherung ist jedoch Folgendes:

„Um qualitativ für die Gesamtaussage bedeutsam zu werden, müssen die verschiedenen Untersuchungsaspekte und Informationsquellen in ihren Einzelergebnissen inhaltlich-argumentativ zusammengeführt werden.“³¹⁷

Für das Vorgehen bei der Analyse werden von Korte die folgenden Praxistipps angegeben, welche im Sinne standardisierter Untersuchungsschritte durchzuführen sind:

„[...] es ist sinnvoll, in der Regel unmittelbar nach der Filmbetrachtung den ersten spontanen Eindruck schriftlich zu fixieren und Auffälligkeiten oder besondere Beobachtungen (Vermutung über Zusammenhänge, Querverbindungen im Ablauf etc.) gesondert zu notieren.“³¹⁸

Korte beschreibt diesen ersten Schritt im Arbeitsvorgang als Problematisierungsprozess, im Zuge dessen erste Hypothesen und mögliche Forschungsfragen formuliert werden können. Durch die anschließende Erstellung eines Sequenzprotokolls können die vorab formulierten Hypothesen weiter konkretisiert werden. Das Sequenzprotokoll (siehe Anhang) dient in den weiteren Analyseschritten als Basis und Orientierungshilfe, um „[...] als inhaltliche und formale Beschreibung eine Darstellung des Handlungsvollzugs (Inhalt) und der filmischen

³¹⁵ Vgl. ebda. S. 21f

³¹⁶ Ebda. S. 22

³¹⁷ Ebda.

³¹⁸ Ebda. S. 54

Darbietung (Form) [...]“³¹⁹ festhalten zu können. Zu diesem Zeitpunkt sollte das leitende Erkenntnisinteresse schon so weit festgelegt sein, dass die weitere Analyse und Interpretation bereits möglichst spezifisch erfolgen kann.³²⁰

Bei der Verschriftlichung der Analyse wird stets davon ausgegangen, dass der Adressat mit dem Untersuchungsgegenstand (Film) vertraut ist und auf eine mindestens einmalige Sichtung aufgebaut werden kann.

Da bei der hier durchgeführten Untersuchung ein Einzelfilm vorliegt, kann von einer sogenannten exemplarischen Analyse gesprochen werden. Die in diesem konkreten Fall vorgesehenen Untersuchungsschritte sollen im Folgenden schlagwortartig anhand des von Korte formulierten Orientierungsrasters festgehalten werden:³²¹

- „– Kurze *Inhaltsbeschreibung* [...]
- *Problematisierung und Fragestellung* [...]
- *Formal-inhaltliche Bestandsaufnahme* [...]
- *Analyse und Interpretation* [...]
- *Historische Verankerung und Rezeption* [...]
- *Verallgemeinerung*: Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse und Bewertung [...].“³²²

Abschließend ist zu sagen, dass die Wahl der systematischen Filmanalyse als geeignete Methode zur Erreichung des zuvor formulierten Erkenntnisinteresses damit begründet ist, dass ein Film als Kulturprodukt seiner Entstehungsrealität im Idealfall in der Zusammenschau unterschiedlicher Wirkungsfaktoren beleuchtet werden sollte. Die systematische Filmanalyse bietet ein, wie der Name bereits andeuten lässt, sehr offenes, praxisorientiertes und damit leicht handhabbares System an Analyseinstrumenten, von dem ausgehend – je nach Erkenntnisinteresse – Schwerpunktsetzungen in der individuellen Anwendung möglich sind.

³¹⁹ Ebda.

³²⁰ Vgl. ebda.

³²¹ Vgl. ebda. S. 55

³²² Ebda.

II ANALYTISCH-INTERPRETATIVER TEIL

1 Beschreibung der Methodik

Während mehrmaliger Sichtung des Films wurde – wie weiter oben beschrieben – nach dem Ansatz der systematischen Filmanalyse von Korte vorgegangen. Es wurde ein Sequenzprotokoll erstellt (siehe Anhang), welches als systematische und chronologische Grundlage der Filmhandlung der folgenden Analyse dient.

Nach einigen Vorbemerkungen zu Entstehungskontext und -bedingungen des Werkes und insbesondere einigen Anmerkungen zum Regisseur des Films, werden nach einer kurzen Darstellung der Filmhandlung und einer Gegenüberstellung der literarischen Vorlage und filmischen Adaption ausgewählte Filmsequenzen in chronologischer Reihenfolge beschrieben und jeweils anschließend an ihre Beschreibung analysiert und interpretiert.

Das bei der Analyse und Interpretation angewendete Instrumentarium basiert auf den im Kapitel „3 Filmanalyse“ beschriebenen filmischen Mitteln und Grundlagen (u.a. Einstellungsgrößen und -perspektiven, Oben-unten-Gliederung nach Wulff) und den im Kapitel „2 Schmuck“ vorgestellten Funktionen von Schmuck (u.a. soziale Distinktionsfunktion, Demonstration von Macht, Status und sozialem Aufstieg, rituelles Symbol), welche jeweils auf den im Kapitel „1 Italien während der anni '60“ präsentierten sozio-historischen Kontext des Werkes bezogen werden.

In Hinblick auf die Beantwortung der Forschungsfragen respektive des anvisierten Erkenntnisinteresses haben sich die im Folgenden vorgestellten Sequenzen als besonders geeignet und gehaltvoll herausgestellt.

Die dadurch getroffene Auswahl an Sequenzen erfüllt das Kriterium, jeweils mehrere der zu untersuchenden Themenschwerpunkte anzusprechen, weshalb die Wahl auf eben diese gefallen ist.

2 Il maestro di Vigevano

2.1 Entstehung des Films

Wie unschwer vom Werktitel abgeleitet werden kann, ist der Schauplatz des erstmals 1962 veröffentlichten Romans *Il maestro di Vigevano*, der dem Regisseur Elio Petri die literarische Vorlage für den im Folgejahr erschienenen, gleichnamigen Schwarz-Weiß-Film lieferte, die lombardische Stadt Vigevano in der Provinz Pavia. Vigevano ist zugleich Heimatort des Romanautors und Lehrers Lucio Mastronardi und in der Geschichte Italiens während der Zeit des *miracolo economico* zum Zentrum der Schuhmanufaktur avanciert, wovon heute noch ein Schuhmuseum zeugt.³²³

Sowohl Film als auch Buch thematisieren die aus dem raschen Wirtschaftswachstum resultierenden Probleme, sozialen Unterschiede und gesellschaftlichen Missstände der Zeit, was als Folge auch heftige Polemiken nach sich zog.³²⁴

Interessant ist dabei anzumerken, dass der Regisseur des zum Buch gleichnamigen Films, Elio Petri, anfangs als Filmkritiker tätig war, um dann selbst auf die andere Seite zu wechseln – zunächst als Drehbuchautor, Regieassistent und Dokumentarfilmer – und schließlich als Regisseur im Genre des politischen Films Fuß zu fassen. Die Verfilmung von *Il maestro di Vigevano* reiht sich dabei in die Liste seiner frühen Regiewerke ein.³²⁵

Seine Inspiration schöpfte Petri stets aus den sozialen Gegebenheiten sowie aus der Beschäftigung mit der Politik seiner Zeit, welche seine Filme zu einer Komposition aus politischer Analyse und Kunstfilm verschmelzen lassen.³²⁶

Über den Einfluss der realen Bedingungen auf die Entstehung seiner Werke lässt sich sagen, dass diese stark von den historischen Entwicklungen seiner Zeit geprägt waren, was Larry Portis in seinem dem italienischen Regisseur gewidmeten Artikel in der Reihe *Film International* 2010 wie folgt formuliert hat: „[...] how specific historical conditions contributed to the genesis of his work.“³²⁷

³²³ Vgl. Pacifici, S. (1963). *Il maestro di Vigevano*. *Books Abroad*, Vol. 37(2), S. 194-195. S. 195; Marchetti, S. (2016, 18. Juni). Dopo 53 anni Vigevano fa pace con il suo maestro. *La Stampa*. Zugriff am 23.11.2019 unter <https://www.lastampa.it/cronaca/2016/06/18/news/dopo-53-anni-vigevano-fa-pace-con-il-suo-maestro-1.34988821>.

³²⁴ Vgl. Marchetti, S. (2016, 18. Juni). Dopo 53 anni Vigevano fa pace con il suo maestro. *La Stampa*. Zugriff am 23.11.2019 unter <https://www.lastampa.it/cronaca/2016/06/18/news/dopo-53-anni-vigevano-fa-pace-con-il-suo-maestro-1.34988821>.

³²⁵ Vgl. Brunetta, G. P. (1998). *Storia del cinema italiano* quarto Vol. 4: *Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*. 3. ed. Roma: Editori Riuniti. S. 268

³²⁶ Vgl. Portis, L. (2010). The Director Who Must (Not?) Be Forgotten: Elio Petri and the Legacy of Italian Political Cinema, Part 1. *Film International*, Vol. 8(2), S. 17-29. S. 18

³²⁷ Ebda.

Man kann sagen, dass Petris filmisches Wirken durch seine gesellschaftskritische und politische Prägung in der Öffentlichkeit als provokativ wahrgenommen wurde, insofern, als dass seine Filme sowohl unter den Kritikern als auch unter dem Publikum für Aufregung sorgten: „[...] he made a dozen films that startled critics and the public alike.“³²⁸

Dabei interessierte ihn neben dem sozio-politischen Kontext vor allem auch die psychologische Erkundung von Einzelexistenzen, wie es auch im Werk von *Il maestro di Vigevano* mit der Rolle des Lehrers und Protagonisten Antonio Mombelli der Fall ist.

„In films [...] he combined social criticism and political commitment with an exploration of existential subjectivities in individuals.“³²⁹

Weiter im Text deklariert Portis, dass vor allem das soziale Umfeld, in dem Petri aufgewachsen ist, und insbesondere seine Kenntnis von der Arbeiterschicht maßgeblich zu seinem Schaffen als Filmmacher beigetragen haben. Dies ermöglichte ihm eine kritische Distanz einzunehmen und sich über politische Korrektheit hinwegzusetzen.³³⁰

So hat Petri als eigenständiger Filmemacher, der in der Tradition des italienischen Neorealismus der Nachkriegszeit künstlerisch sozialisiert wurde, das Genre des zeitgenössischen bürgerlichen und vor allem des politischen Films der Sechzigerjahre in Italien maßgeblich mitbestimmt:³³¹ „The turn towards contemporary political film-making peaks, in fact, with Petri [...].“³³²

2.2 Inhaltsangabe

Die Handlung des Romans als auch des Films wird aus der Perspektive des (Ich-)Erzählers und Protagonisten *maestro* Antonio Mombelli, gespielt von Alberto Sordi, geschildert, der sein Leben als kleines Rädchen eines rigiden magistratischen Apparats – personifiziert durch die Figur des übermächtigen Direktors – fristet. Da die bescheidenen Einkünfte des alleinverdienenden *capo di famiglia* als Grundschullehrer nicht ausreichen, um seine Familie – bestehend aus seiner Frau Ada, gespielt von Claire Bloom, und dem einzigen Sohn Rino – zumindest bis ans Ende des Monats durchzubringen, dienen ihm Nachhilfestunden und Überstunden im Nachmittagsunterricht als zusätzliche Einnahmequellen. All die Mühen des *piccolo borghese* reichen jedoch nicht aus. Es vergeht kein Tag, an dem Ada, die frustrierte

³²⁸ Ebda.

³²⁹ Ebda.

³³⁰ Vgl. ebda. S. 19

³³¹ Vgl. ebda. S. 18; Brunetta, G. P. (1998). *Storia del cinema italiano* quarto Vol. 4: *Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*. 3. ed. Roma: Editori Riuniti. S. 272

³³² Portis, L. (2010). The Director Who Must (Not?) Be Forgotten: Elio Petri and the Legacy of Italian Political Cinema, Part 1. *Film International*, Vol. 8(2), S. 17-29. S. 21

madre-casalinga, ihrem Unmut und ihrer Unzufriedenheit über die finanzielle Lage der Familie und der damit verbundenen Forderung zur Arbeitserlaubnis in einer Fabrik Wort verleiht. Ada ignoriert die Sorge ihres Mannes, seine Würde zu verletzen, widersetzt sich seinem Willen und beginnt in der Tat in einer Schuhfabrik zu arbeiten.

Vom Traum des schnellen Geldes infiziert bringt Ada ihren Mann schließlich dazu, das Lehrerdasein an den Nagel zu hängen, um mit ihm und ihrem Bruder zusammen – dank Antonios Abfertigung – eine kleine Schuhfabrik in den häuslichen vier Wänden der Familie Mombelli aufzubauen. Der anlaufende wirtschaftliche Erfolg erfährt jedoch einen harten Schlag, als die *polizia tributaria* von Unrechtmäßigkeiten des Kleinunternehmens erfährt.

Nach dieser ersten unternehmerischen Niederlage gründen Ada und ihr Bruder im Alleingang ohne Antonio eine neue Schuhmanufaktur, welche auch dank der Unterstützung des Industriellen Bugatti weitaus erfolgreicher ist als die erste.

Antonio, seinerseits nach bestandener Prüfung zu seiner „Berufung“ als Lehrer zurückgekehrt, muss jedoch eine weitere Niederlage anerkennen, nämlich, dass Ada und den Industriellen Bugatti nicht nur berufliche Belange verbinden.

Die Tragödie kündigt sich an, indem Antonio Ada und ihrem Liebhaber in ein Hotel nachspioniert und plant Rache zu nehmen. Von der Anwesenheit des eifersüchtigen Ehemanns gewarnt machen sich Ada und Bugatti im Auto davon. Ihre Flucht endet jedoch in einem tödlichen Autounfall.

2.3 Literarische Vorlage und filmische Adaption

Die Handlung des Films orientiert sich – bis auf die tragische Wendung gegen Ende des Werks – stark an der literarischen Vorlage. Als markanteste Unterschiede von Roman und Film gilt es, Adas Schwangerschaft, eine deutlich komplexere Darstellung des Akts der Untreue sowie die Abweichungen des tragischen Ausgangs zu nennen.

So sei an dieser Stelle zu erwähnen, dass sich das persönliche Unglück von Antonio seit der Aufgabe seines Berufs als Lehrer im Roman durch die Geburt seines zweiten Sohnes insofern weiter fortsetzt und verdichtet, als dass er diesen aufgrund seiner Haarfarbe für ein „Kuckucksei“ hält. Der neugeborene Sohn, der für Antonio Adas Untreue symbolisiert, verstirbt im Säuglingsalter, und auch Ada stirbt gegen Ende der Erzählung, nicht ohne ein Geständnis abzulegen, dass Rino nicht sein leiblicher Sohn sei. Nach der Rückkehr in die Schule folgt der letzte Schicksalsschlag des *maestro*, der den Witwer nun komplett allein zurücklässt: Rino landet nach einem Delikt in einer Jugendbesserungsanstalt. Damit erlischt

die letzte Hoffnung Antonio Mombellis auf einen sozialen und kulturellen Aufstieg seiner Familie in der nächsten Generation.³³³

Adas Schwangerschaft, der folgende plötzliche Kindstod sowie zuletzt Rinos Strafe in einer Besserungsanstalt sind jedenfalls nicht Teil des Filmplots. Während Ada im Roman eines natürlichen Todes stirbt, wird sie, wie bereits erwähnt, im Film zusammen mit ihrem Liebhaber – dem Industriellen *Bugatti*, der auch Teil des Romans ist – Opfer eines tödlichen Autounfalls.

³³³ Vgl. Mastronardi, L. (1994). *Il maestro di Vigevano*. In L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* [eBook]. Torino: Einaudi.

3 Analyse ausgewählter Sequenzen

Die im Folgenden angegebenen Zeiten und Kurzbeschreibungen sind jeweils den Daten des Sequenzprotokolls (siehe Anhang) entnommenen.

3.1 Sequenz 1

00:10:28 – 00:15:55

Ada und Antonio abends im Café und auf der Piazza Ducale, finanzielle Probleme der Familie; reich beschmückte Industrielle auf der Piazza Ducale und ihre Erfolgsgeschichten, Ada will in Fabrik arbeiten.

3.1.1 Beschreibung

Aufgrund des bescheidenen Einkommens beschränkt sich Adas und Antonios Abendbeschäftigung auf Fernsehen in einem Café. Auf ihrem anschließenden Weg Richtung Piazza Ducale treffen sie Carlo, Adas Bruder. Antonio ist im Gespräch mit Carlo sehr kurz angebunden, woraufhin Ada ihrem Mann unterstellt, er schäme sich für seinen Schwager, der ja „nur“ Arbeiter ist. Sie nutzt auch die Gelegenheit, ihm seine schlechten Verdienstmöglichkeiten als Lehrer aufzuzeigen:

„Perché tratti così male mio fratello? Ti vergogni perché fa l'operaio, ma intanto guadagna più di te, come tutti.“³³⁴

Adas Kritik setzt sich fort: *la dignità*, die Würde des maestro Mombelli, ist wiederkehrendes Thema. Ihm ist wichtig, was die anderen über ihn denken, während für Ada nur die Leistung und wirtschaftlicher Erfolg zählen: „Al grano si deve mirare, caro mio.“³³⁵ Mit diesen Worten wendet Ada ihren Blick auf die Geschäftsleute Mori und Bugatti und ihre Frauen, die den Abend in einem Café auf der Piazza Ducale verbringen. Ada beginnt Antonio die Erfolgsgeschichten der Herrschaften zu erzählen, die sich aus einfachen Verhältnissen hochgearbeitet haben:

„Prendi il Mori. Era un operaio come Carlo. E adesso guarda sua moglie, c'avrà su almeno venti chili d'oro. Erano tutti poveroni partiti da zero. Ma con la spina dorsale.“³³⁶

³³⁴ Petri, E. (Regie). (2007). *Il maestro di Vigevano* [DVD-Video]. Italien: DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, Filmauro Home Video. 00:11:24

³³⁵ Ebda. 00:11:40

³³⁶ Ebda. 00:11:42

Während ihrer Beschreibung wird Ada, ihrerseits vollkommen schmucklos, in Form einer Kontrastmontage im Wechsel mit den Industriellen und ihren opulent geschmückten Frauen in Großaufnahme gezeigt. Zunächst ist Mori zu sehen, eine Kamerafahrt nach rechts richtet den Blick auf seine Frau, geschmückt mit großen Perlohrringen, üppiger Kette und einer glänzenden Brosche. Adas Blick und Fingerzeig lenkt die Einstellung auf Bugatti, die Kamera schwenkt nach rechts und zeigt dessen Frau, ebenfalls reich geschmückt mit langem, der Bewegung des Kopfes folgenden Ohrgehänge, einem Ring und Armschmuck.



Abbildung 1: *Il maestro di Vigevano*, 00:11:41



Abbildung 2: *Il maestro di Vigevano*, 00:11:49



Abbildung 3: *Il maestro di Vigevano*, 00:11:54



Abbildung 4: *Il maestro di Vigevano*, 00:11:58



Abbildung 5: *Il maestro di Vigevano*, 00:11:59



Abbildung 6: *Il maestro di Vigevano*, 00:12:02



Abbildung 7: *Il maestro di Vigevano*, 00:12:18

Während Ada Fakten über Bugattis Unternehmen aufzählt, äußert sich Antonio abfällig über diesen: „Sì, me lo ricordo e mi è stato sempre tanto antipatico.“³³⁷

Ada spricht Antonio auf das Einkommen des Schuhherstellers an, „Ti pare poco?“³³⁸, worauf Antonio herabwürdigend kommentiert: „No, mi pare troppo per un analfabeta.“³³⁹ Ada beschwert sich über seine Arroganz und kritisiert, dass ihr Mann zwar ein Diplom aber kein Geld habe. Als Konsequenz aus dem Zusammentreffen mit den finanziell bessergestellten Emporkömmlingen erwächst in Ada der Wunsch, durch Arbeit in der Fabrik das familiäre Einkommen aufzubessern: „Senti, mi è venuta un'idea. Vado a lavorare in fabbrica [...] ci vanno tutte a Vigevano.“³⁴⁰ Antonio reagiert darauf völlig verständnislos mit den Worten „Ma che sei pazza. La signora Mombelli in fabbrica non ci va.“³⁴¹.

³³⁷ Ebda. 00:12:16

³³⁸ Ebda. 00:12:38

³³⁹ Ebda. 00:12:40

³⁴⁰ Ebda. 00:12:55

³⁴¹ Ebda. 00:13:03

Ebenfalls in einem Café auf der Piazza sitzen ein paar Kollegen und Freunde von Antonio, zu denen sich die beiden für einen Moment dazusetzen, um sich zu unterhalten. Ada platziert sich so, dass sie eine lungernde Haltung einnimmt. Sie sitzt demonstrativ mit gespreizten Beinen und trotzigem Blick da und trägt einen Rock, was den gegenüber sitzenden Herren einen einladenden Blick beschert.



Abbildung 8: *Il maestro di Vigevano*, 00:13:42

Der Blick eines Kollegen schweift auf Adas Rock, woraufhin Antonio versucht, ihr die Beine zusammenzudrücken und sie auch verbal zurechtweist.



Abbildung 9: *Il maestro di Vigevano*, 00:13:50



Abbildung 10: *Il maestro di Vigevano*, 00:14:01

Ada wehrt ihn ab, steht auf und geht, Antonio ihr hinterher.

Auf dem anschließenden Nachhauseweg passieren die beiden das Schaufenster einer Schuhmanufaktur. Ada fordert von Antonio, wenn auch mit freundlicher Stimme, die Erlaubnis, in die Fabrik arbeiten zu gehen „Mandami a lavorare in fabbrica.“³⁴²

Sie unterhalten sich auch über Rinos Zukunft. Ada will, dass Rino Arbeiter wird. Antonios Pläne für seinen Sohn, den Sohn eines Lehrers, sehen jedoch anders aus: er soll studieren.

Immer noch auf dem Nachhauseweg, kommen die beiden in einer dunklen Seitengasse vorbei. Antonio, sichtlich verzweifelt über das Verhalten und die Aussagen seiner Frau, resümiert die Vorgänge des Abends und kommt zu folgendem Schluss: „Come sei cambiata, Ada“³⁴³.

Ada schüttelt den Kopf und antwortet: „I tempi sono cambiati“³⁴⁴. Gleichzeitig ist ein Glockenschlag zu hören. Adas Argument des Zeitenwandels unterstreicht sie mit den folgenden Worten:

„Quando ero ragazza la gente diceva ‘beata lei, sposa un maestro‘ e adesso dice ‘povera diavola, sposato un maestro‘.“³⁴⁵

Antonios naive, wenn auch romantische Antwort darauf lautet, lieber arm aber glücklich zu sein. Mit einem unbeeindruckten „Si, buona notte“³⁴⁶ hört man Adas Stöckelschuhe davongehen.

Die Kamera zeigt Antonios Gesicht groß, es folgt die erste Traumsequenz.

³⁴² Ebda. 00:14:57

³⁴³ Ebda. 00:15:24

³⁴⁴ Ebda. 00:15:27

³⁴⁵ Ebda. 00:15:30

³⁴⁶ Ebda. 00:15:48

3.1.2 Interpretation

Die einfache Abendbeschäftigung von Ada und Antonio (Fernsehen im Café) ist als Hinweis auf die finanziell schlechte Situation der Familie zu deuten. Trotz seiner Bildung und der Anstellung an einer Schule reicht das Einkommen des Alleinverdieners gerade mal für ein Leben in sehr einfachen Verhältnissen.

Die Situation mit Adas Bruder kann als Indiz für die gesellschaftlichen Unterschiede beziehungsweise die Problematik zwischen den Gesellschaftsschichten gedeutet werden. Einerseits ist Adas Seitenhieb auf ihren Mann eine klare Anspielung darauf, dass dieser als Lehrer zu wenig verdient. Andererseits unterstellt sie ihm gleichzeitig, dass er sich aufgrund seines Berufs als Lehrer durch Intellekt und kognitive Leistung der Arbeiterschicht überlegen fühle. Weiters lässt sich durch Adas Äußerungen ableiten, dass für sie der Verdienst und damit der wirtschaftliche Erfolg ausschlaggebend ist für die gesellschaftliche Position.

Adas Bericht über die Erfolgsgeschichten der Industriellen, die sich aus dem Nichts hochgearbeitet haben, lässt in ihr den Traum vom schnellen Geld sichtbar werden. Hierdurch wird gleichzeitig der gesellschaftliche Wandel angesprochen, der bei den beiden Damen durch das Tragen von Schmuck als Symbol des gesellschaftlichen Aufstiegs bildlich Ausdruck findet und parallel von Ada verbal beschrieben wird. Das Aufzeigen der Unterschiede zwischen den hier gegenübergestellten Gesellschaftsschichten – Ada und Antonio Mombelli als Repräsentation der ärmeren Bevölkerungsschicht sowie die Herren Bugatti und Mori mit ihren Frauen auf Seite der wohlhabenden Schicht – wird durch mehrere bewusst eingesetzte filmische Mittel beziehungsweise Techniken erreicht. Durch die Wahl der Kameraeinstellung (Groß) werden Details – wie der Schmuck der Damen – bewusst hervorgehoben. Die Polarität zwischen der komplett schmucklosen Ada und den üppig behangenen Frauen wird durch die sogenannte Kontrastmontage noch zusätzlich verstärkt.

Das Bild der schmucküberladenen Frauen findet in Adas Beschreibung seine Verbalisierung und wird durch die hyperbolische Formulierung im wahrsten Sinne des Wortes in seiner Üppigkeit und in seinem Überfluss bestätigt (siehe oben, „[...] venti chili di oro [...]“).

Die Wahl ihrer Worte kann dabei auch als Anspielung auf die früher in der Arbeit beschriebene Eigenschaft des Schmuckes als etwas „Überflüssiges“ – auch im Sinne des Konsumguts – gedeutet werden. Erst wenn die finanzielle Lage eines Menschen es zulässt, dass die existentielleren Bedürfnisse bereits erfüllt wurden, so kann er sich der Anschaffung eines Luxusgutes wie Schmuck widmen:

„Und all das nicht, trotzdem der Schmuck etwas »Überflüssiges« ist, sondern gerade, weil er es ist. Das unmittelbar Notwendige ist dem Menschen enger verbunden, es umgibt sein Sein mit einer schmalen Peripherie. Das Überflüssige »fließt über«, d.h. es fließt weit von seinem Ausgangspunkt fort; [...].“³⁴⁷

Weshalb Schmuck auch besonders geeignet ist, um die Aufmerksamkeit anderer auf sich zu ziehen.

Adas Neid gegenüber den Herrschaften äußert sie vor allem auch dadurch, dass sie in Zusammenhang mit den wirtschaftlichen Erfolgsgeschichten der Herrschaften auch auf den Schmuck der Unternehmerfrau aufmerksam macht, was letzten Endes nichts anderes bedeutet, als dass sie selbst nach eben diesem Erfolg, der Anerkennung und der damit verbundenen Bewunderung durch andere trachtet. Auf diese Eigenschaft des Schmucks weist auch Georg Simmel in seinem Aufsatz *Exkurs über den Schmuck* hin:

„Denn auch der Neid auf den Schmuck bedeutet nur den Wunsch des Neidischen, die gleiche Anerkennung und Bewunderung für sich zu gewinnen, und sein Neid beweist gerade, wie sehr diese Werte für ihn an den Schmuck gebunden sind.“³⁴⁸

Während Ada das Leben der Selfmademen als Paradebeispiel für die aus dem *boom economico* aufkeimenden Chancen des gesellschaftlichen Aufstiegs für die niedrigeren Gesellschaftsschichten nennt, ist Antonio Symbol für eine konservative Stimmung. Durch die Unterstellung, der Schuhfabrikant Bugatti sei Analphabet, wird der Arroganz des Lehrers und der Herabwürdigung des finanziellen Erfolgs und damit sozialen Aufstiegs der Arbeiterschicht Ausdruck verliehen. Durch das Thematisieren der Analphabeten spiegelt sich auch Antonios Einstellung wider, der einzig Bildung als Schlüssel zum Erfolg und sozialen Prestige anerkennt. Durch sein Verhalten und seine Äußerungen wird klar, dass er dem *boom economico* beziehungsweise den daraus resultierenden gesellschaftlichen Veränderungen kritisch gegenübersteht. Er ist ein altmodischer Mann, was er zu einem späteren Zeitpunkt im Film auch tatsächlich ausspricht (00:24:25 „[...] io sono un uomo all'antica“). Dies ist nicht weiter erstaunlich angesichts der Tatsache, dass er in dem Fall als Gebildeter auf der Kehrseite des Booms steht und keinerlei finanziellen Nutzen beziehungsweise persönlichen Vorteil durch das Aufkeimen der Industrie ziehen kann, zumindest nicht mit seiner Einstellung. Dies unterstützt das rigide magistratische System, was strikte Auflagen für das

³⁴⁷ Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 18

³⁴⁸ Ebda. S. 17

Vorrücken in eine höhere Gehaltsklasse vorsieht. Er ist dem Willen des Direktors ausgeliefert, seine berufliche Laufbahn hängt einzig von dessen positiver Beurteilung ab (01:43:08 - 01:44:05).

Seine konservative Haltung äußert sich auch darüber, dass er von der Idee, seine Frau – die Frau eines Lehrers – in einer Fabrik arbeiten zu lassen, alles andere als angetan ist. Auch ihr Argument, dass bereits alle dorthin arbeiten gehen würden, überzeugt ihren Mann wenig. Adas Aussage gibt wiederum Hinweis über die steigende Beschäftigungsrate von Frauen zu jener Zeit, welche den Fortschritt des Gesellschaftswandels in Vigevano markiert. Ihrer Äußerung nach ist es nichts Außergewöhnliches, als Frau arbeiten zu gehen, da es bereits alle tun würden. Gleichzeitig spiegelt ihre Bitte beziehungsweise Aufforderung zur Arbeitserlaubnis den Status der Abhängigkeit und Unterordnung der Frau unter ihren Ehemann, die auch noch bis in die 70iger Jahre gesetzlich verankert war und unter anderem die Erlaubnis der Frau zur Arbeit durch den Ehemann vorsieht. Die gesetzliche Lage sollte sich effektiv erst mit der Reform des Familienrechts 1975 ändern.³⁴⁹

„In der konventionellen (und vom Gesetz sanktionierten) Organisation der bürgerlichen Familie zählte die Stimme der Ehefrau nur wenig. Für jede von ihr ausgeführte Handlung war die Autorisierung des Ehemannes nötig, vorgesehen vom Artikel 134 Bürgerliches Gesetzbuch, und sie durfte ihrem Gatten nicht die geringste Vertraulichkeit verweigern.“³⁵⁰

Ihr trotziges und provokantes Verhalten, als sie bei Antonios Kollegen Platz nehmen, ist ihre Form der Rebellion gegen den Widerwillen und die Sturheit ihres Mannes, was ihre Pläne, eine Beschäftigung in der Fabrik anzunehmen, betrifft. Dass sie öffentlich vor den Augen seiner Kollegen rebelliert, ist kein Zufall, sondern mit der Absicht versehen, seine – ihm heilige – Würde zu verletzen. Adas Verhalten ist somit ihres Zeichens als Versuch, sich gegen ihren Mann zu emanzipieren, zu deuten. Es ist auch wenig erstaunlich, dass die Zukunftspläne der beiden für ihren Sohn divergieren.

Als Antonio Ada darauf anspricht, dass sie sich verändert habe, meint er den persönlichen Wandel Adas. Sie kontert ihm, indem sie sich auf den allgemeinen Wandel der Zeit bezieht, der auch akustisch durch den Glockenschlag als Zeichen des Übergangs von einer Stunde zur nächsten als bewusst eingesetztes filmisches Mittel Betonung findet. Es geht klar hervor, dass

³⁴⁹ Vgl. Sarogni, E. (2010). Essere donna in Italia: difficoltà e caratteristiche dell'emancipazione femminile dall'Unità ai giorni nostri. In S. Carpentieri, & A. Pagliardini (Hg.), *Italia e "Italie": identità di un paese al plurale* (S. 135-146). Frankfurt am Main: Lang. S. 143

³⁵⁰ Feigl, D. (2000). Die italienische Familie und die Rolle der Frau vom 19. bis ins 21. Jahrhundert. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 28

mit dem Zeitenwandel die Veränderung der Gesellschaft gemeint ist, einer Gesellschaft, in der Ada ein Teil und Symptom des Wandels wird. Die Veränderung der weiblichen Protagonistin kann – wenn man so will – auch als Motiv der Veränderung der Rolle der Frau im Allgemeinen betrachtet werden, was in der Konstellation mit dem Ehemann wiederum den Wandel der Geschlechterrollen markiert. Auch Adas Anekdote über die einstigen Glückwünsche und heutigen Beileidsbekundungen in Bezug auf den Beruf ihres Mannes reflektieren anhand des im Laufe der Zeit veränderten Ansehens der Berufsgruppe Lehrer die Tendenzen gesellschaftlichen Wandels.

3.2 Sequenz 2

00:15:55- 00:17:40

1. Traumsequenz: Ada als reiche Frau.

3.2.1 Beschreibung

Antonios erste Traumsequenz schließt direkt an die weiter oben beschriebene Handlung an. Man hört Adas Schritte, während sie sich entfernt, die Kamera zeigt Antonio nah, er sinniert mehr zu sich selbst, aber an Ada gerichtet, was sie immer so traurig mache: „Tu sogni di essere una donna ricca e non lo sei.“³⁵¹ Sein Blick richtet sich nach oben, seufzend senkt er ihn wieder um die Augen zu schließen.



Abbildung 11: *Il maestro di Vigevano*, 00:15:56

³⁵¹ Petri, E. (Regie). (2007). *Il maestro di Vigevano* [DVD-Video]. Italien: DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, Filmauro Home Video. 00:16:01



Abbildung 12: *Il maestro di Vigevano*, 00:16:02

Dramatische Musik kündigt die Überleitung zum Traum an. Mit den Worten „Come sarebbe bello, poterti far sorridere...“³⁵² schwenkt die Kamera nach rechts und zeigt Ada in seinem Traum in etwas Distanz in einer Totale. Während er fortsetzt, „...a regalarti le cose più belle del mondo: abiti eleganti, pellicce, gioielli splendenti“³⁵³, sieht man die von ihm erträumte Ada im Scheinwerferlicht ihrem Antonio entgegenkommen. Die Einstellung verkleinert sich durch das langsame Heranschreiten in Richtung Kamera, und zunehmend wird ihre elegante Erscheinung immer deutlicher: Gekleidet, gerade wie von ihm beschrieben, in einem Pelzmantel, ihren Kopf ziert ein funkelndes Diadem, sie trägt glitzernden Armschmuck und eine ebenso glitzernde Tasche im Arm.



Abbildung 13: *Il maestro di Vigevano*, 00:16:06

³⁵² Ebda. 00:16:12

³⁵³ Ebda. 00:16:14



Abbildung 14: *Il maestro di Vigevano*, 00:16:12

Sie kommt so nah an die Kamera heran, dass sie wieder zusammen mit Antonio nah in einer Einstellung zu sehen ist. Ihre Hand hält die Tasche an den Oberkörper gedrückt, sodass sie auch in der Naheinstellung noch immer zu sehen ist. Ihre Schmuckstücke reflektieren das Scheinwerferlicht mit jeder Bewegung, wodurch ein stark glitzernder Effekt entsteht.



Abbildung 15: *Il maestro di Vigevano*, 00:16:24

Es folgt ein Dialog zwischen den beiden (00:16:34-00:16:50):

Ada lächelt ihren Antonio an: „Ma perché hai fatto questo?“

Antonio: „Come perché? Perché tu lo meriti.“

Ada: „Ma è troppo.“

Antonio erwidert: „Ma che dici. Sono sciocchezze, non è troppo per te. Come sei bella.“

Der Dialog endet mit einem Kuss, Musik spielt im Hintergrund. Ada entfernt sich, ihre Worte schallen im Gehen in einem Echo nach. Antonio schließt erneut die Augen, und dramatischere Musik kennzeichnet das Ende des Traumes. Die ungehaltene Stimme der realen Ada holt ihn

zurück in die Realität: „Antonio, Antonio, ma cosa fai, dormi in piedi. Andiamo a casa“³⁵⁴. Er öffnet die Augen und ist wieder in der Realität angekommen.



Abbildung 16: *Il maestro di Vigevano*, 00:17:19

3.2.2 Interpretation

Der hier skizzierte Traum kann als eine Reaktion auf die Kritik und Unzufriedenheit Adas über den schlechten Verdienst ihres Ehemannes und dem Neid gegenüber den wirtschaftlichen Emporkömmlingen der Zeit interpretiert werden.

Antonio erträumt sich in dieser Sequenz, seiner Frau Ada all den Luxus schenken zu können, den sie begehrt. Durch den Dialog zwischen Ada und ihm in seinem Tagtraum wird klar, dass nicht Ada selbst sich den Schmuck sowie Pelzmantel gekauft hat, sondern, dass all das Geschenke ihres Mannes sind. Wie bereits im theoretischen Teil der Arbeit näher erläutert wurde, verweist das hier angesprochene Ritual des Schenkens auf die Funktion von Schmuck als *cultural medium*, indem der Mann seiner Frau teure Geschenke macht, die einerseits ein Hinweis auf den Grad der Intimität der Beziehung sind, andererseits auch als Spiegel für Macht und Wohlstand des schenkenden Mannes fungieren. Der Zweck, den Schmuck hier erfüllen soll, wurde ebenfalls bereits im theoretischen Teil näher ausgeführt. Lisbeth Den Besten beschreibt in *On Jewellery* diesen auf Roland Barthes zurückgehenden Ansatz wie folgt:

„[...] women having a marginalised social position but also the power of being the living showcase of their husbands’ wealth and power [...]“³⁵⁵

³⁵⁴ Ebda. 00:17:18

³⁵⁵ Den Besten, L. (2012). *On Jewellery. A compendium of international contemporary art jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. S. 21

Dabei verfolgt Adas elegante Erscheinung im Traum – wenn auch in dieser Sequenz der Intimität der beiden Eheleute vorbehalten – in Wahrheit eine viel weiter greifende Funktion, nämlich jene, durch die Mitglieder einer Gesellschaft anerkannt zu werden:

„Denn die Eleganz ist etwas für die »Andern«, ist ein sozialer Begriff, der seinen Wert aus dem allgemeinen Anerkanntsein bezieht.“³⁵⁶

Hier wird der von seiner Frau Ada ersehnte Wohlstand durch die Worte „Tu sogni di essere una donna ricca“ ganz konkret angesprochen. Durch Antonios Beschreibung und die anschließende Visualisierung der reichen Ada in seinem Traum wird die Vorstellung von Reichtum direkt mit dem Objekt Schmuck verknüpft – ein klares Indiz für die Funktion von Schmuck als Mittel zur Demonstration von sozialem Aufstieg sowie Status und Wohlstand, in Verbindung mit der Funktion des *cultural medium* und der geschmückten Frau als Aushängeschild des Mannes wird hiermit vor allem auch die gesellschaftliche Position des Mannes deutlich.

Ada begehrt zwar selbst reich zu sein, aber in Antonios Welt ist es nicht sie, die sich diesen Wohlstand selbst erarbeitet, sondern er, das Familienoberhaupt, der alleinverdienende Ehemann, der seiner Frau Schmuck- und andere Luxusgeschenke machen kann.

Durch das Strahlen der Schmuckstücke, welches durch den Kontrast der dunklen Seitengasse und das bewusst eingesetzte Scheinwerferlicht auf Ada erzeugt wird, wird die Aura, die ein solch luxuriöses Konsumgut ausstrahlt, noch deutlich erhöht. Durch die Wahl der Naheinstellung und die bewusste Geste Adas, die Tasche und Armband bewusst in den Fokus setzt, wird all das Funkeln und Glitzern in einem Bild vereint. Eben diese Qualität von Schmuck, die durch das Strahlen und Glänzen edler Steine und Metalle erzeugt wird, wurde im Theorieteil bereits näher besprochen. Sie führt als Konsequenz zu jenem „[...] sozialen Zweck [...], durch das sein Träger als der Mittelpunkt des Strahlenkreises erscheint [...]“³⁵⁷. Durch die Wahl der genannten filmischen Mittel wird unverkennbar eben diese Strahlensphäre, welche vom Schmuck erzeugt wird, für den Zuschauer auch visuell erkennbar:

³⁵⁶ Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 19

³⁵⁷ Ebda. S. 21

„Die Strahlen des Schmuckes, die sinnliche Aufmerksamkeit, die er erregt, schaffen der Persönlichkeit eine solche Erweiterung oder auch ein Intensivwerden ihrer Sphäre, sie ist sozusagen mehr, wenn sie geschmückt ist. Indem der Schmuck zugleich ein irgendwie erheblicher Wertgegenstand zu sein pflegt, ist er so eine Synthese des Habens und Seins von Subjekten, mit ihm wird der bloße Besitz zu einer sinnlichen und nachdrücklichen Fühlbarkeit des Menschen selbst. Mit der gewöhnlichen Kleidung ist dies nicht der Fall, [...] erst die geschmückte Kleidung und zuhöchst die Pretiosen [...] lassen das Haben zu einer sichtbaren Qualität ihres Seins werden.“³⁵⁸

3.3 Sequenz 3

00:46:42 – 00:50:02

Antonio bringt Ada Mittagessen in die Fabrik, Adas neue Uhr.

3.3.1 Beschreibung

In der folgenden Subsequenz bringt Antonio Ada das von ihm zuvor zubereitete Mittagessen während ihrer Pause in die Fabrik, die Ada und die anderen Arbeiter im Freien verbringen. Sie trägt als Arbeitsbekleidung eine Latzhose und ein Kopftuch, Antonio trägt einen Anzug. Als sie sich vor den eine Fabrik umgebenden Zaun zum Mittagessen niederlassen, legt sich Antonio ein Taschentuch unter, um seine Hose nicht schmutzig zu machen. Man sieht Antonio und Ada in Naheinstellung nebeneinander auf dem Boden sitzen. Im Hintergrund ist das Dach einer Fabrik zu sehen. Adas Kopf reicht dabei über den oberen Rand der Kameraeinstellung hinaus, während Antonios Kopf zur Gänze innerhalb der Einstellung zu sehen ist. Im Dialog wendet Antonio seinen Blick Ada zu. Durch die Höhenunterschiede – Ada sitzt etwas erhöhter als er – muss er seinen Blick zu ihr nach oben richten.



Abbildung 17: *Il maestro di Vigevano*, 00:47:13

³⁵⁸ Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 18

Antonio kommentiert sein Hemd und betont seine Vorzüge, dass es nicht gebügelt werden muss: „Tu la sera la lavi. Anzi, io la lavo la sera, e la mattina la trovo già stirata.“³⁵⁹

Er betont außerdem, dass es eine amerikanische Erfindung sei, was die Überleitung zu folgender Bemerkung bildet: „Anche gli americani, poveracci, non hanno le moglie che gli stirano le camice.“³⁶⁰

In der Zwischenzeit reicht er Ada Serviette und Besteck. Ada ignoriert seine Anspielungen, sieht die meiste Zeit mit leicht genervtem Blick gerade aus und kommentiert schließlich, dass ihre Pause bald vorbei sei. Dabei blickt sie auf ihre neue Armbanduhr. Antonio entdeckt die Uhr und spricht Ada auf diese an (00:47:46 – 00:48:03):

Antonio: „Bello, chi te l’ha dato?“

Ada: „L’ho comprato io. Ho detto che è un tuo regalo per farti fare bella figura.“

Antonio: „Tu lo dici ma la gente lo sa che il maestro Mombelli non ha la possibilità di regalarti neanche un orologgiotto di latta. [Pause] Io lo so, sai, che pensa di me la gente, che ti sfrutto.“



Abbildung 18: *Il maestro di Vigevano*, 00:47:41

Ada steht auf, wendet sich von ihm ab und entfernt sich einige Schritte. Antonio geht ihr nach, Ada weint. Er nimmt sie in den Arm, spürt etwas Hartes an ihrer Brust: es sind Schuhsohlen, die sie aus der Fabrik hat mitgehen lassen. Ada entfernt sich noch weiter. Es entfacht ein Streit. Ada ist sehr aufgebracht. Ada leidet unter ihrer Situation der Abhängigkeit als Lohnarbeiterin in der Fabrik, sieht sich aber dazu gezwungen, da sie so nicht weiterleben könne. Antonio argumentiert, dass er von Anfang an dagegen war und die Arbeit zu hart für sie sei, er versucht sie zu überreden, die Arbeit in der Fabrik sein zu lassen. Ada geht nicht

³⁵⁹ Petri, E. (Regie). (2007). *Il maestro di Vigevano* [DVD-Video]. Italien: DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, Filmauro Home Video. 00:46:26

³⁶⁰ Ebda. 00:46:38

darauf ein. Sie küssen sich zum Abschied. Eine Sirene beendet die Pause, man sieht die Arbeiter und Arbeiterinnen zurück zur Fabrik gehen.

3.3.2 Interpretation

Bereits die Subsequenz davor, die Antonio beim Einkauf auf dem Markt zeigt, markiert eindeutig, dass sich der Rollenwandel der beiden Ehepartner im Vollzug befindet. Antonio kommentiert das auch in Form des Erzählers und beschreibt die im Rahmen des familiären Gefüges neu verteilten Aufgabenbereiche von Ada und ihm. Antonio ist nicht länger Alleinverdiener. Während Ada mit ihrer Beschäftigung in der Fabrik ihren Einflussbereich in der Familienstruktur erweitert, indem sie ihren Teil zum familiären Einkommen beisteuert, wird der Bereich des Häuslichen, der bislang der einzige seiner Frau zugestandene Machtbereich war, plötzlich zu seiner Verantwortlichkeit.

Ada hatte sich zuvor gegen Antonios Willen widersetzt und auf eigene Faust entschieden, in die Fabrik arbeiten zu gehen. Mit dieser Form der Rebellion, gegen das Versprechen, das sie ihrem Mann und – gesetzlich zu jener Zeit noch anerkannten – Familienoberhaupt geleistet hatte, läutet sie den Prozess der Emanzipation offiziell ein.

Dass Antonio seiner Frau das von ihm selbst zubereitete Essen in die Mittagspause bringt, ist weiteres Indiz für den Rollenwandel. Was bislang die Aufgabe der Frau war, übernimmt nun der Mann. Dass Ada ganz unverkennbar eine Arbeitsbekleidung trägt, nämlich eine Latzhose, mag praktische Gründe haben und naheliegend wirken, unterstreicht aber auch den Prozess der Emanzipation: nicht allein die Tatsache, dass es sich bei dem Kleidungsstück um eine Hose handelt, vielmehr, dass es sich um eine typische Arbeitsbekleidung handelt, die vor allem bei manuellen Tätigkeiten von Männern getragen wird, kann als Symbol für die steigende Beschäftigungsrate der Frauen gelesen werden – hier im speziellen Fall in der Industrie, allgemein aber auch in anderen Tätigkeitsbereichen und Berufsfeldern.

Antonios Verhalten, nämlich die Sorge um seine Kleidung, der er mit dem Unterlegen eines Taschentuchs entgegenwirkt, kann hingegen als tendenziell feminine Eigenschaft interpretiert werden. Dass er anschließend die Erfindung des bügelfreien Hemdes ins Detail hin erläutert, hat ebenfalls die Funktion, auf die Vertauschung der Verantwortungsbereiche aufmerksam zu machen. Es ist nicht länger seine Frau, die sich um die Wäsche kümmert, sondern er als Mann selbst tut es („Anzi, io la lavo la sera“ siehe oben). Die Mitleidsbekundung gegenüber den amerikanischen Ehemännern, die ebenfalls von dieser Entwicklung betroffen seien, erfüllt einerseits die Funktion eines verdeckten Selbstmitleids von Antonio, dessen Frau Ada den ihr traditionellerweise zugedachten Verantwortlichkeitsbereich verlassen hat. Darüber hinaus

kann die Bemerkung auch als Anspielung des Einflusses der amerikanischen Gesellschaft im Rahmen des *boom economico* auf die Entwicklungen Italiens gelesen werden, wodurch die traditionelle hierarchische Familienstruktur bedroht war:

„During the 1960s, the ‘American way of life’ [...] was seen as the worst enemy of traditional hierarchical relationships in the family.“³⁶¹

Die Gesamtsituation wird etwas überspitzt dargestellt und zeigt den Wandel vielmehr in einer Art Rollenumkehr, was jedoch nicht weiter verwunderlich ist, als dass durch eben diese Überspitzung eine klare Kommunikation und Akzentuierung des Themas erreicht wird.

Darüber hinaus wird der Wandel der Geschlechterrollen auch dadurch deutlich, dass die Frau nun als Fabrikarbeiterin mehr verdient als ihr Mann als Lehrer, sodass sie sich selbst ein Schmuckstück – nämlich eine Uhr – kaufen kann. Durch den höchst emanzipierten Akt des Sich-selbst-kaufens erkennt Ada dem Schmuckstück die Funktion eines *cultural medium* im Ritual des Schmuckgeschenks des Mannes an die Frau ab. Auch Sylvia Stephan erwähnt in ihrer Dissertation die eben beschriebene Eigenschaft von rituellen Symbolen (*cultural media*), am Prozess des gesellschaftlichen und kulturellen Wandels direkt beteiligt zu sein beziehungsweise diesen sichtbar zu machen.³⁶² Ada setzt sich also über die gesellschaftlichen Konventionen des Beschenkt-werden-müssens hinweg, da sie nun durch die eigenen Einkünfte befähigt ist, selbst am Konsum eigenbestimmt teilzunehmen. Durch diese Geste trägt sie zur Degradierung der klassischen Rolle ihres Ehemanns bei, erklärt sich gleichzeitig aber mit der Behauptung, die Uhr wäre sein Geschenk gewesen, dazu bereit, den Schein des *cultural medium* noch etwas aufrecht zu erhalten. Die Bereitschaft zur Lüge kann zum einen so verstanden werden, dass sich Ada möglicherweise selbst noch bis zu einem gewissen Grad den gesellschaftlichen Traditionen und Konventionen verpflichtet fühlt, insofern als dass sie die finanzielle Unabhängigkeit zugunsten des familiären Friedens in der Öffentlichkeit verleugnet. Antonios Reaktion lässt aber durchblicken, dass diese Behauptung auch – oder erst recht – als Provokation respektive Rebellion gegen den Mann gesehen werden kann.

Die neu erlangte Unabhängigkeit bis hin zur – auch wieder überspitzt dargestellten – finanziellen Überlegenheit der Frau über den Mann wird hier auch in Form der sogenannten

³⁶¹ Bimbi, F. (1999). The Family Paradigm in the Italian Welfare State (1947–1996). *South European Society and Politics*, Vol. 4(2), S. 72-88. S. 75

³⁶² Stephan, S. (2009). Das körperwiderständige Schmuckobjekt. Autorenschmuck in Europa seit den 1960er Jahren. Diss. Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Zugriff am 8.12.2019 unter <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46489/pdf/Promotion.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. S. 38f

„[...] zweistelligen Beziehung zwischen Raumgliederung und Gliederung der dargestellten Welt [...]“³⁶³ erreicht. Betrachtet man die Darstellung der beiden Protagonisten in der Naheinstellung der Sequenz von Minute 00:47:19 bis 00:48:10 (Ada und Antonio am Boden vor dem Fabrikgelände sitzend), so wird Ada im Sinne einer Oben-unten-Gliederung gegenüber ihrem Mann deutlich erhöht dargestellt. Während Adas Kopf über den oberen Rand der Einstellung hinausreicht, bewegt sich Antonios Kopf stets innerhalb der Einstellung, auf einer im Vergleich zu Ada niedrigeren Ebene. Dies hat zur Folge, dass er im Dialog sprichwörtlich zu ihr aufschauen muss. Da nach Wulff „Der Machtvollere [...] „höher“ angesiedelt [...]“³⁶⁴ ist, kann hier Ada die mächtigere Rolle zugeschrieben werden. Die Wahl der Einstellung sowie der Bildkomposition bestätigt einmal mehr die Tendenzen eines sich ändernden Rollenverständnisses von Mann und Frau und ihrem Verhältnis zueinander im Sinne einer Machtverschiebung. Der Mann wird vom finanziellen Erhalter und Familienoberhaupt – hier überspitzt dargestellt – zum Hausmann degradiert, der seiner Frau das Essen bringt; was einst der Verantwortlichkeitsbereich der Frau war (das Haus respektive der häusliche Verantwortlichkeitsbereich) ist nun seine Pflicht.

Als architektonisches Symbol der Zeit fungiert in dieser Sequenz das durch die typische Bauart des Daches erkennbare Fabriksgebäude im Hintergrund der Einstellung. Die Fabrik spiegelt in diesem Sinne das Motiv des sich vollziehenden Gesellschafts- und Rollenwandels. Sie repräsentiert dabei die aus dem Wandel resultierenden negativen Auswüchse im Sinne der hier thematisierten Abhängigkeitsverhältnisse bei Lohnarbeit. Gleichzeitig symbolisiert sie auch die aufkeimenden Chancen für Frauen im Sinne neuer Arbeits- und Verdienstmöglichkeiten und der daraus gewonnenen Unabhängigkeit vom Ehemann.

Für Antonio selbst überwiegt in der Sequenz nach wie vor die Sorge um seine Würde. In Folge der Causa der selbstgekauften Uhr äußert er seine Bedenken, die Leute würden denken, er beute seine Frau aus, indem er sie zur Arbeit in die Fabrik schickt. Dass sein Einkommen nicht für den Erhalt der Familie ausreicht, wird auch dadurch kommuniziert, dass Ada sich gezwungen fühlt, Schuhsohlen aus der Fabrik zu stehlen.

Ihr emotionaler Ausbruch im Streit unterstreicht die Unzufriedenheit über die prekäre Lage der Familie. Sie leidet einerseits unter der (selbstgewählten) Form der Lohnarbeit, nimmt aber all das in Kauf für einen möglichen sozialen Aufstieg.

³⁶³ Wulff, H. J. (1999). *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr. S.

127

³⁶⁴ Ebda.

3.4 Sequenz 4

00:50:02 – 00:51:17

Antonio als Hausmann, Ada repariert Schuhe, Adas Plan: Antonios Abfertigungsgeld für eigene Schuhfabrik, (Geschlechter)Streit.

3.4.1 Beschreibung

Die Kamera blickt in den Wohnraum der Familie Mombelli, in dem sich Ada und Antonio befinden. Antonio trägt über seiner Kleidung eine Schürze und ist dabei, den Esstisch abzuräumen. Dabei hantiert er unter anderem mit einem Geschirrtuch, welches er anschließend sorgfältig zusammenlegt. Er befindet sich in der hinteren Ebene der Einstellung. Ada sitzt in vorderster Ebene, etwas erhöht, am rechten Rand der Einstellung. Sie trägt wieder ihre Latzhose, ist mit Schusterarbeiten beschäftigt und hämmert vor sich hin. Durch die Kameraeinstellung und -perspektive wirkt Ada deutlich erhöht und näher an der Kamera als Antonio, der im Hintergrund seinen häuslichen Tätigkeiten nachgeht.



Abbildung 19: *Il maestro di Vigevano*, 00:50:07

Die beiden unterhalten sich, Ada spricht davon, dass auch ihr Bruder Carlo nicht länger Arbeiter sein will. Antonio solle seine Arbeit in der Schule aufgeben. Mit der daraus gewonnen Abfertigung könnten sie zu Hause eine kleine Firma aufbauen. Antonio nähert sich Ada. Als er mit Tellern in der Hand neben ihr zu stehen kommt, ist er nach wie vor eine Ebene unterhalb von Ada, weshalb er deutlich kleiner wirkt und zu ihr aufschaut, während sie umgekehrt auf ihn herabblickt.



Abbildung 20: *Il maestro di Vigevano*, 00:50:39

Es herrscht eindeutig Uneinigkeit über die gemeinsame Zukunft. Antonio fragt Ada, ob sie verrückt sei. Mit dieser Aktion würde er sein Pensionsrecht und seine Unabhängigkeit verlieren. Mit diesen Worten bewegt er sich in die Küche.

Nach einem Schnitt zeigt ihn die Kamera in der Küche, er ist dabei, die Teller zu spülen. Der Streit setzt sich in der Küche fort, als Ada ihm hinterherkommt, ist sie sichtlich erzürnt und schubst ihn.

Kurz bevor er den Raum verlässt, wendet er noch einmal seinen Blick Ada zu und wirft ihr vor „Ada, da quando lavori in fabbrica, sembri un operaio. Sei diventato un uomo.“³⁶⁵ Mit diesen Worten nimmt er die Schürze ab, wirft sie hin und stürmt aus der Küche. Als Retourkutsche ruft Ada dem hinausstürmenden Antonio hinterher „E tu, sei peggio di una donna.“³⁶⁶

3.4.2 Interpretation

Bereits die Anfangseinstellung dieser Sequenz eröffnet uns ein beinahe gemaltes Bild des Rollenwandels, wie es überspitzter und stereotypischer kaum sein könnte: Antonio in seiner neuen Rolle als *casalingo* im Hintergrund und Ada in ihrer neuen Rolle als Handwerkerin im Vordergrund der Einstellung. Zusätzlich zu Antonios Tätigkeiten in der Sequenz (Tisch abräumen, Teller spülen), die dem Bereich des Häuslichen und damit dem Verantwortungsbereich der Frau obliegen, wird die Rolle des Hausmanns durch das Tragen einer Schürze unterstützt, welches im traditionellen Geschlechterverständnis eindeutig einem Kleidungsstück entspricht, welches mit dem Motiv der Hausfrau assoziiert wird. Als Hilfsmittel dient ihm dabei ein Geschirrtuch, welches ebenfalls als Symbol des Häuslichen

³⁶⁵ Petri, E. (Regie). (2007). *Il maestro di Vigevano* [DVD-Video]. Italien: DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, Filmauro Home Video. 00:51:05

³⁶⁶ Ebda. 00:51:13

fungiert. Ada hingegen wird mit typischen Handwerkszeugen dargestellt: nämlich Hammer und Nägeln, die sie für ihre Schusterarbeiten verwendet. Gekleidet ist sie wieder in Latzhose und Kopftuch, welche ihre Erscheinung als Handwerkerin verstärken. Sowohl Werkzeuge beziehungsweise Hilfsmittel und Kleidung deuten also auf eine Rollenumkehr hin.

Dies wird auch durch die Kameratechnik noch einmal zusätzlich akzentuiert. Durch die Wahl der Kameraeinstellung und die erhöhte Position von Ada im Vordergrund des Bildes wird ein deutlicher Höhenunterschied im Sinne der Oben-unten-Gliederung erreicht. Als Antonio sich Ada nähert und direkt neben ihr zum Stehen kommt, wird der Höhenunterschied noch einmal deutlicher: er muss seinen Blick zu ihr hinaufrichten, während Ada auf ihn herabschaut. Im Sinne des Machtverhältnisses wird Ada die mächtigere Position zugeordnet, Antonio nimmt ihr gegenüber somit eine untergeordnete Position ein.

Durch den Dialog der beiden und Adas Forderung, Antonio solle für eine finanzielle Abfertigung seinen Lehrberuf an den Nagel hängen, wird ihr unterschiedliches Verständnis von Unabhängigkeit kommuniziert: Ada plädiert dafür, ein eigenes Unternehmen zu gründen, Antonio begründet seine Unabhängigkeit auf seiner Anstellung als Lehrer und dem damit verbundenen Pensionsanspruch. Während Ada sich durch eine Unternehmensgründung für einen risikoreicheren Weg ausspricht, der ein Potenzial für Macht darstellt, zieht Antonio seine – mehr oder weniger – sichere Stelle als Lehrer in einem Angestelltenverhältnis vor. Auch hier wird eine Rollenumkehr erkennbar, indem Ada ein traditionellerweise männliches Attribut zugeschrieben wird, nämlich die Risikobereitschaft.³⁶⁷

Der „Streit der Geschlechter“ und damit die Erkenntnis über den Vollzug des Rollenwandels gipfelt schließlich am Ende der Sequenz in ganz klar und unmissverständlich formulierten Vorwürfen, sie hätten gegenseitig schon das andere Geschlecht angenommen („Sei diventato un uomo“ – „Sei peggio di una donna“).

³⁶⁷ Vgl. Heuser, U. J. (2018, 25. Oktober). Geschlechterunterschiede: Keine Angst! *DIE ZEIT*, Nr. 44/2018. Zugriff am 14.12.2019 unter <https://www.zeit.de/2018/44/geschlechterunterschiede-studie-vorlieben-handlungsweisen-chancengleichheit>.

3.5 Sequenz 5

01:06:39 – 01:08:50

Neuunternehmerfamilie Mombelli auf der Piazza Ducale.

3.5.1 Beschreibung

Familie Mombelli kommt vermutlich gerade aus der Kirche. Man sieht eine Traube von Menschen aus einem Portal herausströmen, alle elegant gekleidet. Im Zentrum der Einstellung sieht man Ada, Antonio und Rino ebenfalls elegant gekleidet Richtung Kamera zugehen. Sie sind auffällig hell gekleidet, was sie aus der Menschenmenge noch einmal mehr hervorstechen lässt. Ada trägt ein helles Kostüm aus einem seidigen Stoff, auf dem Kopf ein aufwändiger, zum Kostüm passender Hut, Handschuhe, eine Halskette, ein breites Armband und eine Brosche. Sie hat den Arm bei Antonio eingehängt. Er und Rino tragen helle Anzüge, Hemd und Krawatte. Die Familie steht im Zentrum der Aufmerksamkeit.



Abbildung 21: *Il maestro di Vigevano*, 01:06:38

Leute unterhalten sich, zwei Herren kommentieren mit gesenkter Stimme die Erscheinung der drei mit den Worten „che eleganza“³⁶⁸. Sie schreiten über die Piazza Ducale Richtung Café. Rino verabschiedet sich von den Eltern. Leute grüßen sie, sie werden förmlich begutachtet, im Hintergrund sind die Stimmen von drei Damen zu hören, die später auch am Rande der Einstellung zu sehen sind, die sich ebenfalls über die Familie Mombelli unterhalten und die Tatsache, dass der *maestro* die Schule verlassen hat.

Antonio fühlt sich sichtlich unwohl, während Ada die neidvollen Blicke und Aufmerksamkeit deutlich genießt: „Voglio che guardino così crepano d’invidia“. Antonio hingegen fühlt sich

³⁶⁸ Petri, E. (Regie). (2007). *Il maestro di Vigevano* [DVD-Video]. Italien: DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, Filmauro Home Video. 01:06:42

der Rolle des Unternehmers noch nicht so ganz zugehörig. Die Sorge um seine Würde und was die Leute über ihn denken und reden überwiegt, nämlich dass er reich eingeherrtet hätte und damit von der wirtschaftlich besseren Position seiner Frau profitiere („Lo sai, Ada, che penserà di me la gente, che ho attaccato il cappello“³⁶⁹).



Abbildung 22: *Il maestro di Vigevano*, 01:07:16

Die Kamerafahrt begleitet Antonio und Ada, wie sie in Richtung Café schreiten. Ein kurzer Schwenk auf drei Herren auf einer Hollywoodschaukel nimmt noch einmal die Aufmerksamkeit des Paares in den Fokus: die Kamera verfolgt ihren begutachtenden Blick, sie müssen förmlich ihre Köpfe verrenken, um dem Paar hinterherschauen zu können.



Abbildung 23: *Il maestro di Vigevano*, 01:07:28

Antonio und Ada begegnen Bugatti auf der Piazza Ducale. Bugatti spricht unverfroren und schelmisch lachend aus, was Antonio zuvor als Befürchtung zu Ada geäußert hatte, nämlich die wirtschaftliche Abhängigkeit von seiner Frau: Einerseits beglückwünscht er ihn zu seiner schlaun Frau, betont gleichzeitig aber auch, dass sie es ist, die sich um alles Geschäftliche

³⁶⁹ Ebda. 01:07:18

kümmere, weshalb Antonio eine gute Partie gemacht hätte: „Lei maestro, come si di dice, ha attaccato il cappello.“³⁷⁰



Abbildung 24: *Il maestro di Vigevano*, 01:07:28

Bugatti führt die beiden in ein Café, sie setzen sich zu dritt an einen Tisch. An einem Nebentisch sitzen ehemalige Kollegen und Freunde von Antonio. Ada unterhält sich mit Bugatti über die Geschäfte, Antonio erblickt die Kollegen, die zu ihrem Tisch hinüberschauen. Er erhebt sich und fragt Ada leise, ob es in Ordnung wäre, wenn er zu seinen Freunden geht. Sie willigt ein. Mit den Worten, er verstehe ja nichts vom Geschäft („Tanto io non m’intendo di affari, commendatore“³⁷¹), entschuldigt er sich von Bugatti, bevor er auf den Tisch der Kollegen wechselt.

Am Tisch seiner Kollegen will Antonio seinen Erfolg demonstrieren, indem er ihnen anbietet, sie einzuladen. Sie befragen ihn über die Geschäfte. Es erscheint der Direktor. Alle Kollegen erheben sich, nur Antonio bleibt sitzen.

Im weiteren Gespräch mit den Kollegen gibt Antonio an, nun in einer Woche so viel zu verdienen wie ein Lehrer in einem Monat. Er prahlt mit seinem finanziellen Erfolg, der darauf zurückzuführen ist, dass sie das Leder für die Schuhfabrik auf illegale Art beziehen. Unter den Kollegen befindet sich ein Spitzel der Steueraufsicht (*tributaria*), der heimlich alles aufgenommen hat, was Antonio vor den Kollegen preisgibt.

Der schnelle Erfolg scheint ihm zu Kopf gestiegen zu sein, seine prahlerische Art wird ihm nun zum Verhängnis.

³⁷⁰ Ebda. 01:07:45

³⁷¹ Ebda. 01:07:42

3.5.2 Interpretation

Die elegante Erscheinung der Familie und die ihnen geschenkte Aufmerksamkeit der Gesellschaft von Vigevano belegt, dass diese nun einer höheren sozialen Schicht angehören. Zwar hat sich ihre einfache Behausung zu einer Fabrik verwandelt, die nicht unbedingt die Eleganz widerspiegelt, die von den Herren auf der Piazza bestaunt wurde, aber nach außen hin – in der Öffentlichkeit, nämlich gerade auf dem Hauptplatz der Stadt – wird der soziale Aufstieg über ihre optische Erscheinung in Form eleganter Kleidung und den Schmuckbehang von Ada deutlich kommuniziert. Wie Simmel in seinem Aufsatz *Exkurs über den Schmuck* näher erläutert, würde Kleidung allein dem Anspruch der Kommunikation und Demonstration des Status nicht gerecht werden, Schmuck hingegen schon:

„Mit der gewöhnlichen Kleidung ist dies nicht der Fall, [...] erst die geschmückte Kleidung und zuhächst die Pretiosen [...] lassen das Haben der Persönlichkeit zu einer sichtbaren Qualität ihres Seins werden.“³⁷²

Der Fokus der Einstellung, der auf die Familie beziehungsweise später in der Sequenz auf das Ehepaar Mombelli gerichtet ist, sowie die auf sie gerichteten Blicke und Bemerkungen der unterschiedlichen Personen auf dem Hauptplatz sind Indizien dafür, dass sie im Zentrum der Aufmerksamkeit der gesamten Gesellschaft stehen. Während es Antonio vor allem zu Beginn der Sequenz noch Unbehagen bereitet, so im Mittelpunkt des Interesses der Leute in Vigevano zu stehen, ist es geradewegs Adas Ziel gewesen. Antonio argumentiert sein Unbehagen mit der Sorge um das Gerede der Leute, er sieht erneut seine Würde, sein Ansehen und Prestige bedroht. Adas Wohlwollen über den Neid der Menschen bringt sie mit sehr harten und klaren Worten auch verbal zum Ausdruck. Während Ada zu Anfang des Films auf der Seite der Neider steht, was sie durch Neid auf die Erfolgsgeschichten der Industriellen und ihre reich beschmückten Frauen äußert (Sequenz: Finanzielle Probleme), hat sich nun das Blatt gewendet: Sie ist zum Subjekt des Neids anderer geworden, steht also auf der Seite der Beneideten. Diese Tatsache markiert auch ihren sozialen Aufstieg. Während es laut Simmel zunächst dem Bedürfnis entspringt „[...] seiner Umgebung zu gefallen [...] ein Wunsch, dem Andern eine Freude zu sein [...]“³⁷³, zielt dieses Gefallen-wollen in seiner Steigerung letztlich darauf ab, von anderen anerkannt und wertgeschätzt zu werden, sich von diesen Anderen abzuheben, wodurch auch der Wunsch nach Macht deutlich wird, denn man

³⁷² Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 18

³⁷³ Ebda. S. 17

„[...] will der Gegenstand einer Aufmerksamkeit sein, die Andern nicht zuteil wird – bis zum beneidetwerden hin. Hier wird das Gefallen zum Mittel des Willens zur Macht [...].“³⁷⁴

Die Eigenschaft des Menschen, durch das Tragen von Schmuck eine erhöhte Ausstrahlung zu erreichen, beschreibt Simmel weiter im Text mit einer sogenannten „Radioaktivität des Menschen“³⁷⁵. Dies ist auch hier deutlich erkennbar: Das Strahlen, das vom geschmückten Menschen ausgeht, zieht die Betrachter auf der Piazza in ihren Bann (siehe unter anderem die drei Herren auf der Hollywoodschaukel, 01:07:27), was der Schmuckträgerin dazu verhilft, ihre Persönlichkeit nach außen hin zu erweitern, indem sie durch die Anderen Bewunderung und Gefallen genießt.

Obwohl oder gerade weil das Glänzen und Strahlen von Ada, das durch das Tragen von Schmuck erreicht wird, die Blicke der Anderen auf sie und ihren Mann ziehen, schafft es gleichsam Distanz zwischen ihr und ihren Betrachtern, ganz im Sinne des Gedankens

„[...] ich habe etwas, was du nicht hast – andererseits lassen sie [die Radien des Strahlenkreises] den Andern nicht nur teilnehmen, sondern sie glänzen gerade zu ihm hin, sie bestehen überhaupt nur seinetwegen. Durch seine Materie ist der Schmuck Distanzierung und Konnivenz in einem Akt. Darum ist er so besonders der Eitelkeit dienbar, die die Andern braucht, um sie verachten zu können.“³⁷⁶

Durch ihr Verhalten und ihre Äußerungen wird auch klar kommuniziert, dass Adas und Antonios Vorstellung von Prestige und Status hier auseinandergehen.

Der Rollenwandel der beiden wird in dieser Sequenz vor allem durch den Dialog mit Bugatti deutlich. Dadurch, dass Antonios Sorge über sein Ansehen in der Gesellschaft gleich zweimal ausgesprochen wird – nämlich einmal von Antonio selbst und einmal als Bestätigung von außen durch Bugatti – zeigt sich die Bedeutung, die der Aussage über die wirtschaftlich unterlegene Position von Antonio im Vergleich zu seiner Frau und damit seiner Abhängigkeit von ihr im Rahmen der Filmhandlung zukommt.

Dass der Dialog über die Geschäfte in der Schuhfabrik ausschließlich zwischen Bugatti und Ada stattfindet, kommuniziert klar, dass nun sie als Frau diejenige ist, die sich ab sofort um die wirtschaftlichen Belange der Familie kümmert, was vormals im Verantwortungsbereich des alleinverdienenden Ehemannes lag. Die Rolle des Familienoberhaupts scheint also von

³⁷⁴ Ebda.

³⁷⁵ Vgl. Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 18

³⁷⁶ Ebda. S. 21

Antonio auf Ada übergegangen zu sein. Die überspitzte Darstellung des Wandels der Geschlechterrollen wird noch zusätzlich verstärkt dadurch, dass Antonio die Erlaubnis seiner Frau einholt, sich entfernen zu dürfen.

Dadurch, dass Antonio die den Respekt zollende Geste, sich bei der Erscheinung des Direktors zu erheben, verweigert, demonstriert er seine neu erlangte gesellschaftliche Position. Da er nicht länger Lehrer ist, ist er nicht weiter der schulischen Hierarchie untergeordnet. Damit markiert diese einfache Geste seinen sozialen Aufstieg in aller Öffentlichkeit.

Der Mangel an Einfluss, den Antonio bei den Geschäften tatsächlich hat, kratzt sichtlich am Selbstwert des ehemaligen Lehrers. Dies versucht er durch das Prahlen vor seinen Kollegen über den wirtschaftlichen Erfolg der Schuhfabrik wieder aufzubessern, was allerdings scheitern muss.

3.6 Sequenz 6

01:25:12 -01:28:41

Antonios Gründe für Rückkehr an Schule, Ada kommt immer öfter spätabends erst nach Hause, Antonios erster Verdacht der Untreue.

3.6.1 Beschreibung

Antonio sitzt in seinem Studierzimmer über Bücher geneigt. Er bereitet sich auf die Prüfung vor, die ihm die Rückkehr an die Schule ermöglicht. Rino fragt seinen Vater nach den Gründen, in die Schule zurückkehren zu wollen. Seine Antwort lautet:

„Perché, per ritrovare l'equilibrio, per sentirmi indipendente, [...] per me la scuola era tutto. Perché sono maestro.“³⁷⁷

Antonios Identifikation mit der Rolle des Lehrers wird deutlich. Rino fragt weiter nach, warum seine Mutter nun immer erst spätabends heimkomme. Antonio schickt ihn daraufhin fort.

Nach einem Schnitt sieht man Ada heimkommen, im Hintergrund ist der Motor eines wegfahrens Autos zu hören, das suggeriert, jemand hätte sie nach Hause gefahren. Draußen ist es schon dunkel. Ada ist elegant gekleidet, als wäre sie aus gewesen. Sie trägt ein dunkles Kleid aus einem glänzenden Stoff, das bis zu den Knien reicht. Es ist ärmellos, am Oberkörper enganliegend und am Dekolleté weit ausgeschnitten. Sie trägt einen glänzenden

³⁷⁷ Petri, E. (Regie). (2007). *Il maestro di Vigevano* [DVD-Video]. Italien: DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, Filmauro Home Video. 01:25:29

Gürtel, ein Armband auf dem einen, eine Uhr auf dem anderen Handgelenk, eine Brosche an einem Träger des Kleides, Ohrringe, eine Handtasche und Handschuhe, die sie beim Eintreten in die Wohnung auszieht.

Antonio hört und sieht Ada heimkommen. Er ruft sie zu sich ins Studierzimmer. Als sie es betritt, setzt er sich wieder an den Schreibtisch. Ada bleibt auf den Schreibtisch gestützt neben ihm stehen. Die Einstellung zeigt also Ada im Vergleich zu Antonio wieder erhöht, was zur Folge hat, dass sie im Gespräch zu ihm herabblickt, während er zu ihr aufschauen muss.



Abbildung 25: *Il maestro di Vigevano*, 01:27:01

Antonio informiert Ada über seine Entscheidung, an die Schule zurückzukehren. Ada reagiert wenig überrascht und möchte sich kurz darauf gleich wieder entfernen. Antonio greift nach Adas Hand, sie schreckt zurück. Er konfrontiert sie mit Rinos Sorge, die auch seine ist, warum sie immer öfter spätabends erst heimkommt. Ihre Reaktion darauf ist gleichgültig („E allora“³⁷⁸). Antonio antwortet darauf „Niente, lo so, tu sei impulsiva“³⁷⁹. Im Hintergrund ertönt Musik. Ada entfernt sich, Antonio geht ihr die Treppe hinab ins Vorzimmer hinterher. Dort angekommen bleibt Antonio knapp hinter Ada stehen. Er argumentiert „Lo so che tu non potresti commettere niente di male“³⁸⁰. Ada antwortet nicht darauf, seufzt und setzt ihren Weg in die Küche fort. Antonio geht ihr weiter hinterher. Nach einem Schnitt sieht man Ada, wie sie sich ein Glas Wasser holt. Im Hintergrund hängen Pfannen und Töpfe, es wirkt so, als ob sie über seinem Kopf schweben würden. Sein Gesicht ist hell erleuchtet von der Lampe über dem Tisch, während Ada im Schatten steht.

Während Antonio sich an den Tisch setzt, beginnt er seinerseits mit einem Eingeständnis: er nimmt alle Schuld auf sich, dass sich die Situation mit den beiden so entwickelt hätte („Lo

³⁷⁸ Ebda. 01:27:20

³⁷⁹ Ebda. 01:27:22

³⁸⁰ Ebda. 01:27:36

riconosco. La colpa è tutta mia.“³⁸¹). Im Hintergrund hängen Pfannen und Töpfe, es wirkt so, als ob sie über seinem Kopf schweben würden. Sein Gesicht ist hell erleuchtet von der Lampe über dem Tisch, während Ada im Schatten steht. Ada negiert seine eigene Schuldzuweisung, kommt auf Antonio am Küchentisch zu, die Kamera folgt ihr. Die beiden sind nun in Naheinstellung zu sehen. Ada steht mit dem Rücken zu Antonio gedreht, mit dem Gesicht zur Kamera, Antonio sitzt etwas in hinterer Ebene am Tisch und sieht zu ihr auf. Ada wird wieder deutlich höher als er dargestellt, wodurch er wiederum zu ihr aufschauen muss.



Abbildung 26: *Il maestro di Vigevano*, 01:28:08

Ada nimmt im Gegenzug alle Schuld auf sich. Sie wirkt gelassen, freundlich und versöhnlich: „No, no... dovevo capirti, dovevo sapermi adattare, aiutarti. È colpa mia.“³⁸² Im Hintergrund ist immer noch freundliche Musik zu hören. Ada führt das Glas Wasser zu ihrem Mund, es ist ein Ring zu sehen, der deutlich aufwendiger ist als ein klassischer Ehering.

Mit den Worten „Ma ora mai“³⁸³ verlässt sie die Küche. Antonio wiederholt fragend ihre Worte und folgt ihr. Nach einem Schnitt sieht man die beiden in einer Totale im Vorraum aus der Vogelperspektive. Ada bleibt vor der Tür zu einem weiteren Raum stehen, dreht sich noch einmal zu Antonio um und verabschiedet sich mit den Worten „Mi dispiace, Antonio“³⁸⁴, bevor sie in den Raum verschwindet und die Tür hinter sich schließt.

³⁸¹ Ebda. 01:27:55

³⁸² Ebda. 01:28:01

³⁸³ Ebda. 01:28:24

³⁸⁴ Ebda. 01:28:34



Abbildung 27: *Il maestro di Vigevano*, 01:28:33

Antonio bleibt am Ende der Sequenz alleine zurück. Auch die Musik verstummt.



Abbildung 28: *Il maestro di Vigevano*, 01:28:40

3.6.2 Interpretation

Antonios Gründe, seinen Beruf als Lehrer wieder aufnehmen zu wollen, sind vermutlich ähnliche wie Adas, weshalb sie zu arbeiten begonnen hat: die eigene Unabhängigkeit. Auch das Argument, das Gleichgewicht wiederherstellen zu wollen, spricht dafür, dass Antonio sich in der finanziellen Abhängigkeit vom Einkommen seiner Frau untergeordnet und nicht gleichberechtigt fühlt. Als Lehrer hat er ein gewisses Gefühl der Autorität, wenn auch nur allein im Klassenzimmer mit seinen Schülern. Jedoch haben Ada und Antonio ein unterschiedliches Verständnis von Unabhängigkeit. Ada hat dieses durch die Gründung eines eigenen Unternehmens erreicht und ist selbstständig erwerbstätig, während Antonio seine Unabhängigkeit in der Anstellung als Lehrer begründet sieht.

Nicht nur, dass Ada vermehrt spätabends alleine heimkommt, sondern auch ihre äußere Erscheinung sprechen für ihre fortschreitende Emanzipation, was auch Ingrid Brenninkmeyer in ihrer Arbeit *The Sociology of fashion* von 1962 wie folgt bestätigt:

„The independence of women, her emancipation and the right to work [...] did much to encourage simplified styles suited to bodily movement.“³⁸⁵

Adas Kleidungsstil ist also zunehmend freizügiger, ihr Schmuckbehang und die elegante Kleidung spiegeln ihren sozialen Status wider, nämlich jenen als erfolgreiche Unternehmerin. Ada und Antonio leben mittlerweile nebeneinander. Antonio bereitet sich vor, um nach bestandener Prüfung wieder als Lehrer zurück an die Schule zu kehren, während Ada vollständig im Unternehmertum angekommen ist. Nach dem Verrat an die Steueraufsicht ging das erste gemeinsame Unternehmen pleite, die zweite Schuhfabrik führt Ada ohne Antonio, jedoch mit ihrem Bruder Carlo. Sie gehen nicht nur beruflich getrennter Wege, sondern auch privat scheinen sich die beiden immer weiter voneinander zu entfernen. Als Antonio Ada über seine Entscheidung informiert, beglückwünscht sie ihn zwar, aber sucht rasch wieder Distanz zu ihm, indem sie recht kurz angebunden das Studierzimmer wieder verlassen möchte. Dass sie abends ohne Antonio unterwegs ist, zeigt, dass sich die beiden als Ehepartner voneinander entfernt haben. Ihre unterschiedlichen Lebensstile und -einstellungen scheinen unvereinbar geworden zu sein. Dass sich die beiden auch körperlich fremd geworden sind, zeigt Adas abweisende Reaktion auf Antonios Berührung.

Antonio versucht Adas Verhalten mit der Charaktereigenschaft der Impulsivität zu begründen. Er will nicht wahrhaben, dass Ada sich emanzipiert hat. Seine Aussage, sie wäre nicht imstande, etwas Dummes anzustellen, spielt auf den Verdacht des Ehebruchs an. Dass Ada dies nicht abstreitet, kann als subtiles Geständnis verstanden werden, welches am Ende der Sequenz mit ihrer Entschuldigung noch etwas deutlicher wird. Der Verdacht der Untreue deutet jedenfalls auf die in Form der Ada personifizierten, veränderten Moralvorstellungen hin, welche als Hinweis auf die Änderungen der gesellschaftlichen Strukturen fungieren.³⁸⁶

Sowohl die Einstellung im Studierzimmer, als auch jene am Küchentisch zeigen wieder bewusst die Machtverschiebung in der Beziehung zwischen Ada und Antonio: Ada nimmt jeweils die höhere, mächtigere Position ein, während Antonio durch die sitzende Pose die niedrigere, schwächere Rolle einnimmt und zu seiner Frau aufschauen muss. Die Wahl der

³⁸⁵ Brenninkmeyer, I. (1962). *The Sociology of fashion*. Thesis econ. and soc. sc. Fribourg. S. 150

³⁸⁶ Vgl. Leitzinger, R. (2011). *Die filmische Darstellung der sozio-politischen Wandlung der italienischen Gesellschaft aufgrund des boom-economico in der Commedia all'italiana*. Dipl.-Arb. Universität Wien. Zugriff am 8.12.2019 unter http://othes.univie.ac.at/13801/1/2011-03-21_9702099.pdf. S. 31

Einstellung und Komposition der beiden Ehepartner ist wiederum ein klarer Indikator für die veränderten Geschlechterverhältnisse zwischen Mann und Frau. Es wird nicht nur eine Einstellung auf Augenhöhe gezeigt. Erst durch die überspitzte Darstellung, dass dem Mann die schwächere und umgekehrt der Frau die mächtigere Rolle zugeordnet wird, wird eine Verschiebung der Macht zugunsten der Stellung der Frau deutlich.

Auch, dass Antonio in der Küche so zu sitzen kommt, dass er genau unter den Pfannen und Töpfen dargestellt wird, ist kein Zufall. Die Gerätschaften sind Symbol für die durch die Berufstätigkeit seiner Frau neu gewonnenen häuslichen Pflichten, die gleichsam einer Bedrohung oder Last wie ein Damoklesschwert über ihm hängen.

Beim anschließenden Gespräch nehmen die Ehepartner jeweils selbst die Schuld für die Veränderung der ehelichen und familiären Situation auf sich. Zum ersten Mal wirkt der Dialog gleichberechtigt und beiderseitig versöhnlich. Ada scheint zufrieden, als hätte sie erreicht, was sie wollte. Sie lächelt, während sie vor Antonio ihr Versagen in Bezug auf die von ihr erwarteten ehedaulichen Pflichten eingesteht: nämlich in Form von Anpassung an die ihr zugeordnete Rolle, Verständnis und Unterstützung ihres Mannes. Ein gewisser Verhaltenskodex Anfang des 20. Jahrhunderts zeugt ebenfalls von den an die Ehefrau herangetragenen Regeln, auf welchen auch Doris Feigl in ihrer Diplomarbeit über „Die italienische Familie und die Rolle der Frau vom 19. bis ins 21. Jahrhundert“ verweist.³⁸⁷ Dadurch, dass Ada eingesteht, dass sie der von ihr erwarteten Rolle nicht gerecht wird, kennzeichnet sie den Wandel des Rollenbildes der Frau aufgrund fortschreitender Emanzipation, was gleichzeitig die Änderung der Geschlechterrollen zueinander markiert.

Dass Ada sich am Schluss der Sequenz vor Antonio entschuldigt, ist einerseits als Entschuldigung darauf zu deuten, dass sie seinem traditionellen Bild als Ehefrau nicht gerecht wird. Andererseits kann dies bereits als Schuldeingeständnis in Bezug auf den Ehebruch hinweisen.

Die Wahl der Einstellung (Totale) und Kameraperspektive (Vogelperspektive) verstärken zusätzlich das Maß der Entfremdung der beiden zueinander. Adas emanzipierte Haltung und Antonios konservative Einstellung scheinen unvereinbar und müssen zur Trennung führen. Es wird somit auch dank technischer Mittel eine fühlbare Distanz zu und zwischen den Akteuren erreicht. Dass Ada Antonio zuletzt alleine zurücklässt, verdeutlicht das Bild des Verlassenwerdens und der Einsamkeit von Antonio.

³⁸⁷ Vgl. Feigl, D. (2000). Die italienische Familie und die Rolle der Frau vom 19. bis ins 21. Jahrhundert. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 27

3.7 Sequenz 7

01:30:09 – 01:31:32

Antonio spioniert Ada und Bugatti in Fabrik nach, Bugattis Schmuckgeschenke an Ada, Verdacht der Untreue bestätigt, Ada und Bugatti fahren gemeinsam im Auto weg.

3.7.1 Beschreibung

Am Beginn der Sequenz sieht man Antonio im Innenhof der Schuhfabrik von Ada und Carlo, wie er Position hinter einem Oleander einnimmt, um Ada auszuspionieren. Die Stimme des Erzählers kommentiert sein Vorhaben („[...] e iniziò a spiare le mosse di Ada“³⁸⁸).



Abbildung 29: *Il maestro di Vigevano*, 01:30:01

Nach einem Schnitt sieht man Ada und Bugatti aus dem Fabriksgebäude in den Innenhof herauskommen. Carlo bleibt in der Tür stehen, bedankt sich händeschüttelnd bei Bugatti und verabschiedet die beiden, indem er wieder zurück in die Fabrik verschwindet. Man sieht vor der Fabrik Stapel von Schuhkartons und Schuhpaare auf einem Regal angeordnet, was das Bild der Schuhfabrik abrundet. Im Hintergrund sind Maschinengeräusche zu hören.

³⁸⁸ Petri, E. (Regie). (2007). *Il maestro di Vigevano* [DVD-Video]. Italien: DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, Filmauro Home Video. 01:30:00



Abbildung 30: *Il maestro di Vigevano*, 01:30:05

Eine Kamerafahrt begleitet Ada und Bugatti, als sie ihren Weg in Richtung Auto über den Innenhof fortsetzen.

Ada trägt ein helles ärmelloses Oberteil und einen dunklen Rock, in der Hand eine Jacke und eine Art Aktenmappe. Über dem Oberteil ziert ihr Dekolleté eine lange, zweireihige Perlenkette, sie trägt ein Armband am einen, eine vermutlich goldene Uhr am anderen Handgelenk.



Abbildung 31: *Il maestro di Vigevano*, 01:30:13

Sie unterhalten sich über künftige Ausbaupläne der Fabrik. Ada bedankt sich bei Bugatti für all seine Unterstützung, sie wüsste nicht, wie sie all das jemals zurückgeben könne. Sie bleibt kurz stehen, während Bugatti mit einer höflichen Geste ihren Dank erwidert. Als Bugatti weitergeht, ist Ada für einen Moment allein in der Einstellung zu sehen.



Abbildung 32: *Il maestro di Vigevano*, 01:30:20

Die Kamera verharrt bei ihr und setzt ihre Fahrt fort, als Ada mit dem Dank über die persönlichen Schmuckgeschenke von Bugatti an sie ihren Weg zum Auto fortsetzt: „Esageri, soprattutto con gli anelli e braccialetti che mi hai regalato. Non me lo merito.“³⁸⁹

Ada steigt zu Bugatti in das in der Hauseinfahrt geparkte Cabriolet ein. In der Zwischenzeit hat Antonio sein Versteck verlassen und Position an der Hauswand eingenommen, um das weitere Gespräch zwischen den beiden verfolgen zu können.



Abbildung 33: *Il maestro di Vigevano*, 01:30:28

Bugatti startet den Motor und die beiden verschwinden rückwärts aus der Hauseinfahrt. Die Kamera schwenkt und zeigt Antonio allein an der Hausmauer lehnd, der die Situation nicht wahrhaben will. Die Stimme des Erzählers kommentiert seine Verzweiflung und beendet damit die Sequenz: „Era vero, non era vero. Non volevo crederci.“³⁹⁰

³⁸⁹ Ebda. 01:30:19

³⁹⁰ Ebda. 01:30:37



Abbildung 34: *Il maestro di Vigevano*, 01:30:01

3.7.2 Interpretation

Durch Antonios Spionageakt wird der Verdacht von Adas Untreue bestätigt.

Ada ist im Vergleich zu früher im Film freizügiger gekleidet, indem sie Schulter zeigt – ein Hinweis auf den Grad des Fortschritts ihrer Emanzipation. Ihr Schmuckbehang zeugt erneut von ihrer gesellschaftlichen Stellung als erfolgreiche Fabrikhaberin. Während sich ihr Bruder Carlo um die Produktion kümmert, wird Ada als Geschäftsfrau dargestellt, mit einer Aktenmappe unterm Arm bespricht sie mit Bugatti, dem Gönner und Förderer des Unternehmens, die Zukunft der Fabrik. Seinem Einfluss auf den Erfolg der Fabrik wird durch ihren Dank Ausdruck verliehen.

Nicht nur dadurch, dass sich Ada und Bugatti mittlerweile duzen, sondern vor allem durch die persönlichen Schmuckgeschenke von Bugatti an sie wird klar, dass es sich hier um ein weitaus innigeres Verhältnis als reine Geschäftspartner handelt. Die Schmuckstücke, die hier nicht nur in Form des Kostüms, sondern auch durch den Dialog Teil der Handlung werden, fungieren quasi als Zeugen für Adas Untreue und den Betrug an Antonio. Dadurch, dass ein anderer Mann als der Ehemann Ada Schmuck schenkt, wird klar, dass es sich um eine intime Beziehung zwischen Ada und dem Industriellen Bugatti handeln muss. Wie weiter oben in der Arbeit bereits näher erläutert wurde, nimmt hier Schmuck die Rolle eines rituellen Symbols ein, indem der Mann durch das Schmuckgeschenk um die Zuneigung der Frau wirbt. Dadurch, dass es der Liebhaber ist, der hier Schmuck schenkt, wird das Ritual auf gewisse Weise verletzt, was als Hinweis auf die sich ändernde Gesellschaft zu deuten ist, insofern, als „[...] dass nämlich *cultural media* zu Indikatoren für sozialen oder kulturellen Wandel werden können, [...]“³⁹¹

³⁹¹ Stephan, S. (2009). Das körperwiderständige Schmuckobjekt. Autorenschmuck in Europa seit den 1960er Jahren. Diss. Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Zugriff am 8.12.2019 unter <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46489/pdf/Promotion.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. S. 38

Der Höhepunkt von Adas Emanzipation wird hier filmisch extrem dargestellt, nämlich mit der Loslösung von ihrer ehelichen Beziehung und Hinwendung zu dem, was Ada eigentlich begehrt: den finanziellen und sozialen Aufstieg verkörpert durch den wirtschaftlichen Emporkömmling Bugatti. Die Untreue wird somit auch Beweis der veränderten Moralvorstellungen und fungiert ebenfalls als Hinweis auf die Änderungen der gesellschaftlichen Strukturen.³⁹²

Antonios Verlassenwerden von seiner Frau wird filmisch dadurch betont, indem Ada zusammen mit Bugatti im Auto davonfährt und die Einstellung am Ende der Sequenz den Fokus auf den alleine zurückgelassenen Antonio stellt.

³⁹² Vgl. Leitzinger, R. (2011). Die filmische Darstellung der sozio-politischen Wandlung der italienischen Gesellschaft aufgrund des boom-economico in der Commedia all'italiana. Dipl.-Arb. Universität Wien. Zugriff am 8.12.2019 unter http://othes.univie.ac.at/13801/1/2011-03-21_9702099.pdf. S. 31

Zusammenfassung

Im Folgenden sollen nun die im analytisch-interpretativen Teil vorgefundenen Informationen und Ergebnisse hinsichtlich des theoretischen Kontexts und der Beantwortung der Forschungsfragen systematisch zusammengetragen werden.

Was die Darstellung des Prozesses des Gesellschaftswandels betrifft, so kann zunächst einmal festgehalten werden, dass dieser direkt von den Protagonisten im Rahmen der Handlung thematisiert wird – nämlich in Form eines Zeitenwandels („Come sei cambiata, Ada“ – „I tempi sono cambiati“).

Vor allem zu Beginn des Filmes wird das im theoretischen Teil dieser Arbeit ausführlich behandelte Bild der traditionell organisierten geschlechterspezifischen Rollen innerhalb der Familie vermittelt, welches ein zentrales Thema im Umgang der Charaktere miteinander und die gesamte Handlung bestimmend darstellt: Demnach repräsentiert der männliche Protagonist Antonio das Familienoberhaupt (*capofamiglia*), ein Ideal, welchem er um jeden Preis entsprechen will. Doch trotz Aufwand all seiner Kräfte und zusätzlicher Arbeit reicht sein Einkommen für die Ansprüche seiner Frau Ada nicht aus. Ada repräsentiert vor allem zu Beginn des Films die traditionelle Rolle der Hausfrau und Mutter (*madre-casalinga*), die sich um die familiären Belange der für damalige Verhältnisse klassischen Kernfamilie im urbanen Norden Italiens kümmert. Ihre Frustration über die finanzielle Situation, die ihr von ihrem Ehemann zuge dachte passive, angepasste Rolle als Hausfrau gepaart mit dem Wunsch nach sozialem Aufstieg und dem Traum vom schnellen Geld führen schließlich zum emanzipatorischen Ausbruch aus der häuslichen, patriarchalen Verbannung.

Der Handlungsort Vigevano wird dabei als paradigmatische Szenerie für die Entwicklung der Industriegesellschaft mit der Fabrik als Symbol für neue Möglichkeiten der Erwerbstätigkeit und den sich ändernden Mentalitäten gezeichnet. In diesem Zusammenhang wird auch die steigende Beschäftigungsrate der weiblichen Bevölkerung erwähnt („Vado a lavorare in fabbrica [...] ci vanno tutte a Vigevano“), welche – wie im theoretischen Teil argumentiert – ein weiteres Merkmal des gesellschaftlichen Wandels der Zeit und vor allem den Schlüssel zur Emanzipation der Frauen durch die wirtschaftliche Unabhängigkeit vom Mann darstellt. Wenn auch etwas beiläufig, wird auf den Einfluss der amerikanischen Gesellschaft, den Lebensstil und die damit verbundenen emanzipatorischen Strömungen verwiesen („Anche gli americani, poveracci, non hanno le moglie che gli stirano le camice“).

Das sich ändernde Konsumverhalten, welches ebenfalls Element des Gesellschaftsumbruchs ist, wird vor allem als Hinweis auf den Rollenwandel und insbesondere die Emanzipation der

Frau behandelt. Dies äußert sich zunächst anhand der Mode und insbesondere des Statussymbols Schmuck. Beide Konsumgüter dienen als Indikator für den sozialen Aufstieg der Figuren – zunächst der Industriellen Bugatti und Mori an der Piazza Ducale und im weiteren Verlauf des Films schließlich auch der Familie Mombelli als Unternehmer – sodass die besseren Einkommensverhältnisse und damit der erhöhte Lebensstandard auch nach außen hin sichtbar durch ihre elegante Erscheinung zur Schau getragen wird. Andererseits deutet der freizügigere modische Stil, den die weibliche Protagonistin im Verlauf der Handlung annimmt, auf das Fortschreiten ihrer emanzipatorischen Entwicklung hin. Eine besondere Bedeutung kommt in dem Zusammenhang dem Konsum an sich als demonstrativem respektive symbolischem Akt weiblicher Autonomwerdung zu: Adas Kauf einer Uhr ist Ausdruck dafür, dass Frauen durch die Erwerbstätigkeit mit ihrem selbstverdienten Geld eigenbestimmt am Konsum teilnehmen können. Wie im theoretischen Teil innerhalb des Exkurses festgehalten wurde, wird Konsum somit zum Symbol für Geld, Macht sowie weibliche Unabhängigkeit und Selbstkontrolle, was wiederum auf eine Verschiebung geschlechterspezifischer Machtverhältnisse hindeutet. In weiterer Folge kommt es durch den Konsum somit auch zur Veränderung der hierarchischen Struktur innerhalb der Familie.

Ein weiteres Kennzeichen des Wandels, welches im Rahmen des Werkes identifiziert werden konnte, bezieht sich auf eine sich ändernde Mentalität aufgrund des wachsenden unternehmerischen Geistes innerhalb der Bevölkerung. Durch die florierende Wirtschaft und die Stimmung, die damit einhergeht, wird der Traum vom schnellen Geld laut, von dem sich auch die Protagonistin Ada anstecken lässt. Es wird die für die Zeit des Wirtschaftswunders in Italien typische Entstehung kleiner und mittlerer Unternehmen thematisiert, einerseits mit der Darstellung der Erfolgsgeschichten der Industriellen, andererseits von Ada, Antonio und Carlo mit der Gründung einer kleinen Schuhfabrik. An dieser Stelle muss jedoch angemerkt werden, dass die Gründung und Entwicklung des Schuhunternehmens, bei dem Ada nicht nur die treibende Kraft, sondern auch die geschäftstüchtige, unternehmerische Leitung darstellt, für den betrachteten Zeitraum als eher unrealistisch eingestuft werden muss. Wie im theoretischen Teil beschrieben wurde, waren Frauen in den 1960er Jahren berufliche Karrieren in solchem Ausmaß größtenteils verwehrt. Was dabei jedoch einen deutlich realeren Bezug herstellt, ist, dass die Gründung beziehungsweise der spätere wirtschaftliche Erfolg hier in der Abhängigkeit von männlichen Charakteren dargestellt wird. Ada kann nur mit Hilfe der finanziellen Abfertigung ihres Mannes und der Hilfe ihres Bruders das Unternehmen starten. Der anschließende wirtschaftliche Erfolg wird außerdem auf die Unterstützung des Unternehmers Bugatti bezogen. Auch wenn hier die emanzipatorischen Züge im Vordergrund

stehen, wird vor allem auch die (wirtschaftliche) Abhängigkeit der Frau vom Mann – sei es Ehemann, Bruder oder später dem Liebhaber – thematisiert.

Als Kennzeichen einer sich ändernden Gesellschaftsstruktur wird im Film der soziale Aufstieg als eines der Hauptmotive behandelt. Die – im Film sehr extrem – dargestellten Möglichkeiten des Aufstiegs spiegeln ein reales Phänomen des sozio-historischen Hintergrundes, nämlich die steigende soziale Mobilität. Extrem in dem Sinne, als dass die Karrieren der Industriellen Bugatti und Mori nach Aussage der Protagonistin Ada einen Verlauf von „ganz unten“ steil aufwärts genommen hätten („Erano tutti poveroni partiti da zero“). Auch Ada nimmt zunächst einen sozialen Abstieg von der Mittelschicht – als Frau eines Lehrers – in die Unter- beziehungsweise Arbeiterschicht – als Arbeiterin in einer Fabrik – auf sich, um schließlich mit der Gründung einer eigenen Firma in die Oberschicht zu gelangen. Wie im theoretischen Teil angemerkt wurde, war ein sozialer Aufstieg von einer Schicht in die nächsthöhere wohl möglich, darüber hinaus wäre aber eine Karriere im sprichwörtlichen Sinne „vom Tellerwäscher zum Millionär“ eher unwahrscheinlich gewesen. Die im Film gewählte überspitzte Darstellung beziehungsweise Inszenierung kann jedoch als filmisches Mittel gedeutet werden, um die Botschaft eines für die italienischen Gesellschaft der 1960er Jahre paradigmatischen Merkmals – der zunehmenden sozialen Durchlässigkeit – noch deutlicher an den Zuschauer zu vermitteln. Äußerlich sichtbar wird der soziale Aufstieg im Film zum einen wiederum durch die Mode, wobei hier vor allem durch Eleganz der gewünschte Eindruck vermittelt wird, und zum anderen – und weitaus bedeutsamer – durch das Tragen von Schmuck, worauf im Folgenden noch näher eingegangen wird.

Im untersuchten Werk wird der gesellschaftliche Wandel auch über die Änderung der Konzeption von Status und Prestige vermittelt. Im theoretischen Teil wurde dies mit den von Vidotto definierten unterschiedlichen Stimmen innerhalb der Mittelschicht behandelt. Dabei nimmt Antonio die traditionelle, konservative, an kognitiver Leistung orientierte Stimme als Intellektueller und Lehrer ein, während Ada den unternehmerischen, wirtschaftlich orientierten Zugang repräsentiert. Antonio erhofft sich einen sozialen Aufstieg für seine Sohn durch Schule und Studium. Zum einen sieht Antonio manuelle Tätigkeit als minder gegenüber geistiger an, was einer der Gründe ist, warum er seiner Frau verweigert, Arbeit in der Fabrik anzunehmen. Zum anderen sieht er darin aber vor allem seine Würde (*dignità*), sein Ansehen und seine Autorität als Mann in einem patriarchalen Konzept von Familie in Gefahr. Die hier inszenierte Angst vor dem Status- oder Prestigeverlust hat wiederum Wurzeln im realen Kontext der Zeit. Im theoretischen Teil wurde dies dahingehend behandelt, als dass vom Standpunkt des traditionellen Rollenverständnisses her die Erlaubnis der Frau zur Arbeit

einem Eingeständnis des Mannes gleichkäme, dass er nicht imstande ist, seine Familie finanziell allein zu erhalten. Ada als progressive Stimme der Zeit sieht hingegen Status vor allem durch die Einkommensverhältnisse und die Positionierung im Produktionsprozess definiert und spricht den Verlust des Ansehens als Lehrer innerhalb der Gesellschaft als Resultat des Gesellschaftswandels an („Quando ero ragazza la gente diceva ‘beata lei, sposa un maestro’ e adesso dice ‘povera diavola, sposato un maestro“).

Ein weiterer Hinweis auf den gesellschaftlichen Wandel wird innerhalb des Films durch die sich ändernden Moralvorstellungen gegeben. Während Antonio – wie schon mehrmals erwähnt – an einer sehr traditionellen Idee von *dignità* festhält, die geknüpft ist an die unangefochtene Autorität des *capofamiglia* als oberster Instanz familiärer Moral, löst sich Ada mit zunehmendem Maße ihrer Emanzipation von den konventionellen Vorstellungen von Moral. Dies gipfelt im Akt des Ehebruchs und der Loslösung vom ehelichen Versprechen der Treue „bis in den Tod“. Man könnte sagen, dass für Ada mit der wirtschaftlichen Unabhängigkeit von ihrem Ehemann auch der Bedeutungsverlust der Ehe als wirtschaftliches Arrangement einhergeht.

Eines der im Film präsentesten Kernthemen, welches auch im realen Kontext einen der bedeutendsten Prozesse des sich in den 1960er Jahren vollziehenden Gesellschaftswandels darstellt, betrifft den Umbruch der Geschlechterrollen und insbesondere die Emanzipation der Frau. Obwohl im Zentrum des Films – wie der Titel auch schon verrät – eine männliche Hauptfigur steht, wird die Änderung der Rolle des Mannes in erster Linie durch die Änderung der Rolle der Frau bewirkt. Im Folgenden soll daher zusammengefasst werden, woran der Umbruch der Geschlechtertradition im Rahmen des Werks erkennbar gemacht wurde.

An erster Stelle sei die direkte Formulierung der Geschlechterfrage durch die beiden Hauptcharaktere genannt. In einem Streit wird der Rollenwandel somit ganz klar von den Figuren verbalisiert („Ada, da quando lavori in fabbrica, sembri un operaio. Sei diventato un uomo.“ – „E tu, sei peggio di una donna“).

Als zu Beginn des Films – zumindest formal – noch die klassische Rollenverteilung mit dem Mann als *capofamiglia* und der Frau als *madre-casalinga* herrscht, wird auch durch Adas fragende Bitte zur Arbeitserlaubnis in der Fabrik die gegenüber dem Mann untergeordnete Position klar. Als Ada sich daraufhin dem Willen ihres Mannes widersetzt, wird der Prozess der Emanzipierung offiziell eingeleitet. Dass der Wunsch der eigenen Erwerbstätigkeit für alle Geschlechter ähnlich motiviert ist, wird vor allem dann klar, als Antonio seinem Sohn Rino die Beweggründe seiner Rückkehr in die Schule nennt: Er will wieder unabhängig sein, strebt danach, das Gleichgewicht wiederherzustellen („Per ritrovare l'equilibrio interiore, per

sentirmi più indipendente“) – diese Worte könnten ebenso einem Manifest einer Frauenbewegung entspringen. Angesichts der Tatsache, dass Petri für seinen politischen Film besondere Bekanntheit und Anerkennung erhielt, erscheint es kein Zufall, dass hier auf ironische Art die Motive der Frauenemanzipation durch einen Mann formuliert werden.

Adas Wunsch der Arbeitserlaubnis entspricht im weitesten Sinne dem Wunsch der Frau nach Mitsprache, Autonomie und Selbstbestimmung. Mit der Rolle der Ada wird jene Generation repräsentiert, die sich die Unabhängigkeit in diesem Jahrzehnt erst erkämpfen musste – wenn auch, wie hier böse dargestellt, auf Kosten des Glücks ihres Mannes.

Ganz allgemein werden die im Film enthaltenen emanzipatorischen Stimmungen größtenteils durch das Verhalten respektive die Mentalität der weiblichen Protagonistin erkennbar. Ada bringt dies in Form von Rebellion, Provokation und einer zunehmend verweigernden und abwertenden Haltung gegenüber ihrem Ehemann zum Ausdruck.

Der Rollenwandel vollzieht sich im Film zwischen den beiden Protagonisten in Form einer sehr überspitzt dargestellten Rollenumkehr. Aus der Hausfrau wird zunächst eine manuell arbeitende Fabrikarbeiterin, die anschließend zur geschäftstüchtigen Unternehmerin avanciert, die von der finanziellen Abhängigkeit ihres Mannes losgelöst ist und nun ihrerseits die Familie versorgt. Umgekehrt wird das männliche Familienoberhaupt von seiner Frau dazu gebracht, seinen (gesicherten) Job an den Nagel zu hängen, um anschließend als Hausmann degradiert für alle Aufgaben der traditionellerweise weiblichen Domäne – wie Essenszubereitung oder Hausarbeit – verantwortlich zu sein. Auch in der Gesellschaft Vigevanos wird der Rollenwandel erkannt, was in Form einer Bemerkung durch den Industriellen Bugatti verbalisiert wird. Antonio wird förmlich als von seiner Frau ökonomisch abhängig deklariert – damit ist der Rollenwandel entschieden.

Als filmisches Mittel wird dem Rollenwandel in Form der Oben-unten-Gliederung als Repräsentation der Machtebenen Rechnung getragen, sodass im Verlauf des Films – und mit zunehmendem Grad der Emanzipation der weiblichen Hauptfigur – die Frau in der höheren, mächtigeren Position gegenüber dem weiter unten angeordneten, unterlegenen Mann dargestellt wird. Die Umkehr der Rollen wird aber auch über eine verkehrte Zuteilung von traditionell weiblich beziehungsweise männlich assoziierten Charakterzügen und Symbolen Rechnung getragen. Die Darstellung im Film stützt sich dabei auf die zur damaligen Zeit traditionellen Zuordnungen von weiblichem, häuslichem beziehungsweise familiärem Bereich und dem männlichen, außerhäuslichen Bereich, der vor allem auch im Kontext des Geldverdienens steht.

Wie im theoretischen Teil beschrieben, wurden durch die zunehmende Erwerbstätigkeit der Frauen die nach wie vor bestehenden häuslichen Arbeiten und familiären Verpflichtungen selten durch eine faire Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern kompensiert. Vielmehr wurde dies mit dem Phänomen der *doppia presenza* in Form einer Doppelbelastung der Frauen zwischen Arbeit und Familie realisiert. Die hier dargestellte, zum Teil bereitwillige und anerkennende Geste des Familienvaters, die Aufgaben der berufstätigen Frau zu übernehmen und zu kompensieren, sind daher im Vergleich zum realen Kontext als eher unwahrscheinlich zu bewerten. Wie bereits zuvor erwähnt wurde, kann auch hier die Überspitzung der Situation als Mittel zur deutlicheren Kommunikation der filmischen Botschaft interpretiert werden.

An dieser Stelle soll noch einmal betont werden, dass vor allem auch dadurch, dass sich die Protagonistin in einem zur damaligen Zeit von Männern dominierten Sektor – nämlich im Unternehmertum – behauptet, während ihr Mann, nach eigenen Angaben, nichts davon verstehe („Tanto io non m’intendo di affari, commendatore“) und sie auch seitens des männlichen Kontrahenten Ansehen genießt (Lob Bugattis), der Umsturz traditioneller Geschlechterrollen im Film umgesetzt wird.

Auch der zuvor bereits erwähnte und im Werk kommunizierte Anstieg des Anteils der erwerbstätigen Frauen in der städtischen Bevölkerung ist als ein wesentlicher Hinweis auf den Wandel der traditionellen Geschlechterrollen zu deuten.

Dass auch das veränderte Konsumentenverhalten in dem Zusammenhang eine Rolle spielt, wurde bereits an früherer Stelle behandelt, ebenso wie der im Laufe des Films sich ändernde Modestil der Protagonistin, der ebenfalls den Vollzug der Geschlechterrollen markiert.

Dass nicht nur in Bezug auf den Wandel der traditionellen Rollenbilder, sondern auch im Kontext der früheren Fragestellungen dem Einsatz von Schmuck im Film spezifische Funktionen zugeschrieben werden können, soll im Anschluss konkretisiert werden.

Wie im theoretischen Teil über Schmuck genauer beschrieben wurde, kann im Kontext des Films vom Ansatz von Schmuck als symbol- und zeichenhafter Form im Sinne eines nonverbalen Kommunikationsmittels ausgegangen werden, welches im Rahmen des hier dargestellten Gesellschaftswandels die folgenden psychosozialen Funktionen übernimmt.

Schmuck wird dabei eingesetzt, um personale, aber auch kollektive Identität zu stiften. Dies erfolgt einerseits in Bezug auf die personale Identitätsschaffung im Sinne eines neugewonnenen, weiblichen Selbstverständnisses der Protagonistin Ada durch den emanzipierten Akt des Kaufs einer Uhr. Nicht nur allein die Tatsache, dass Ada als erwerbstätige Frau mehr verdient als ihr Mann, sondern vor allem auch der symbolische

Konsum, selbstbestimmt und unabhängig eine Entscheidung zu treffen, ist in Bezug auf den Umbruch der Geschlechterrollen zu deuten. Zum anderen wird über das Tragen von Schmuck die soziale Zugehörigkeit bestimmter Figuren (Industrielle Bugatti und Mori mit ihren Frauen, Neuunternehmerfamilie Mombelli) – nämlich zur Oberschicht – erreicht. Das dient wiederum dazu, deren sozialen Aufstieg in der Handlung des Films zu markieren. Ein wesentliches Kennzeichen stellt in diesem Zusammenhang auch der Begriff der Eleganz als ästhetisches Element dar, sowie die Eigenschaft des Schmucks, durch seine materielle Beschaffenheit des Strahlens und Glänzens die Ausstrahlung seines Trägers nach außen sichtbar zu erweitern.

Dabei wird Schmuck gleichzeitig auch dazu verwendet, soziale Unterschiede sichtbar zu machen (zum Beispiel im Rahmen der Kontrastmontage), sodass insbesondere die soziale Entwicklung einzelner Figuren im Verlauf des Films hervorgehoben wird. Durch den so vermittelten sozialen Aufstieg wird wiederum die steigende soziale Mobilität der Zeit erkennbar. Wie im theoretischen Teil erklärt, wird durch das Erreichen eines höheren sozialen Status‘ ein Schmuckbedürfnis ausgelöst, weshalb im Film dieser Prozess anhand eines erhöhten Schmucktrageverhaltens der jeweiligen Charaktere beobachtet werden kann. Dies wird meist im Zusammenhang mit einer Veränderung des Kleidungsstils kombiniert, weshalb dieser als zunehmend elegant beschrieben werden kann. Da, wo im Rahmen des Films Neid respektive der Wunsch nach Anerkennung und der Neid der anderen in Erscheinung tritt, verfolgt das Tragen von Schmuck sogar eine gewisse Distanzierungsfunktion, die den sozialen Aufstieg noch deutlicher erscheinen lässt.

Dass in diesem Zusammenhang Schmuck auch dazu verwendet wird, um in irgendeiner Form Macht, Status und / oder Wohlstand zu demonstrieren, wurde im theoretischen Teil bereits erklärt. Vor allem zu Beginn des Films, als die Zurschaustellung des Wohlstands anhand der opulent geschmückten Frauen der Industriellen im sprichwörtlichen Sinne in den Fokus der Kamera genommen wird, wird dadurch auch der Traum vom schnellen Geld kommuniziert, nämlich durch den Neid und die Anerkennung, den die Protagonistin ihnen gegenüber äußert. Ein weiteres Mal tritt dies in Erscheinung, als sich die Unternehmerfamilie Mombelli auf der Piazza Ducale mit ihrem neu erlangten Wohlstand und Status in aller Öffentlichkeit präsentiert. Insbesondere erhält dies eine besondere Bedeutung, indem die Frau – in einem traditionellen Verständnis – durch ihre ästhetische und insbesondere geschmückte Erscheinung dem Mann als Aushängeschild für die eben erwähnten Attribute dient. Während in der Traumsequenz über Ada als reiche Frau dies in eben dieser Form dem Bild eines traditionellen Rollenverständnisses des männlichen Protagonisten Antonio entspricht, so wird in der „realen“ Filmwelt der Geschlechterwandel dadurch erkennbar, dass Schmuck in Bezug

auf die weibliche Protagonistin zum Symbol der erfolgreichen Geschäftsfrau wird, was jedoch nicht auf den Erfolg ihres Mannes zurückzuführen ist.

Auf die Funktion von Schmuck im Sinne eines *cultural mediums*, um gesellschaftlichen Wandel anzudeuten, wurde im theoretischen Teil bereits ausführlich eingegangen. Im Rahmen des Films tritt dies vor allem im Kontext der Sichtbarmachung des traditionellen Geschlechterverständnisses als Schmuckgeschenk des Mannes an die Frau in Erscheinung, mit dem durch den eigenen Kauf von Schmuck (Uhr) durch die weibliche Protagonistin jedoch gebrochen wird. Damit wird der Prozess der Verschiebung geschlechterspezifischer Machtverhältnisse mit der Emanzipierung der Frau sowie gleichzeitig dem Verlust der wirtschaftlichen Kontrolle und Alleinmacht des Mannes eingeleitet, wodurch insgesamt der Umbruch der Geschlechterrollen angekündigt wird. Durch das Schmuckgeschenk des Liebhabers Bugatti an Ada wird hier außerdem Schmuck zum Symbol des Ehebruchs, sodass Schmuck im Film auch dazu eingesetzt wird, die geänderten Moralvorstellungen innerhalb der Gesellschaft aufzuzeigen.

Ein weiterer Aspekt, dem Schmuck im untersuchten Film im Sinne eines Indikators für den gesellschaftlichen Wandel der Zeit gerecht wird, kann im demonstrativen Konsum gefunden werden. Dies bezieht sich einerseits auf die bereits erwähnte Sequenz, in der der Uhrkauf von Ada thematisiert wird. Aber auch in subtilerer Form kann Schmuck nicht nur in seiner im Film gezeigten Form anhand der geschmückten Charaktere, sondern auch auf einer Metaebene der Handlung im Sinne eines demonstrativen Konsums verstanden werden. Mit dem gesellschaftlichen Aufstieg geht auch immer das Bedürfnis, diesen nach außen für alle sichtbar zu machen, einher. Weshalb das Tragen von Schmuck im Film der Demonstration des dadurch möglichen Konsums von Luxus- respektive Statussymbolen gerecht wird.

Abschließend soll an dieser Stelle noch angemerkt werden, dass der Film eine Vielzahl an Untersuchungsmomenten offenbart, die einerseits den Rahmen dieser Arbeit übersteigen, andererseits jedoch im Sinne eines Ausblicks der weiteren wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand als mögliche Ansatzpunkte dienen.

Dies könnte beispielsweise eine genauere Betrachtung des Systems und der Hierarchie des magistratischen Apparats der Schule zu jener Zeit sein, welche nicht im Fokus dieser Arbeit lagen.

Auch ein genauerer Vergleich von literarischer Grundlage und filmischer Adaption stellt einen möglichen Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen dar.

QUELLENVERZEICHNIS

Bibliografie

Arvidsson, A. (2000). The Therapy of Consumption Motivation Research and the New Italian Housewife, 1958-62. *Journal of Material Culture*, Vol. 5(3), S. 251-274.

Balauta-Zechleitner, U. (2008). Die Rolle der Frau in Italien um 1900 und deren Darstellung in der italienischen Literatur. Dipl.-Arb. Universität Wien.

Barthes, R. (V.), & Stafford, A. (Hg.) (2006). *The Language of Fashion*. Oxford, New York: Berg.

Becker-Schmidt, R. (2004). Doppelte Vergesellschaftung von Frauen: Divergenzen und Brückenschläge zwischen Privat- und Erwerbsleben. In R. Becker, & B. Kortendiek (Hg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie* (S. 62-71). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Beer, U. (2004). Sekundärpatriarchalismus: Patriarchat in Industriegesellschaften. In R. Becker, & B. Kortendiek (Hg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie* (S. 56-61). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Bigazzi, D. (Hg.) (2001). *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*. Torino: Einaudi.

Bimbi, F. (1999). The Family Paradigm in the Italian Welfare State (1947–1996). *South European Society and Politics*, Vol. 4(2), S. 72-88.

Brennkmeier, I. (1962). The Sociology of fashion. Thesis econ. and soc. sc. Fribourg.

Brunetta, G. P. (1998). *Storia del cinema italiano* quarto Vol. 4: *Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*. 3. ed. Roma: Editori Riuniti.

Castronovo, V. (2010). *L'Italia del miracolo economico*. Roma, Bari: Laterza.

Cyba, E. (2004). Patriarchat: Wandel und Aktualität. In R. Becker, & B. Kortendiek (Hg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie* (S. 15-20). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Den Besten, L. (2012). *On Jewellery. A compendium of international contemporary art jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.

Faulstich, W. (1978). *Einführung in die Filmanalyse*. 2. Aufl. Tübingen: Narr.

Feigl, D. (2000). Die italienische Familie und die Rolle der Frau vom 19. bis ins 21. Jahrhundert. Dipl.-Arb. Universität Wien.

Grochowina, N., & Puppel, P. (2003). Das Geschlecht der Dinge: Interdisziplinäre und epochenübergreifende Perspektiven auf Geschlecht, Lebensstil und den Symbolcharakter der Dinge, 16. bis 28. Juni 2003 in Münster. *L'Homme*, Vol. 14(2), S. 396-403.

Heuser, U. J. (2018, 25. Oktober). Geschlechterunterschiede: Keine Angst! *DIE ZEIT*, Nr. 44/2018. Zugriff am 14.12.2019 unter <https://www.zeit.de/2018/44/geschlechterunterschiede-studie-vorlieben-handlungsweisen-chancengleichheit>.

Jansen, C. (2007). *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Kirchler, E. (Hg.) (2008). *Arbeits- und Organisationspsychologie*. 2. Aufl. Wien: Facultas.

Knerr, A.-B. (2009). *Schmuck und Sinn: Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck* [eBook]. Norderstedt: Books on Demand.

Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Berlin: Schmidt.

König, R. (1985). *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*. München, Wien: Carl Hanser Verlag.

Kühnel, J. (2008). *Einführung in die Filmanalyse* Bd. 1: *Die Zeichen des Films*. 3. Aufl. Siegen: Universitätsverlag.

Leitzinger, R. (2011). Die filmische Darstellung der sozio-politischen Wandlung der italienischen Gesellschaft aufgrund des boom-economic in der Commedia all'italiana. Dipl.-Arb. Universität Wien. Zugriff am 8.12.2019 unter http://othes.univie.ac.at/13801/1/2011-03-21_9702099.pdf.

Marchetti, S. (2016, 18. Juni). Dopo 53 anni Vigevano fa pace con il suo maestro. *La Stampa*. Zugriff am 23.11.2019 unter <https://www.lastampa.it/cronaca/2016/06/18/news/dopo-53-anni-vigevano-fa-pace-con-il-suo-maestro-1.34988821>.

Mastronardi, L. (1994). Il maestro di Vigevano. In L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* [eBook]. Torino: Einaudi.

Mulvey, K., & Richards, M. (1999). *Beauty & Mode. Frauenschönheit im 20. Jahrhundert*. Berlin: Ullstein.

Nöth, W. (2000). *Handbuch der Semiotik*. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler.

o.V. (1987). Arbeiterinnen - Stieftöchter der Geschichte: Arbeiterinnen-Bewegung im 20. Jahrhundert (1. Teil). *Emanzipation: feministische Zeitschrift für kritische Frauen*, Vol. 13(4), S. 3-5.

Pacifici, S. (1963). Il maestro di Vigevano. *Books Abroad*, Vol. 37(2), S. 194-195.

Pelaja, M. (2001). Il cambiamento dei comportamenti sessuali. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 179-204). Roma, Bari: Laterza.

Pescarolo, A. (2001). Il lavoro e le risorse delle donne. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 127-177). Roma, Bari: Laterza.

Portis, L. (2010). The Director Who Must (Not?) Be Forgotten: Elio Petri and the Legacy of Italian Political Cinema, Part 1. *Film International*, Vol. 8(2), S. 17-29.

Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino.

Sarogni, E. (2010). Essere donna in Italia: difficoltà e caratteristiche dell'emancipazione femminile dall'Unità ai giorni nostri. In S. Carpentieri, & A. Pagliardini (Hg.), *Italia e "Italie": identità di un paese al plurale* (S. 135-146). Frankfurt am Main: Lang.

Scaraffia, L. (2001). Essere uomo, essere donna. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (S. 3-76). Roma, Bari: Laterza.

Simmel, G. (1995). Philosophie der Mode (1905). In *Gesamtausgabe* Bd. 10: *Philosophie der Mode (1905). Die Religion (1906/21912). Kant und Goethe (1906/31916). Schopenhauer und Nietzsche*. Hg. O. Rammstedt, M. Behr, V. Krech, & G. Schmidt. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 7-37.

Simmel, G. (V.), & Meyer, I. (Hg.) (2008). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Simmel, G. (2015). Psychologie des Schmuckes. In A. Eschbach (Hg.), *Soziosemiotik. Grundlagentexte* (S. 307-315). Köln: Herbert von Halem Verlag.

Sledziewski, E. G. (2011). Jewellery as an indicator of gender subjectivity. In W. Lindemann (Hg.), *Thinking Jewellery: On the Way Towards a Theory of Jewellery* (S. 295-301). Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.

Stephan, S. (2009). Das körperwiderständige Schmuckobjekt. Autorenschmuck in Europa seit den 1960er Jahren. Diss. Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Zugriff am 8.12.2019 unter <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46489/pdf/Promotion.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Sylos Labini, P. (1975). *Saggio sulle classi sociali*. 5. ed. Roma, Bari: Laterza.

Vidotto, V. (2005). *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*. Roma, Bari: Laterza.

Wulff, H. J. (1999). *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.

Wurm, V. M. (2009). Symbole und Mythen im populären Film. Die religionsästhetische Dimension des Abenteuerfilms „Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes“. Dipl.-Arb. Universität Wien. Zugriff am 23.1.2020 unter http://othes.univie.ac.at/4783/1/2009-05-04_9103294.pdf.

Abkürzungslegende:

Hg. Herausgeber

V. Verfasser

o.V. Angaben ohne Verfasser

Filmografie

Petri, E. (Regie). (2007). *Il maestro di Vigevano* [DVD-Video]. Italien: DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, Filmauro Home Video.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Alle Abbildungen (Abbildung 1-34) sind Standbilder aus der folgenden Video-Quelle:

Petri, E. (Regie). (2007). *Il maestro di Vigevano* [DVD-Video]. Italien: DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, Filmauro Home Video.

Abbildung 1: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:11:41	76
Abbildung 2: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:11:49	76
Abbildung 3: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:11:54	77
Abbildung 4: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:11:58	77
Abbildung 5: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:11:59	77
Abbildung 6: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:12:02	78
Abbildung 7: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:12:18	78
Abbildung 8: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:13:42	79
Abbildung 9: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:13:50	79
Abbildung 10: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:14:01	80
Abbildung 11: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:15:56	84
Abbildung 12: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:16:02	85
Abbildung 13: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:16:06	85
Abbildung 14: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:16:12	86
Abbildung 15: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:16:24	86
Abbildung 16: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:17:19	87
Abbildung 17: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:47:13	89
Abbildung 18: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:47:41	90
Abbildung 19: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:50:07	94
Abbildung 20: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 00:50:39	95
Abbildung 21: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 01:06:38	97
Abbildung 22: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 01:07:16	98
Abbildung 23: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 01:07:28	98
Abbildung 24: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 01:07:28	99
Abbildung 25: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 01:27:01	103
Abbildung 26: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 01:28:08	104
Abbildung 27: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 01:28:33	105

Abbildung 28: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 01:28:40	105
Abbildung 29: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 01:30:01	108
Abbildung 30: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 01:30:05	109
Abbildung 31: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 01:30:13	109
Abbildung 32: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 01:30:20	110
Abbildung 33: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 01:30:28	110
Abbildung 34: <i>Il maestro di Vigevano</i> , 01:30:01	111

ANHANG

Sequenzprotokoll

Sequenzprotokoll – <i>Il maestro di Vigevano</i> Petri, E. (Regie). (2007). <i>Il maestro di Vigevano</i> [DVD-Video]. Italien: DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, Filmauro Home Video.		
Analyse	Zeit	Sequenz
	00:00:00	Titelvorspann
	00:02:05	I Exposition
	00:02:05	Kamerafahrt über die Stadt, Vorstellung des Handlungsortes Vigevano durch den Erzähler
	00:03:01	Selbstvorstellung des Protagonisten und Erzählers Antonio Mombelli
	00:03:33	erster Schultag im Oktober, Schule, Stundenverteilung, Erscheinung des Direktors, Erniedrigung durch den Direktor
	00:09:25	Vorstellung der Familie, Ada und Rino
	00:10:28	II Finanzielle Probleme
x	00:10:28	Ada und Antonio abends im Café und auf der Piazza Ducale, finanzielle Probleme der Familie
x	00:11:56	reich beschmückte Industrielle auf der Piazza Ducale und ihre Erfolgsgeschichten, Ada will in Fabrik arbeiten
x	00:15:55	1. Traumsequenz: Ada als reiche Frau
	00:17:40	III Ada wird Fabriksarbeiterin
	00:17:40	Rino spielt Krankheit vor, Ada schickt Rino hinter Antonios Rücken arbeiten, Antonio entdeckt Rino durchs Klassenfenster
	00:22:56	Rinos Bestrafung, Streit Ada und Antonio, Adas erzwungenes Versprechen (nicht arbeiten zu gehen) und Drohung
	00:25:24	Ada bittet Bugatti um Geld, Antonios innerer Konflikt, Antonio gibt Geld zurück, Angst vor Adas Reaktion
	00:39:45	Ada wird gegen Antonios Willen Fabriksarbeiterin, Antonio spioniert ihr in der Fabrik nach
	00:42:12	2. Traumsequenz: Antonio emanzipiert sich gegen den Direktor
	00:44:33	Antonio ohrfeigt Ada, weil sie sich ihm widersetzt hat
	00:46:07	IV Rollenwandel im Hause Antonio - Adas Plan einer eigenen Fabrik
x	00:46:42	Antonio bringt Ada Mittagessen in die Fabrik, Adas neue Uhr
x	00:50:02	Antonio als Hausmann, Ada repariert Schuhe, Adas Plan: Antonios Abfertigungsgeld für eigene Schuhfabrik, (Geschlechter)Streit
	01:03:07	Antonio verlässt die Schule - Abfertigung, Haus Mombelli verwandelt sich in kleine Schuhfabrik, Ada, Carlos und Antonio werden Geschäftspartner

Fortsetzung: Sequenzprotokoll – *Il maestro di Vigevano*.
 Petri, E. (Regie). (2007). *Il maestro di Vigevano* [DVD-Video]. Italien: DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA,
 Filmauro Home Video.

<i>Analyse</i>	<i>Zeit</i>	<i>Sequenz</i>
x	01:06:39 01:06:39 01:08:50 01:11:03	V Ein neues Leben - sozialer Aufstieg - Verrat und Verlust Neuunternehmerfamilie Mombelli auf der Piazza Ducale Antonio prahlt mit ökonomischem Erfolg vor Freunden, verrät illegale Geschäfte der Fabrik vor Spitzel der <i>tributaria</i> Fabrik ist aufgeflogen, Tonband als Beweismittel
x	01:15:36 01:15:36 01:16:12 01:16:40 01:24:29	VI Getrennte Wege - Adas Untreue Ada und Carlo eröffnen neue Fabrik mit Hilfe von Bugatti, Geschäfte laufen gut Antonio erkrankt 3. Traumsequenz: Traum im Fieberwahn Antonio entscheidet Rückkehr in die Schule
x	01:25:12 01:28:41	Antonios Gründe für Rückkehr in die Schule, Ada kommt immer öfter spät abends erst nach Hause, Antonios erster Verdacht der Untreue Antonio besteht Prüfung, Rückkehr an Schule, Schriftzug „Antonio è cornuto“
x	01:30:09	Antonio spioniert Ada und Bugatti in Fabrik nach, Bugattis Schmuckgeschenke an Ada, Verdacht der Untreue bestätigt, Ada und Bugatti fahren gemeinsam im Auto weg
	01:35:02 01:35:02 01:36:52 01:38:02	VII Der Unfall - Adas Tod Ada und Bugatti im Hotel, Antonio spioniert ihnen nach Hotelangestellter warnt die Liebhaber, Ada und Bugatti flüchten, tödlicher Autounfall Antonio erfährt durch Polizei von Adas Tod, Ohnmacht, Aussage bei Polizei, Rino nimmt es gefasst
	01:41:43 01:41:43	VIII Zurück ins alte Leben erneut erster Schultag im Herbst, Stundenverteilung, Erscheinung des Direktors, erneute Erniedrigung durch den Direktor
	01:45:17	Ende

Riassunto italiano

Introduzione

Il titolo originale del presente lavoro, “Statussymbol Schmuck und der Traum vom schnellen Geld. Gesellschaftlicher Wandel während der anni Sessanta am Beispiel von *Il maestro di Vigevano*“, può essere inteso inizialmente come una sintesi di argomenti molto diversi. Nei paragrafi seguenti cercheremo di capire come si possa costruire il ponte tra il film *Il maestro di Vigevano* del 1963 di Elio Petri, il contesto storico-sociale che sta alla base dei cambiamenti sociali in Italia negli anni Sessanta e lo status symbol dei gioielli.

L’obiettivo di questo lavoro sarà l’identificazione e l’individuazione dei segni di trasformazione del periodo in questione sulla base del film *Il maestro di Vigevano*, utilizzando tra l’altro le varie funzioni dei gioielli definite e presentate nel corso del lavoro.

Considerando il cinema e i gioielli come una forma d’arte e di comunicazione, diventa chiaro come i due media abbiano punti di sovrapposizione: entrambi hanno in comune la necessità di uno spettatore, un osservatore o – più in generale – un pubblico per poter svolgere la loro funzione, nonché sortire un determinato effetto. Entrambe le forme d’arte non nascono quindi con un unico fine a sé stante, ma mirano ad essere accolte e interpretate dal pubblico. Inoltre, in quanto beni culturali, entrambe le forme sono influenzate dal rispettivo contesto storico-sociale. Lo spettatore o osservatore, e soprattutto l’investigatore, porta con sé anche la propria visione del mondo, le proprie conoscenze pregresse e l’impronta storico-sociale e contemporanea. A questo proposito appare essenziale realizzare questa condizionalità e cercare di indagare il più precisamente possibile il reale radicamento dell’opera nelle rispettive vicende contemporanee.

Visto che il film qui presentato utilizza la forma simbolica e semiotica dei gioielli per comunicare alcuni messaggi e contenuti della trama anche a livello non verbale, l’obiettivo di questo lavoro sarà l’analisi del significato come anche la rilevanza degli elementi figurativi filmici nonché dell’impiego dei gioielli nel film per quanto riguarda il contesto storico contemporaneo della questione.

Nel corso di un esame intensivo dell'oggetto di studio e della ricerca parallela sul contesto storico-sociale della creazione e della trama dell'opera, quindi è stato possibile formulare le seguenti domande di ricerca:

- Come viene presentato il processo di cambiamento sociale?
- Come si può riconoscere il cambiamento dei ruoli di genere nel lavoro?
- Quale funzione svolge l'uso dei gioielli in questo processo?

Queste domande chiave servono come focalizzazione e orientamento per l'indagine condotta nella parte analitico-interpretativa di questo lavoro.

La struttura del lavoro si articola in una parte teorica, una parte analitico-interpretativa e in una sintesi finale.

Nel primo capitolo della parte teorica viene prima esaminato il contesto storico-sociale come scenario per la genesi e la trama dell'opera in studio, con una focalizzazione sulla Lombardia ovvero l'Italia settentrionale. Oltre agli sviluppi economici e sociali dell'epoca, l'attenzione si concentrerà sul concetto di famiglia, in particolare sul significato delle strutture patriarcali, sul ruolo dell'uomo come *capofamiglia* e della donna come *madre-casalinga*. In questo capitolo, particolare attenzione è rivolta alle caratteristiche della trasformazione sociale del tempo, che è evidente non solo nel cambiamento dei modelli di ruolo e nell'aumento della mobilità sociale, ma soprattutto nel mutato comportamento di consumo della popolazione.

A seguire, il secondo capitolo è dedicato ai gioielli, in cui vengono spiegati gli aspetti, il significato e le funzioni dei gioielli o – in più generale – dell'ornamento. L'uso del gioiello sarà discusso principalmente in termini di significato nel contesto sociale, in modo che le funzioni del gioiello, identificabili nel contesto dell'analisi del lavoro, possano essere interpretate in termini di rilevanza nell'ambito del contesto socioculturale degli anni Sessanta.

Il terzo e ultimo capitolo della parte teorica si occupa dei media e dei termini specifici propri del campo dell'analisi cinematografica, rilevanti per l'analisi e l'interpretazione del film sottostante. La base del metodo applicato nella successiva parte analitico-interpretativa è *l'analisi cinematografica sistematica* di Helmut Korte.³⁹³

Nella parte analitico-interpretativa del lavoro vengono prima descritte la metodologia e la procedura dell'analisi. Dopo un'introduzione sulla genesi dell'opera e una breve descrizione della trama del film, vengono forniti alcuni accenni alle somiglianze e alle differenze tra il modello letterario e l'adattamento cinematografico. La base per la successiva analisi e interpretazione nel lavoro è costituita da sette (sotto)sequenze selezionate del film, ognuna

³⁹³ Cfr. „Systematische Filmanalyse“ in Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. ed. Berlin: Schmidt. p. 24

delle quali viene prima descritta in dettaglio e poi interpretata in relazione alla domanda presentata in precedenza.

Infine, gli esiti e i risultati frutto della parte analitico-interpretativa vengono raccolti e riassunti ancora una volta in un riepilogo, seguendo le domande chiave. Lo scopo di questo capitolo conclusivo è quello di colmare il divario tra teoria e analisi, per cui la rappresentazione delle circostanze socioculturali degli anni Sessanta nel film sarà esaminata in modo critico rispetto ai reali sviluppi sociali dell'epoca.

I PARTE TEORICA

1 L'Italia negli anni '60

1.1 Contesto storico

Gli anni Sessanta segnano a tutti gli effetti una pietra miliare nello sviluppo socioculturale italiano, ma anche a livello mondiale si avverte una tendenza di profondo cambiamento sociale. Soprattutto nella popolazione femminile delle società industriali occidentali, si notavano stati d'animo di subbuglio, le prime tendenze verso la parità di diritti e l'emancipazione delle donne.

Con l'avvento dei mass media, la conseguente rapida diffusione e il più facile accesso a notizie e informazioni di ogni tipo, l'influenza dello stile di vita e della società americana in particolare diventa molto importante. Ciò si è tradotto, tra l'altro, in un considerevole cambiamento nel comportamento dei consumatori.

Milano e i grandi centri urbani dell'Italia settentrionale riflettono in particolare i nuovi valori della popolazione cittadina e soprattutto della società dei consumi. La Lombardia diventa una calamita per l'immigrazione nazionale, con flussi migratori dall'Italia meridionale e da altre regioni limitrofe.

Nel secondo dopoguerra l'economia lombarda ha sviluppato imprese e nuclei industriali sempre più specializzati. Ad esempio, Vigevano in provincia di Pavia è diventata il centro dell'industria calzaturiera.

Lo spirito imprenditoriale particolarmente diffuso negli anni Sessanta e motivato dal sogno di facili guadagni, ha ispirato anche scrittori e cineasti dell'epoca, dando vita a personaggi e ruoli letterari e cinematografici. Uno di questi era Lucio Mastronardi, il cui romanzo *Il*

maestro di Vigevano, pubblicato nel 1962, ha fornito al regista Elio Petri il modello dell'omonimo film, uscito nel 1963.

1.2 La famiglia patriarcale e i ruoli familiari

In generale negli anni Sessanta si tendeva a una riduzione del nucleo familiare, nelle precedenti decadi molto numeroso, specialmente nelle zone urbane, in cui le famiglie con un solo figlio a carico stavano diventando sempre più diffuse. La struttura patriarcale, mantenuta per legge fino agli anni Settanta, definiva il ruolo dell'uomo come capofamiglia, che aveva il controllo e il potere su tutti i membri della famiglia a lui subordinati, mentre la donna subalterna e dipendente doveva svolgere il ruolo di madre-casalinga.

La tradizionale divisione dei ruoli nelle famiglie economicamente più abbienti dell'alta e media borghesia era organizzata in modo tale che l'uomo fosse l'unico con un lavoro retribuito, mentre la donna si occupava della casa e dell'educazione dei figli. Nelle famiglie più povere, invece, dove il reddito individuale del padre di famiglia era insufficiente, la donna doveva contribuire con la sua quota al reddito familiare, oltre ai suoi doveri domestici e familiari. I campi di attività e le responsabilità erano così chiaramente strutturati all'interno della famiglia:

“[...] modello insieme e normativo preferito [...] di una famiglia basata sul maschio capofamiglia percettore di reddito [...] e sulla casalinga addetta al lavoro familiare [...] tra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Settanta.”³⁹⁴

1.3 Le trasformazioni sociali

Per quanto riguarda i cambiamenti sociali durante gli anni Sessanta, sono particolarmente degni di nota gli sviluppi sociali e politici che accompagnano la progressiva industrializzazione della regione della Lombardia e la relativa crescita economica. Le conseguenze includono la progressiva modernizzazione della vita sociale, il cambiamento dei consumi e l'emergere di una cultura di massa – in particolare con lo sviluppo della televisione. Con l'aumento dell'istruzione e il miglioramento del tenore di vita, sono aumentate anche le opportunità di ascesa sociale. Arriva la secolarizzazione e l'abbandono di vecchie tradizioni e costumi, così come un cambiamento del concetto di moralità. Lo sconvolgimento è particolarmente evidente nella trasformazione dei tradizionali ruoli di genere.

³⁹⁴ Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino. p. 66

È importante notare che l'evoluzione dello status delle donne abbia contribuito in modo significativo al cambiamento dei ruoli di genere. Oltre a un cambiamento della situazione giuridica, ciò è stato promosso da un miglioramento dell'istruzione per le donne, dall'occupazione femminile, ma anche da nuove opportunità di auto-realizzazione ed autovalutazione femminile attraverso il consumo.

Con l'aumento della percentuale di donne nelle scuole secondarie, nelle università e nel mercato del lavoro – in particolare nei settori e posizioni da cui le donne erano precedentemente escluse – soprattutto negli anni Settanta una nuova generazione di donne ha cominciato ad emergere.

La prima pietra miliare nella direzione della parità di diritti delle donne è stata – almeno formalmente – stabilita nella Costituzione del 1948. Tuttavia, il Codice civile – fino alle innovazioni giuridiche del Diritto di Famiglia del 1975 – definiva il ruolo del marito come capofamiglia, conferendogli una posizione privilegiata rispetto alla moglie, che gli permetteva di controllarla e persino di punirla. In effetti, l'uguaglianza dei coniugi si è realizzata solo con le innovazioni del Diritto di Famiglia approvate nel 1975.

2 Teoria del gioiello

Dopo una definizione introduttiva dei gioielli come mezzo comunicativo non verbale, nonché simbolo e segno, e la considerazione della loro dualità intrinseca, tra il distinguere e il legare, verranno definite le funzioni dei gioielli rilevanti per l'indagine, in riferimento ad un preciso contesto sociale.

Da un lato, i gioielli hanno una funzione di mezzo d'identità personale e collettiva. Questo si esprime attraverso il desiderio d'appartenenza ad un gruppo o ad una classe sociale, ma anche attraverso il desiderio di riconoscimento, di ammirazione e d'invidia da parte degli altri.

I gioielli assumono un significato particolare nel senso della funzione distintiva sociale. Con questo si intende che il gioiello ha il compito – all'interno della sfera o del tessuto sociale – di definire le differenze – relativamente allo status, ovvero all'appartenenza a gruppi o strati sociali di persone – e di renderle visibili al mondo esterno. In forma estrema, lo scopo di questa funzione può risultare nella creazione di distanza tra gli individui.

Oltre a ciò i gioielli svolgono anche una funzione di creazione di status per la dimostrazione di potere e supremazia. Ciò si esprime particolarmente attraverso il ruolo della donna decorata come figura di riferimento per lo status sociale dell'uomo.

In questo contesto, i gioielli possono anche servire per indicare l'ascesa sociale.

Inoltre, il cambiamento sociale è particolarmente riconoscibile nella funzione del gioiello come *cultural medium*, cioè simbolo rituale. A questo proposito il regalo affettivo di gioielli dall'uomo alla donna assume un ruolo importante per la definizione del tradizionale rapporto di potere, sulla base della specificazione di genere. In seguito, la rottura con le *cultural performances* può servire a segnare il cambiamento socioculturale.³⁹⁵

3 Teoria e analisi cinematografica

Oltre alla descrizione e alla definizione dei mezzi cinematografici significativi e rilevanti per l'analisi (tra cui le dimensioni e le connessioni dell'inquadratura, l'angolazione della cinepresa, luce e tessitura nel film in bianco e nero), viene presentato in particolare l'approccio della struttura verticale per la messinscena o la simbolizzazione del potere di Wulff. Per la composizione oppure la disposizione verticale dell'inquadratura, ciò significa che l'attore più potente è rappresentato relativamente più in alto rispetto a quello più debole, il che corrisponde a una disposizione dall'alto in basso per la simbolizzazione dei livelli di potere.

Il metodo analitico utilizzato in questo lavoro si basa sul concetto dell'analisi cinematografica sistematica di Korte. Di seguito verranno brevemente descritte le fasi dell'indagine ivi previste. Prima è bene esporre un breve riassunto della trama del film, seguito dal processo di problematizzazione con la definizione della domanda di ricerca. Dopo un'esposizione di forma e di contenuto, seguirà l'analisi e l'interpretazione. Se necessario, la ricerca sul contesto storico e la ricezione dell'opera fornirà ulteriori informazioni di base. Infine, i risultati più importanti vengono riassunti e valutati.

³⁹⁵ Cfr. Stephan, S. (2009). Das körperwiderständige Schmuckobjekt. Autorenschmuck in Europa seit den 1960er Jahren. Diss. Eberhard-Karls-Universität Tübingen. <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46489/pdf/Promotion.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [8.12.2019]. p. 38s

II PARTE ANALITICO-INTERPRETATIVA

Descrizione del metodo

Durante la visione ripetuta del film, è stato seguito l'approccio di analisi cinematografica sistematica di Korte, come descritto sopra. È stato creato un protocollo delle sequenze (vedi appendice) che funge da base sistematica e cronologica della trama del film per l'analisi successiva.

Gli strumenti utilizzati nell'analisi e nell'interpretazione si basano sui mezzi e sui principi cinematografici descritti nella teoria e analisi cinematografica (tra cui le dimensioni dell'inquadratura e l'angolazione della cinepresa), l'organizzazione verticale dei livelli di potere di Wulff e le funzioni dei gioielli presentate anche nella parte teorica (ad esempio la funzione distintiva sociale, la funzione di dimostrazione di potere, status, ricchezza e promozione sociale e la funzione come simbolo rituale). Ciascuno dei quali verrà confrontato al contesto storico-sociale dell'opera presentato nel capitolo iniziale – cioè gli anni Sessanta in Italia.

Le sequenze presentate nella parte analitico-interpretativa del lavoro si sono rivelate particolarmente adatte e sostanziali per rispondere alle domande della ricerca ed inoltre soddisfano il criterio della trasversalità, ovvero ciascuna sezione permette di approfondire una gamma degli argomenti principali. Questo costituisce il motivo per cui la selezione di sequenze è stata effettuata in tale modo.

Sintesi dell'analisi e dell'interpretazione

Di seguito, le informazioni e i risultati trovati nella parte analitico-interpretativa saranno ora sistematicamente raccolti in relazione al contesto teorico e alle risposte alle domande della ricerca.

Per quanto riguarda la rappresentazione del processo di cambiamento sociale, si può innanzitutto notare che essa viene affrontata direttamente dai protagonisti della trama (“Come sei cambiata, Ada” – “I tempi sono cambiati”³⁹⁶).

Soprattutto all'inizio del film viene trasmessa l'immagine dei ruoli di genere tradizionalmente organizzati all'interno della famiglia italiana, che viene trattata in dettaglio nella parte teorica

³⁹⁶ Petri, E. (regia). (2007). *Il maestro di Vigevano* [DVD-Video]. Italia: DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, Filmauro Home Video. 00:14:57

del lavoro. Questo è un tema centrale nei rapporti tra i personaggi e determina l'intera trama: Antonio come capofamiglia e Ada come madre-casalinga.

Vigevano è disegnato come scenario paradigmatico per lo sviluppo della società industriale, con la fabbrica come simbolo di nuove possibilità di occupazione e di cambiamento di mentalità. In questo contesto si parla anche dell'aumento del tasso di occupazione femminile che rappresenta un elemento caratteristico dell'epoca ("Vado a lavorare in fabbrica [...] ci vanno tutte a Vigevano"³⁹⁷).

Il cambiamento dei consumi, che anche indica il processo della trasformazione sociale, è trattato soprattutto come un'indicazione del cambiamento dei ruoli di genere e in particolare dell'emancipazione delle donne. Questo si esprime prima di tutto con la moda e lo status symbol dei gioielli. Entrambi i beni di consumo servono come indicatori per l'ascesa dei vari personaggi in una classe sociale progressivamente più alta nel corso della trama.

Come caratteristica di una struttura sociale in evoluzione, il film tratta l'avanzamento sociale come uno dei motivi principali. Le possibilità di miglioramento – raffigurate nel film in modo molto estremo – riflettono un vero e proprio fenomeno della realtà storico-sociale di questo periodo, ovvero la crescente mobilità collettiva.

L'esagerata presentazione o messinscena scelta nel film può però essere interpretata come un mezzo stilistico cinematografico per trasmettere ancora più chiaramente al pubblico il messaggio di un segno paradigmatico per la società italiana degli anni Sessanta – cioè la mobilità sociale in aumento.

Un'ulteriore indicazione del cambiamento sociale è data all'interno del film dai concetti morali in trasformazione – personificati dalla protagonista femminile e dall'atto di adulterio.

Uno dei temi centrali più presenti nel film, che anche in un contesto reale rappresenta uno dei processi più significativi del cambiamento sociale in atto negli anni Sessanta, riguarda lo sconvolgimento dei ruoli di genere e soprattutto l'emancipazione delle donne.

In primo luogo, la questione di genere nonché il cambio di ruoli vengono chiaramente affrontati e verbalizzati in una disputa dai due protagonisti ("Ada, da quando lavori in fabbrica, sembri un operaio. Sei diventato un uomo." – "E tu, sei peggio di una donna."³⁹⁸).

In generale, le voci emancipatorie contenute nel film sono in gran parte riconoscibili attraverso il comportamento o la mentalità della protagonista femminile. Ada lo esprime ribellandosi, provocando e mostrando un atteggiamento sempre più negativo e dispregiativo nei confronti di suo marito.

³⁹⁷ Ibid. 00:12:55

³⁹⁸ Ibid. 00:51:05

Nel corso del film la variazione dei ruoli tra i due protagonisti avviene sotto forma di un'inversione molto esagerata. La casalinga diventa prima un'operaia, poi un'intraprendente donna d'affari che si è liberata dalla dipendenza finanziaria del marito e ora è lei che provvede alla famiglia. Al contrario, il capofamiglia maschio viene convinto dalla moglie a rinunciare al suo (sicuro) lavoro da insegnante, per poi essere retrocesso alla posizione di casalingo, responsabile di tutti i compiti del dominio tradizionalmente femminile – come la preparazione del cibo o le faccende domestiche.

Come mezzo cinematografico stilistico, il cambiamento dei ruoli viene comunicato sotto forma di divisione dall'alto verso il basso dell'inquadratura come rappresentazione dei livelli di potere. Nel corso del film e, in particolare, con il crescente grado di emancipazione della protagonista femminile, la donna viene ritratta nella posizione più alta, più potente rispetto all'uomo inferiore che è posizionato più in basso. Tuttavia, l'inversione dei ruoli viene presa in considerazione anche attraverso un'errata attribuzione dei tratti e dei simboli dei caratteri tradizionalmente associati al genere femminile o maschile.

Come descritto nella parte teorica del lavoro, l'aumento dell'occupazione femminile in realtà non aveva come conseguenza una compensazione del lavoro domestico e degli obblighi familiari da parte degli uomini – o in altre parole – non comportava un'equa divisione del lavoro tra i sessi. Anzi, le donne soffrivano di un doppio carico tra lavoro e famiglia che è stato definito nel corso del lavoro come il fenomeno della *doppia presenza* delle donne.³⁹⁹

Nel film, il gesto in parte volenteroso e riconoscente del padre di famiglia di assumere e compensare i compiti della donna che lavora, deve quindi essere valutato come piuttosto improbabile rispetto al contesto reale.

Le funzioni specifiche riconducibili all'uso o alla simbologia dei gioielli nel film in relazione all'inversione dei modelli di ruolo tradizionali o a ulteriori domande di ricerca saranno tematizzate di seguito.

I gioielli servono a creare un'identità personale, ma anche collettiva. Da un lato, questo si svolge nello sviluppo di un'identità personale della protagonista femminile, cioè nel senso di un'autocoscienza appena conquistata. Questo processo avviene attraverso l'atto emancipato di Ada nell'acquisto di un orologio. D'altra parte, l'appartenenza sociale di alcune figure (cioè gli industriali Bugatti e Mori con le loro mogli, e la nuova famiglia imprenditoriale Mombelli) – ovvero alla classe superiore – si ottiene indossando gioielli. Questo a sua volta serve a segnare la loro ascesa sociale nella trama del film.

³⁹⁹ Cfr. Scaraffia, L. (2001). Essere uomo, essere donna. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (p. 3-76). Roma, Bari: Laterza. p. 73

Allo stesso tempo, i gioielli vengono utilizzati anche per rendere visibili le differenze sociali (ad esempio con il mezzo del *montaggio a contrasto*)⁴⁰⁰, in modo da evidenziare lo sviluppo sociale dei singoli personaggi nel corso del film. Attraverso lo sviluppo sociale così trasmesso, anche la crescente mobilità sociale del tempo diventa visibile.

Che in questo contesto i gioielli siano utilizzati anche per dimostrare potere, status e/o ricchezza in qualche forma è già stato spiegato nella parte teorica. Soprattutto all'inizio del film, quando l'esibizione della ricchezza per mezzo delle mogli degli industriali opulentemente decorate viene letteralmente messa a fuoco dalla macchina da presa. Così il sogno di facili guadagni viene comunicato anche attraverso l'invidia e il riconoscimento che la protagonista esprime nei loro confronti. Ciò si manifesta ancora una volta quando la famiglia imprenditoriale Mombelli si presenta in pubblico in Piazza Ducale con il benessere e lo status appena acquisiti.

Come ulteriore funzione dei gioielli, identificabile nel film, si può citare quella del *cultural medium*, cioè gioielli come simbolo rituale per indicare il cambiamento sociale. Nel film questo si verifica soprattutto nel rendere visibile la percezione tradizionale del genere, come il regalo di gioielli da parte dell'uomo alla donna, che viene spezzato dall'acquisto autonomo di gioielli (orologio) da parte della protagonista femminile. Questo avvia il processo di spostamento dei rapporti di potere specifici di genere con l'emancipazione delle donne e, allo stesso tempo, la perdita del controllo economico e del potere esclusivo dell'uomo, annunciando complessivamente il cambiamento dei ruoli di genere. Attraverso il regalo di gioielli dall'amante Bugatti alla protagonista Ada, i gioielli diventano anche simbolo di adulterio, cosicché vengono utilizzati nel film anche per mostrare i mutati concetti morali all'interno della società.

In conclusione, va notato che il film offre una moltitudine di spunti di indagine che da un lato vanno ben oltre l'obiettivo di questo lavoro, ma dall'altro servono come possibili input per un'ulteriore indagine scientifica dell'oggetto di ricerca.

Uno di essi potrebbe essere, ad esempio, un'esplorazione del sistema e della gerarchia dell'apparato magistrato della scuola dell'epoca, interessante aspetto del film non considerato in questo lavoro per questioni tematiche.

Un altro punto di partenza potrebbe rappresentare il confronto più preciso tra il modello letterario dell'originale romanzo di Mastronardi e dell'omonimo adattamento cinematografico di Petri.

⁴⁰⁰ Cfr. Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. ed. Berlin: Schmidt. p. 28

Indice bibliografico

Korte, H. (2001). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 2. ed. Berlin: Schmidt.

Saraceno, C. (2004). *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Nuova ed. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino.

Scaraffia, L. (2001). Essere uomo, essere donna. In A. Bravo, M. Pelaja, A. Pescarolo, & L. Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea* (p. 3-76). Roma, Bari: Laterza.

Stephan, S. (2009). Das körperwiderständige Schmuckobjekt. Autorenschmuck in Europa seit den 1960er Jahren. Diss. Eberhard-Karls-Universität Tübingen. <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46489/pdf/Promotion.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [8.12.2019].

Indice filmografico

Petri, E. (regia). (2007). *Il maestro di Vigevano* [DVD-Video]. Italia: DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, Filmauro Home Video.

Abstract

Das Ziel der hier vorliegenden Diplomarbeit ist es, den 1963 erschienenen Film *Il maestro di Vigevano* von Elio Petri in Bezug auf den gesellschaftlichen Wandel während der 1960er Jahre in Italien mit besonderem Augenmerk auf den Umbruch traditioneller Geschlechterrollen zu untersuchen, wobei das Werk in Hinblick auf die realen sozio-historischen Entwicklungen der Zeit kritisch beleuchtet werden soll. Hinsichtlich der Fragestellung sollen insbesondere die im Film identifizierbaren Funktionen von Schmuck als Indikatoren dienen.

Die methodische Vorgehensweise stützt sich dabei auf die systematische Filmanalyse von Helmut Korte. Die Basis der Analyse und Interpretation bilden sieben ausgewählte (Sub)Sequenzen des Films, die zunächst jeweils beschrieben und anschließend in Bezug auf die zuvor dargelegte Fragestellung interpretiert werden.

Im Rahmen der Untersuchung konnte eine Vielzahl an Hinweisen auf den gesellschaftlichen Wandel der Zeit belegt werden. Um einige Untersuchungsergebnisse exemplarisch darzulegen, sollen die im Film markantesten Momente an dieser Stelle genannt werden: die fortschreitende Entwicklung der Industriegesellschaft, eine steigende Erwerbstätigkeit der Frauen, das sich ändernde Konsumverhalten, erhöhte Chancen für sozialen Aufstieg bedingt durch die steigende soziale Mobilität, sich ändernde Moralvorstellungen, der Umbruch der traditionellen Geschlechterrollen und insbesondere die Emanzipation der Frau, welche jeweils auch anhand der unterschiedlichen Funktionen von Schmuck im Film erkennbar werden.