MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Mit Hut, Korsett und Bombe – Die britischen Suffragetten im Spiegel von TV- und Kinoproduktionen des 21. Jahrhunderts"

verfasst von / submitted by

Eva Maria Rathensteiner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 803
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Geschichte
Betreut von / Supervisor:	ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johanna Gehmacher

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1
1.1. Forschungslage und Quellen 2
1.2. Whitewashing in der Geschichtsschreibung 5
1.3. Anliegen der Arbeit 5
1.4. Film- und Serienanalyse 8
1.5. Aufbau der Arbeit 11

2. Historische Perspektiven auf die Frauenwahlrechtsbewegung in Großbritannien 14
2.1. Die Anfänge der Frauenstimmrechtsbewegung 14
2.2. Die National Union of Women's Suffrage Societies (NUWSS) 15
2.3. Die Pankhursts bauen die WSPU auf 16
2.4. Provokationen folgen erste Verhaftungen 17
2.5. Elitebewegung? 18
2.6. Neue Methoden und Polizeigewalt 18
2.7. Die Trikolore der Suffragetten 20
2.8. Scherben bringen Aufmerksamkeit 21
2.9. Der Gerichtssaal als Bühne 22
2.10. Hungerstreik und Zwangsernährung 22
2.11. Waffenstillstand vor dem Black Friday 24
2.12. Verschärfung der Mittel 26
2.13. Kritik an der Gewaltbereitschaft von allen Seiten 28
2.14. Schärfere Gesetze als Antwort der Regierung 29
2.15. Eine neue Phase der Militanz 30
2.16. Kalkuliertes Märtyrertum? 31
2.17. Der Kampf um internationale Medienaufmerksamkeit 32
2.18. Die WSPU wird patriotisch 34

3. Anachronie oder Die Suffragetten als Marke im Spielfilm In guten Händen 35
3.1. Hinter den Kulissen von In guten Händen 35
3.2. Bezugsrealität im Fokus 37
3.2.1. Hysterie als Modekrankheit 37
3.2.2. Ein Hauch von Exotik und Fortschritt 38

3.3. Ein Mann zwischen zwei Frauen 39
3.4. Der Engel des Hauses – Emily Dalrymple 41
3.5. Eine Suffragette im Geiste – Charlotte Dalrymple 43
3.6. Heteroimago einer emanzipatorischen Frau 48
3.7. In guten Händen anhand der vorgestellten Filmtests 52
3.8. Die Folie der Suffragette 52

4. Gezähmte Suffragette in der komplexen Serie Parade's End 54
4.1. Hinter dem Produkt Parade's End – Der letzte Gentleman 54
4.2. Zwischen Historie und Fiktion – Topoi der Suffragetten-Bewegung in Parade's End 56
4.3.Valentine Wannop – das Gesicht der Suffragetten in Parade's End 65
4.4. Suffragetten im intradiegetischen Diskurs 70
4.5. Bilanz der Figuren zum Frauenwahlrecht in Parade's End 74
4.6. Parade's End und die Performance anhand der Filmtests 75
4.7. Unsuffragette-y Miss Wannop? 76

5. Fiktive Geschichtestunde rund um die Suffragetten-Bewegung in Suffragette 78
5.1. Bedingungsrealität – Produktionskontext und Genre im Fokus 78
5.1.1. Frauenpower vor und hinter der Kamera 78
5.1.2. Biopic, Period Drama oder Geschichtsthriller? 79
5.2. Bezugsrealität Eheleben und Beruf im frühen 20. Jahrhundert 80
5. 3. Die sozial-rechtliche Stellung der Frau als Triebfeder für den Kampf 81
5. 4. Wie die WSPU Frauen zu Suffragetten machte – Imagination der Rekrutierung 84
5.5. Taten statt Worte 90
5.6. Einschüchterungstaktik der Obrigkeit 103
5.7. Der Umgang mit Militanz und Gewalt von Frauen 106
5.8. Suffragette im Spiegel der Filmtests 108
5.9. Militanz als moralische Obligation 108

6. Schlussbetrachtung 112

Literaturverzeichnis 121

Abstract 129

1. Einleitung

„Die Frauen wurden mit der Faust zu Boden geschlagen, an die Geländer und Mauern gedrängt, an beiden Armen gehalten, von der Polizei beschimpft, gepackt und wie Bälle in die teils freundliche, teils feindliche Menge zurückgeworfen.“ So schildert die deutsche Frauenrechtlerin Käthe Schirmacher, Zeitgenossin der Suffragetten, die Auseinandersetzung zwischen den Suffragetten und der Polizei am Black Friday 1910. Bilder wie dieses prägen bis heute das historische Gedächtnis über den Wahlrechtskampf der britischen Frauen und finden in den letzten zwei Jahrzehnten verstärkt Eingang in Film und Fernsehen.

Im Jahr 1903 gründeten Emmeline Pankhurst und ihre älteste Tochter Christabel mit einigen gleichgesinnten Mitstreiterinnen die britische Women's Social and Political Union (WSPU), den militanten Flügel der britischen Frauenwahlrechtsbewegung. Die WSPU gilt als eine der aufsehenerregendsten frühen feministischen Bewegungen in Europa, deren oberstes Ziel die Erlangung des Frauenstimmrechts in England war und die für Schlagzeilen weit über Großbritannien hinaus sorgte.

Ihre Mitglieder wurden als „Suffragetten“ – abgeleitet von ‚suffrage‘, dem englischen Ausdruck für Wahlrecht- bezeichnet, ein Begriff, der 1906 zum ersten Mal in einem Artikel des Daily Mail auftaucht. Anfangs als Spottname gedacht, wurde der Titel ‚Suffragette‘ von den Frauen der WSPU bald selbst stolz benutzt und wird bis heute im allgemeinen Sprachgebrauch als Bezeichnung für radikale Frauenrechtlerinnen verwendet.[1] Der ähnliche Ausdruck ‚Suffragisten‘ steht für die AktivistInnen der National Union of Women's Suffrage Societies (NUWSS), des älteren, nichtmilitanten Flügels der britischen Frauenbewegung.

Die Suffragetten griffen zu neuen, spektakulären Mitteln, um Aufmerksamkeit für ihr politisches Anliegen zu erreichen. Elegante Damen im Korsett lieferten sich am Beginn des 20. Jahrhunderts regelrechte Schlachten mit der Polizei, von der sie regelmäßig gewaltsam gestoppt, verhaftet und eingesperrt wurden. Die brillanten Medienstrateginnen setzten nicht nur auf Protestmärsche, Hungerstreiks und andere demonstrative öffentliche Gesten, sondern sie schreckten auch vor gewalttätigen Aktionen nicht zurück, um ihren Forderungen Nachdruck zu verleihen. Das reichte vom Zertrümmern von Fensterscheiben bis hin zu Bombenlegungen in öffentlichen Gebäuden und Privathäusern von Politikern. „Deeds not words“ lautete das Credo ihres Kampfes. Diese Radikalität verschaffte ihnen jedoch nicht nur die gewünschte mediale Aufmerksamkeit, sondern brachte sie auch in den Fokus der öffentlichen Kritik, da sie mit ihrem Verhalten die bürgerliche Geschlechterordnung konterkarierten.

[1] Auf den Unterschied zwischen Suffragisten und Suffragetten weisen fast alle Referenzwerke hin, etwa Käthe *Schirmacher*, Die Suffragettes. (1912, Frankfurt am Main 1988), 1.

1.1. Forschungslage und Quellen

Es gibt zahlreiche Literatur zur WSPU und zur militanten Frauenwahlrechtsbewegung. Erste Publikationen entstanden bereits aus der Bewegung heraus. Ehemalige Aktivistinnen verfassten Autobiographien, auf die sich viele HistorikerInnen in ihren wissenschaftlichen Biografien berufen. Als Beispiel sei hier die Autobiografie Emmeline Pankhursts angeführt, die erstmals 1914 unter dem Titel *My own Story* erschienen ist und durch eine Neuauflage 2016 (kurz nach dem Erscheinen des Films *Suffragette*) mit dem Titel *Suffragette. Die Geschichte meines Lebens* neuerlich Aktualität erlangte. Weitere Beispiele zeitgenössischer Darstellungen sind Silvia Pankhursts *The Suffragette* (1911), Millicent Fawcetts *The Beginnings* oder Lebensberichte von Suffragetten aus der Arbeiterschicht wie Hannah Mitchells *The Hard Way Up* und Annie Kenneys *Memories of a Militant* (1924).

Auch außerhalb Englands befasste sich die zeitgenössische Literatur mit der Entwicklung der militanten WSPU. Die deutsche Autorin Käthe Schirmacher, die zum radikalen Flügel der bürgerlichen Frauenbewegung in Deutschland gezählt wird, schreibt in *Die Suffragettes* (1912) mit großer Begeisterung über die radikalen Frauenstimmrechtskämpferinnen in England, während ihre gemäßigtere Kollegin Helene Lange im Essay „Die Taktik der Suffragettes“ die Aktionen der WSPU als problematisch erachtet und verurteilt.

Die vorliegende Arbeit stützt sich hauptsächlich auf Werke aus den letzten zwei Jahrzehnten, berücksichtigt aber auch einige ältere Veröffentlichungen aus der Zeit nach 1970. Der britische Historiker Trevor Lloyd bietet in seiner Monografie *Suffragetten. Die Emanzipation der Frau in der westlichen Welt* (1970) einen allgemeinen Überblick über die Frauenrechtsbewegung in England und den USA ab dem 19. Jahrhundert. Sein besonderes Augenmerk liegt dabei auf den Geschehnissen rund um die Suffragetten.

Der Historiker Andrew Rosen beschreibt in *“Rise Up, Women!“* (1974) detailreich die Entwicklung der militanten WSPU und bietet damit ein Basiswerk für weitere Publikationen. Er gesteht der WSPU zwar zu, die Wahlrechtsforderungen der Frauen in der Politik etabliert zu haben, die Erlangung des Wahlrechts sieht er aber nicht als Erfolg der militanten Wahlrechtsbewegung. Insgesamt steht er der Bewegung eher negativ gegenüber. Mit seiner Kritik reiht er sich ein in die Phalanx der „maskulinistischen“ Historiografen, ein Begriff, der von der feministischen Historikerin Sandra Stanley Holton geprägt wurde. Gemeint ist damit eine sehr wertende, im Fall der Suffragetten abwertende Perspektive der Interpretation der Frauenbewegung. Als erster Vertreter dieser Schule gilt hier George Dangerfield mit seinem 1935 veröffentlichten *The Strange Death of Liberal England*.

Im Kreuzfeuer der Kritik der feministischen Geschichtsforschung steht vor allem Martin Pugh, einer der bekanntesten Historiker, die sich mit der britischen Frauenwahlrechtsbewegung befassen. Sein Buch *The March of the Women. A Revisionist Analysis of the Campaign for Women's Suffrage, 1866-1914* (2000) war Anlass für intensive Diskussionen innerhalb der feministischen Frauenforschung, ebenso seine Biografie und Analyse *The Pankhursts* (2001). Vor allem bei Letzterer orten die Historikerinnen June Purvis und Jill Liddington, euphemistisch ausgedrückt, ‚Schlampigkeit' im Umgang mit Quellen. Liddington erkannte etwa in Passagen über die Wahlrechtskämpferinnen Esther Roper und Eva Gore Booth ihre eigene Arbeit wieder, die sie 1978 gemeinsam mit Jill Norris unter dem Titel *One Hand Tied behind Us* veröffentlicht hatte, ohne dass diese Publikation in die Endnoten beziehungsweise in die Bibliografie Eingang gefunden hätte.[2] Diese spezifische Kritik wird von Liddington und Purvis auch verallgemeinert: Pugh erkenne die Arbeit feministischer HistorikerInnen über die Suffragetten nicht offiziell als Referenzwerke an beziehungsweise ignoriere sie völlig.[3] June Purvis deckt in ihrem Artikel weiters auf, dass Pugh seine Quellen bloßstellt und verrät: Emmelines Adoptivtochter wollte nicht mit ihrem richtigen Namen erwähnt werden, um sich vor Medieninteresse zu schützen; Pugh sei dieser Bitte nicht nachgekommen und habe den vollen Namen „Miss Eveline Bennett" in *The Pankhurts* gelassen.[4] Heftige Kritik erntete Pugh von June Purvis auch für die Spekulationen zur sexuellen Ausrichtung einiger Suffragetten und die Beschreibung ihres promiskuitiven lesbischen Lebensstils.[5] Sie wirft ihm vor, die Frauenwahlrechtskampagne als „sex war" uminterpretiert zu haben. Zwischen den beiden entwickelte sich ein veritabler Streit, ausgetragen in Zeitschriften, bis hin zur Ausladung Purvis' aus der Sendung Woman's Hour von BBC Radio 4 und der Nicht-Aufnahme von Purvis in den Biographers' Club durch Pughs Literaturagenten.[6]

Als Gegensatz zur maskulinistischen Sichtweise auf die Suffragettenbewegung hatte sich ab den 1970er Jahren im Zuge der sogenannten „zweiten Welle" der Frauenbewegung eine feministische Perspektive entwickelt. Das Interesse an der Frauengeschichte führte zu neuen Fragestellungen und damit auch zu einer Neuinterpretation der Geschichte der militanten Frauenbewegung in England. So veröffentlichte die Historikerin Les Garner *Stepping Stones to Women's Liberty. Feminist*

---

[2]Jill *Liddington*, Pankhursts And Provocations. In: Times Higher Education, 31.01.2003, <https://www.timeshighereducation.com/books/pankhursts-and-provocations/174443.article> (22.02.2018).

[3]*Liddington*, Pankhursts and Provocations; June *Purvis*, Pugh's Book Is Full Of Errors. In: Times Higher Education, 25.01.2002, online unter <https://www.timeshighereducation.com/features/pughs-book-is-full-of-errors/166782.article> (04.03.2018).

[4]*Purvis*, Pugh's book is full of errors.

[5]Purvis, Pugh's book is full of errors.

[6]June *Purvis*, Gendering The Historiography Of The Suffragette Movement In Edwardian Britain. Some Reflections. In: Women's History Review 22, H.4 (2013), 582-583.

Ideas in the Women's Suffrage Movement, 1900-1918 (1984), in welchem sie die von den verschiedenen Wahlrechtsorganisationen postulierten Bilder und Vorstellungen des Begriffs ‚Frau' herausarbeitet und vergleicht.

Die feministische Politikwissenschaftlerin Hannelore Schröder dokumentiert in ihrem Werk *Widerspenstige. Rebellinnen. Suffragetten* mit analytischem Blick Frauenbewegungen in England und Deutschland. Der Text wurde bereits 1981 verfasst, wegen seiner frauenpolitischen Brisanz jedoch erst 2001 veröffentlicht.

June Purvis und Sandra Stanley Holton bieten in ihrem Sammelband *Votes for Women* (2000) neue Sichtweisen auf die britische Frauenwahlrechtsbewegung. Unter der Berücksichtigung von Biografien von Frauen aus der Wahlrechtsbewegung setzten sie neue Schwerpunkte.

Sophia A.Wingerden nähert sich in *The Women's Suffrage Movement in Britain, 1866-1928* einer Analyse der Strömungen und Meilensteine der Frauenwahlrechtsbewegung in Großbritannien. Sie blickt auf frühe Bemühungen und arbeitet Unterschiede beziehungsweise Gemeinsamkeiten der militanten und nicht-militanten Organisationen heraus.

Die Journalistin Melanie Phillips zeichnet in *The Ascent of Women* (2003) den Kampf um das Frauenwahlrecht vor dem Hintergrund viktorianischer Ideale und daraus resultierender sozialer Differenzen der Geschlechter nach. Sie gibt einem (breiteren) Publikum Einblicke in die Suffragetten-Bewegung und der Ideen dahinter, wie der Untertitel ihres Buches verrät, stilisiert den Kampf ums Wahlrecht zum sex war.

Eine Zwischenposition zwischen Primärquelle und Referenzwerk nimmt Joyce Marlows *Votes for Women. The Virago Book of Suffragettes* (2000) ein. Es ist eine Sammlung von historischen Dokumenten wie Zeitungsartikeln, Briefen, Zeugenaussagen, Liedern und ähnlichen Texttypen, die von der Herausgeberin in knappen Überleitungen kontextualisiert werden. Geschichte wird mit Hilfe der Stimmen von damals sichtbar gemacht und erzählt.

Essentiell für diese Arbeit ist die sozialhistorische Studie der deutschen Soziologin Jana Günther *Die politische Inszenierung der Suffragetten in Großbritannien* (2006), in der sie ein differenziertes Bild der Suffragetten entwirft. Neben einer genauen Chronologie der Ereignisse analysiert sie Organisationsstruktur und Protestformen der militanten Wahlrechtskämpferinnen, im Fokus stehen dabei ihre Visualisierungsstrategien und ihre symbolische Politik.

Mit *Wir fordern die Hälfte der Welt! Der Kampf der Suffragetten um das Frauenstimmrecht* (2008) bietet die Politikwissenschaftlerin Michaela Karl eine umfassende Darstellung der militanten britischen Frauenwahlrechtsbewegung. Durch die Einbeziehung der wirtschaftlichen und politischen Entwicklung Englands im 19. Jahrhundert und der Vorgeschichte der Frauenbewegung gibt die

Autorin einen Einblick in die Sozialgeschichte des viktorianischen Englands. Die Studie ist spannend geschrieben und richtet sich nicht ausschließlich an ein Fachpublikum.
In ihrem Buch *Die Suffragetten. Sie wollten wählen und wurden ausgelacht* (2016) arbeitet die Kulturwissenschaftlerin Antonia Meiners den jahrzehntelangen Kampf um das Frauenwahlrecht und politische Partizipation von Frauen mittels Kurzbiografien von berühmten, aber auch von weniger bekannten Frauenrechtlerinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA auf. Die allgemein verständliche Übersichtsdarstellung enthält neben Schlüsseltexten der Frauenwahlrechtsbewegung zahlreiche historische Fotografien.

1.2. Whitewashing in der Geschichtsschreibung

Die meisten ForscherInnen postulieren, dass die WSPU eine Organisation von weißen Frauen aus der Mittel- und Oberschicht war. Diese Normierung erfolgt auf zwei Klassifikationen und Zuschreibungen, einerseits Klasse und andererseits Rasse. Vereinzelt werden die Bemühungen um und die Mitarbeit von Arbeiterinnen angesprochen, einige zentrale Aktivistinnen wie Annie Kenney oder Hannah Mitchell werden sichtbar gemacht. Keinen Eingang in die gängige Geschichtsschreibung finden jedoch Frauen anderer ethnischer Herkunft. Erst in den letzten Jahren gibt es im akademischen und journalistischen Feld Bemühungen, in Erinnerung zu rufen, dass es ebenso, wenngleich auch wenige, indische Aktivistinnen gab, die im Umfeld der WSPU agierten. Autorin Shahida Rahman stellte etwa im Rahmen einer Präsentation und journalistischen Beiträgen Sophie Duleep Singh, die beispielsweise am Black Friday unter den DemonstrantInnen war, und Bhikaji Cama vor.[7]

1.3. Anliegen der Arbeit

Mehr als 100 Jahre nach der Gründung der WSPU haben die Suffragetten noch immer nichts von ihrer Faszination verloren, das zeigt sich nicht nur an der Vielzahl neuerer Publikationen zum Thema[8], sondern auch an der aktuellen Rezeption in Film und Fernsehen. Schon zu Stummfilm-

[7]i.e. Shahida *Rahman*, Asian Suffragettes. Women Who Made A Difference. In: FWSA Blog, hg. von Feminist and Women's Studies Association, 09.01.2014, online unter <http://fwsablog.org.uk/2014/01/09/asian-suffragettes-women-who-made-a-difference> (02.04.2018).
[8]Rund um den Filmstart von *Suffragette - Taten statt Worte* und im Vorfeld des Jubiläumsjahres 2018 gab der Sandmann-Verlag Antonia Meiners Porträts einzelner Kämpferinnen unter dem Titel *Die Suffragetten. Sie wollten wählen und wurden ausgelacht* heraus. Zudem erschien 2014 die Graphic Novel *Sally Heathcote: Suffragette* von Mary M. Talbot, Bryan Talbot und Kate Charlesworth (2015 auch auf Deutsch: *Votes for Women: Der Marsch der Suffragetten*).

zeiten befassten sich Filmproduktionen, vorwiegend aus Großbritannien und den USA, mit Frauenwahlrechtsbewegungen, und eine Reihe von Kurzfilmen entstanden.[9] Im Laufe des 20.Jahrhunderts tauchten britische Suffragetten beziehungsweise ihre ebenso militanten amerikanischen Kolleginnen vereinzelt in Serienepisoden beziehungsweise in Spielfilmen auf. Nach einer etwa zwei Jahrzehnte langen Pause treffen Filmfans beispielsweise in den britischen Produktionen *Fame is the Spur* und dem Klassiker *Adel verpflichtet* aus den 1940er Jahren wieder auf die kämpferischen Frauenwahlrechtlerinnen. In den USA sind vor allem in den 50er und 60er-Jahren Westernserien wie *The Tall Man*, *The Restless Gun* und *26 Men* populär, welche in einzelnen Folgen Aktivistinnen im Wilden Westen zeigen. Auch Detektiv Sherlock Holmes bekommt es in einigen seiner Fälle mit Suffragetten zu tun (*Sherlock Holmes* aus den 1950ern, *The Memoirs of Sherlock Holmes* 1994). Die wohl bekannteste fiktive Frauenwahlrechtlerin stammt aus dem Hause Disney: Mrs. Banks aus dem Musical-Klassiker *Mary Poppins* (1964) setzt sich für die Belange ihrer Geschlechtsgenossinnen ein. Sie geht lieber zu politischen Treffen als sich um ihre Kinder zu kümmern. Dass Mrs. Banks ihre häuslichen Pflichten vernachlässigt und gar ihre Familie für ihre Ideale opfert, gehört zu den weit verbreiteten, diffamierenden Vorstellungen von Suffragetten, die schon in Stummfilmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts propagiert wurden, so Kultur-Journalistin Sarah Crompton.[10] Mrs. Banks‘ beschwingtes Solo „Sister Suffragette“ bleibt den (jungen und älteren) FilmzuseherInnen eventuell im Gedächtnis und leistet so einen Beitrag zur Erinnerungsarbeit der Frauenwahlrechtsbewegung für ein breites Publikum.[11] Laut singt sie:

> We're clearly soldiers in petticoats. And dauntless crusaders for woman's votes. Though we adore men individually. We agree that as a group they're rather stupid!
> Cast off the shackles of yesterday! Shoulder to shoulder into the fray! Our daughters' daughters will adore us. And they'll sing in grateful chorus ‚Well done, Sister Suffragette!‘ […]
> Political equality and equal rights with men! Take heart!
> For Missus Pankhurst has been clapped in irons again!
> No more the meek and mild subservients we! We're fighting for our rights, militantly! […]
> Cast off the shackles of yesterday! […]

In den 70er und 80er Jahren herrscht in Bezug auf die militante Frauenwahlrechtsbewegung fast gänzliche Stille. Nur zwei TV-Serien, *Lost Empires* und das wohl bekanntere *Upstairs, Downstairs*

[9]Zusammen mit Archiv-Aufnahmen von historischen Ereignissen brachte das British Film Institute 2015 einige dieser Komödien und Satiren der Stummfilm-Ära wie *Women's Rights*, *Tilly's Party*, *Did'ums Diddles the P'liceman*, *Milling the Militants: A Comical Absurdity* und andere als Sammelwerk unter dem Titel *Make more Noise! Suffragettes in Silent Films* heraus. (BFI, Make More Noise! Suffragettes In Silent Film, DVD [BFIV2057, 2015], 72 Min., UK 1899-1917.)

[10]Sarah *Crompton*, u.a., Why The Suffragettes Still Matter. 'They Dared To Act As The Equals Of Men'. In: The Guardian, 19.09.2015, online unter <https://www.theguardian.com/books/2015/sep/19/suffragettes-why-still-matter-abi-morgan-film-writers-reflect> (26.03.2018).

[11]Das Lied wurde extra für die Darstellerin Glynis Johns geschrieben: Johns dachte, für die Titelfigur engagiert zu werden, diese Rolle bekam aber Julie Andrews; Walt Disney wollte Johns Enttäuschung mit dem Versprechen eines tollen Solos mildern, dieses wurde eiligst komponiert, als die Schauspielerin eine Mahlzeit genoss. (Crompton, Why The Suffragettes Still Matter.)

(*Das Haus am Eaton Place*) führen jeweils eine Suffragette als Figur ein. Erst um den Millenniumswechsel werden die KämpferInnen für Film und Fernsehen wiederentdeckt. Das britische Drama *The Winslow Boy* konzentriert sich zwar auf den männlichen Protagonisten, die Tochter des Hauses gehört aber den Frauenwahlrechtlerinnen an. Die Liebeskomödie *In guten Händen* imaginiert eine lautstarke Kämpferin als eines von zwei romantic interests des Protagonisten. *Suffragette - Taten statt Worte* widmet sich zur Gänze dem Thema Frauenwahlrecht. Das historische Drama zeichnet die Entwicklungen zwischen 1912 und Emily Davisons Begräbnis 1913 aus der Sicht der fiktiven Wäschereiarbeiterin Maud Watts, die sich immer stärker mit der militanten Bewegung identifiziert, nach.[12] Auf den TV-Schirmen tummeln sich ebenfalls einige Suffragetten-Figuren. Die populäre Drama-Serie *Downton Abbey* (2010-2015) führt mit Lady Sybil eine beliebte Figur ein, die sich in der ersten Season für Frauenrechte interessiert und gegen den Willen ihrer Eltern an politischen Veranstaltungen teilnimmt. In der Mini-Serie *Titanic* (2012) rebelliert die Tochter aus gutem Hause, indem sie sich kurzfristig den Suffragetten anschließt. Gemäß der Romanvorlage von Ford Madox Ford stellt die Mini-Serie *Parade's End* (2012) eine junge Suffragette als love interest des Protagonisten vor. *Mr Selfridge* (2013-2016) zeigt, wie sich das berühmte Kaufhaus mit einer den Suffragetten gewidmeten Schaufenster-Dekoration vor Steinwürfen schützt und zeichnet Verbindungen zwischen Wirtschaft und der Bewegung nach. Die britische Sitcom *Up the Women* (2013/2015) nähert sich dem Thema aus komödiantischer Sicht, mischt fiktive und historische Figuren.

In dieser Arbeit soll herausgefunden werden, weshalb die radikale britische Frauenwahlrechtsbewegung in den vergangenen zwei Jahrzehnten vermehrt Thema populärkultureller Formate ist und die Figur der Suffragette häufiger Einzug in Film-und Fernsehproduktionen gefunden hat. Parallelen zu heutigen Frauenbewegungen und dem Umgang mit ihnen lassen sich leicht finden: So stürzten sich zum Beispiel vor Beginn des Opernballs 2018 mindestens acht Polizisten auf eine einzelne halbnackte Femen-Aktivistin, die dem ukrainischen Präsidenten eine politische Botschaft überbringen wollte. Die Männer drückten sie zu Boden und führten sie ab. Die Bilder gleichen sich, die Polizisten kannten auch den Suffragetten gegenüber kein Pardon.

Um diese Bilder geht es auch in der vorliegenden Arbeit. Welche Bilder von frauenbewegten Aktivitäten werden in den gegenwärtigen TV- und Filmproduktionen transportiert, welche Bereiche marginalisiert oder gar tabuisiert? Die Analyse von drei ausgewählten Beispielen, zwei Kinofilme und eine TV-Serie, die seit 2011 entstanden sind, soll versuchen, Antwort darauf zu geben.

[12]Das amerikanische Pendant dazu ist *Alice Paul - Der Weg ins Licht*, welcher die zentralen Figuren der Bewegung in den USA in den Fokus rückt. Über die Abstimmung zum Frauenwahlrecht in der Schweiz in den 1970er Jahren erzählt *Die göttliche Ordnung* (2017).

Im Vorfeld zur Analyse der Filmbeispiele wird versucht, durch eine Diskussion von Forschungsarbeiten, vorwiegend aus den letzten zwei Jahrzehnten, einen historischen Überblick über die Entwicklung der WSPU zu geben und verschiedene wichtige Ereignisse näher zu beleuchten.

1.4. Film- und Serienanalyse

Für die Analyse der für diese Arbeit ausgewählten Produktionen mit historischem Inhalt bietet Helmut Kortes *Einführung in die systematische Filmanalyse* ein Repertoire an Werkzeugen. Korte postuliert vier Dimensionen der Analyse, die miteinander in Wechselwirkung stehen: Filmrealität, Bedingungsrealität, Bezugsrealität und Wirkungsrealität.[13] Die Bestandsaufnahme der produktionsimmanenten Daten – der Filmrealität – wie Handlung, inhaltlicher und formaler Aufbau, Handlungsorte, Figuren, filmische Mittel, Spannungsdramaturgie und ähnliche ist für diese Arbeit zentral. Handlungselemente, Figurenkonstruktion und Spannungslenkung geben Aufschlüsse über die relevante Frage ‚Was wird erzählt?'. Denn diese steht in Beziehung zur Frage nach dem Wie, vor allem in einem Vergleich zur Bezugsrealität, also der historischen Problematik, die zu Beginn dieser Arbeit im historischen Abriss und schwerpunktmäßig in den Kapiteln zu den einzelnen Film- und Serienproduktionen beleuchtet werden soll. Da Korte dieser Dimension mehr Gewicht zugesteht als andere FilmtheoretikerInnen, eignet sich sein Repertoire besonders für eine Arbeit mit geschichtswissenschaftlichem Fokus. Die Auswahl, Lenkung und Fokussierung einzelner Themen sagt nämlich ebenso etwas darüber aus, ob und welche Aspekte verzerrt, tabuisiert oder verschwiegen werden. Dazu ist es notwendig, Schlüsselsequenzen beziehungsweise Schlüsselszenen möglichst genau zu beschreiben. Ähnliches gilt für die Figurenzeichnung im Hinblick auf die handelnden Suffragetten. Es ist zentral, herauszuarbeiten, wo und wie sie handeln, was sie denken und sagen (beziehungsweise wie und wo sie es sagen). Eine Bestandsaufnahme dieser Aspekte ist notwendig, um zu analysieren, inwieweit sie den historischen Rollenbildern und -klischees entsprechen, ob und wie weit sie sich vom viktorianischen / edwardianischen Denkrahmen entfernen – so wie es die historischen Frauenwahlrechtlerinnen taten. Dies mag in manchen Passagen an eine Nacherzählung erinnern, ist jedoch für die Fragestellung dieser Arbeit durchaus von hoher Relevanz. Zudem sollen die analysierten Szenen und filmimmanente Aussagen von Figuren oder aus dem Off so kontextualisiert werden, dass LeserInnen an die Filmsequenzen erinnert werden und der Argumentation besser folgen können. Eine solche Untersuchung von Stereotypen und Rollenklischees bedient sich ebenso einiger Strömungen der feministischen Filmwissenschaft. Für die

[13] Die Ausführungen beziehen sich auf Helmut *Korte*, Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch (4., neu bearb. und erw. Auflage Berlin 2010), 23-25, 28.

Vorstellung der ausgewählten Beispiele lohnt sich ebenso eine Bestandsaufnahme der Produktionsbedingungen wie Produktionsteam, Cast und Genre, fallweise literarische Vorlagen. So kann das Produkt besser am Film- und Fernsehmarkt positioniert und in das Oeuvre des kreativen Teams eingeordnet werden. Korte nennt diese Dimension ‚Bedingsrealität'; auch in der visuellen Soziologie, derer sich die feministische Filmwissenschaft bedient, ist der Produktions- und Distributionskontext ein zentraler Aspekt. Das Heranziehen von Filmkritiken, Auszeichnungen und soweit vorhanden Publikumszahlen können zumindest annähernd die Wirkungsrealität beschreiben, was ebenso Teil der näheren Vorstellung der ausgewählten Produktionen sein soll.
Ergänzend zu Korte dienen Werner Faulstichs *Grundkurs Filmanalyse*, Faulstichs *Einführung in die Filmanalyse* und Knut Hickethiers *Film- und Fernsehanalyse*.
Da den Filmen und Serien mit der Suffragetten-Bewegung ein sogenanntes ‚Frauenthema' zugrunde liegt, lohnt es sich, für die Analyse auch Aspekte der feminisitschen Filmtheorie, die sich ab den 1960er Jahren entwickelte, heranzuziehen. Eine ausführliche Auseinandersetzung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Zudem schließen nicht alle Strömungen die zeitliche Dimension, Kortes Bezugsrealität, die bei historischen Stoffen zentral ist, ein. Die meisten TheoretikerInnen bauen ihre Methodologie auf Psychoanalyse, Diskursanalyse, Dekonstruktion, aber auch ethnografische und soziologische Modelle auf. Zentrale Fragen der feministischen Filmtheorie befassen sich mit dem Frauenbild: Stereotypenanalyse leiht den ForscherInnen das Handwerkszeug, um Geschlechterpräsentation und -rollen zu identifizieren.[14] Eine weitere Analysedimension ist das Zusammenspiel zwischen Blick und Begehren, Subjekt und Objekt. Die verbreiteste These dazu ist Laura Mulveys Postulat der Skopophilie, der vorsprachlichen Schaulust, die mediale Repräsentationen dominiert. Adressat ist ein aktiver, männlicher Voyeur, sein Blick fängt das passive Objekt der Begierde, die Frau, ein. Dahinter, so Mulvey, steckt Freuds Kastrationskomplex, der im Medium Film auf zwei Arten verarbeitet werden kann: „[Das männliche Unbewusste] kann das Trauma entweder erneut durchleben (die Frau untersuchen, ihr Geheimnis entmystifizieren), wobei ein Gegengewicht durch Abwertung, Bestrafung oder Rettung geschaffen wird […] oder die Kastration ignorieren, indem es ein Fetischobjekt einsetzt bzw. die repräsentierte Figur selbst in einen Fetisch umwandelt, so da[ss] sie eher ein Gefühl der Bestätigung als der Gefahr vermittelt."[15] Die Fetischisierung geschieht anhand der überhöhten „physische[n Schönheit des Objekts".[16]

[14]Irina *Gradinari*, Feministische Filmtheorie. In: Gender Glossar 2015, online unter <https://gender-glossar.de/glossar/item/45-feministische-filmtheorie> (07.05.2018).
[15]Laura *Mulvey*, Visuelle Lust und narratives Kino. In: Liliane Weissberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade (Frankfurt am Main 1994), 58.
[16]*Mulvey*, Visuelle Lust und narratives Kino, 58.

Zur Analyse der Geschlechterpräsentation können zusätzlich zwei populäre, noch aktuellere Tests angewendet werden. Der Bechdel-Wallace-Test (oft nur als Bechdel Test bezeichnet) basiert auf Alison Bechdels Comic *Dykes to watch out for*. Dieses aus der Populärkultur entnommene Werkzeug nimmt die Präsentation von Frauen in einem medialen Produkt unter die Lupe. Der Test stellt folgende Fragen:

1. Gibt es (mindestens) zwei Frauenfiguren, die einen Namen haben?
2. Unterhalten sich diese miteinander?
3. Haben sie auch andere Gesprächsthemen als Männer?

Diese Fragen sind meist recht leicht zu beantworten, werden nicht alle Kriterien erfüllt, liegt es nahe, dass es in der ausgewählten Produktion keine adäquate Repräsentation von weiblichen Figuren gibt. Der Bechdel-Wallace-Test hat allerdings auch seine Schwachstellen: So können andere Themen wie etwa Mutterschaft, Make-up oder Mode ebenso als wenig feministisch angesehen werden, obwohl sie die Kriterien dieses Instruments bestehen. Zudem sagt der Bechdel-Wallace-Test kaum etwas über die Stellung der Frauen innerhalb der Filmrealität aus. So können Filme, die nur eine weibliche Protagonistin haben, welche unabhängig von den anderen Figuren agiert, den Test nicht bestehen, im Kern aber eine weitaus fortschrittlichere Frauenrolle zeigen als Beispiele mit mehreren Frauen, deren Handlungsspielraum stärker von männlichen Helden abhängt. Dieses vermeintliche Paradox geschieht in Guillermo del Toros *Pacific Rim*: Mako Mori wird als Heldin mit eigener Mission gezeigt. Den Bechdel-Wallace-Test besteht der Film allerdings nicht – kritische Internetuser schlugen daher einen neuen Test vor, dem Pacific Rim als Vorlage dienen sollte: Den Mako-Mori-Test.[17] Dieser setzt eine zentrale Frauenfigur, die einen eigenen Spannungsbogen bekommt, welcher nicht die Entwicklung eines Mannes unterstützt, voraus.[18]

Diese einfachen Tests können beispielsweise entlarven, ob und wie männerdominiert Filme sind, die bei Festivals, Preisverleihungen oder in der Gunst des Publikums im Mittelpunkt stehen. Das Paradebeispiel sind die Academy Awards: Von den 90 in der Geschichte der Oscars als Bester Film prämierten Werke schaffen 45 den Bechdel-Wallace-Test, also nur die Hälfte.[19]

---

[17]Zur ausführlichen Diskussion vergleiche Aja *Romano*, The Mako Mori Test: 'Pacific Rim' inspires a Bechdel Test alternative. In: The Daily Dot, 11.12.2015, online unter <https://www.dailydot.com/parsec/fandom/mako-mori-test-bechdel-pacific-rim/> (07.05.2018); Melanie *Mignucci*, Can You Tell If A Movie's Sexist? The Mako Mori Test Can Help. In: Bust, online unter <http://bust.com/movies/10445-the-mako-mori-test-picking-up-where-the-bechdel-test-left-off.html> (07.05.2018).

[18]*Romano*, The Mako Mori Test.

[19]Vor der Verleihung 2018 waren es noch 44 von 89, der Gewinner *The Shape of Water* besteht ihn ebenso, denn Zelda und Yolanda unterhalten sich über Elisas verspätetes Eintreffen am Arbeitsplatz, Elisa und Zelda ‚sprechen' zwar hauptsächlich über Männer, aber auch die Vorkommnisse im Labor und die Arbeit sind Themen, die die stumme Elisa ihrer Kollegin und Freundin mit Zeichen kommuniziert. (Amelia *Butterly*, Sarah *Buckley*, Georgina *Pearce* and Charlotte *McDonald*, 100 Women: How Hollywood fails women on screen. In: BBC News, 02.03.2018, online unter <http://www.bbc.com/news/world-43197774> (10.05.2018).)

Für den wissenschaftlichen Kontext können der Bechdel-Wallace-Test und der Mako-Mori-Test ebenso fruchtbar sein. Beide können herangezogen werden, um die Repräsentation und Präsentation von weiblichen Figuren in einem medialen Produkt zu untersuchen, einen absoluten Wert über feminisitische Botschaften und Gender-Gleichstellung liefern sie jedoch nicht. Es genügt beispeilsweise ein kurzes Gespräch über Belanglosigkeiten zwischen zwei Frauenfiguren, um den Bechdel-Wallace-Test zu bestehen.[20] Zudem bedeuten Repräsentation und Gleichstellung auch eine deutliche Stimme zu bekommen, also genügend Sprechzeit/Dialog. Weder der Bechdel-Wallace-Test noch der Mako-Mori-Test können diesen Aspekt berücksichtigen.[21] Zudem arbeiten beide mit heteronormativem, ‚weißgewaschenem' Rahmen, Abweichungen anhand der Parameter der sexuellen Orientierung, ethnischen Herkunft oder Klassenzugehörigkeit können nicht erfasst werden. Jene identitätsstiftenden Elemente müssen in Analogie extra untersucht werden. Beide Tests in Kombination können dennoch relevante, allerdings leicht simplifizierte Erkenntnisse liefern, die eine Basis zur wissenschaftlichen Analyse mit gendertheoretischem Fokus bilden. Sie als der Weisheit letzten Schluss anzusehen, greift allerdings zu kurz.

1.5. Aufbau der Arbeit

Das erste Kapitel wird in einem historischen Abriss verschiedene Perspektiven auf die Entwicklung der militanten britischen Frauenwahlrechtsbewegung werfen, um die Zusammenhänge in einem geschichtlichen Kontext besser begreifbar zu machen. Dabei werden vor allem die Ereignisse in den Vordergrund gestellt und ausführlicher behandelt, die in den später analysierten Beispielen der populärkulturellen Rezeption in Film- und Fernsehproduktionen eine Rolle spielen.

Die folgenden drei Kapitel beinhalten die Analyse der Filmquellen. Kapitel zwei befasst sich mit dem Spielfilm *In guten Händen*. Die Liebeskomödie aus dem Jahr 2011 nimmt es mit historischer Korrektheit nicht so genau und porträtiert seine Protagonistin Charlotte Dalrymple direkt und indirekt nach dem Vorbild der Suffragetten, obwohl die Handlung schon in den 1880er Jahren angesiedelt ist. Dieser Zugang lässt erahnen, dass das kreative Team hinter dem Film eine Frauenwahlrechtskämpferin als positive Identifikationsfigur für Frauen ansieht. Zudem zeigt sich, wie

[20]Ein Beispiel aus dieser Kategorie ist der 2018 ebenfalls Oscar-nominierte Spielfilm *Call me by your name*, bei dem die Dame des Hauses mit ihrer Angestellten über Smoothies und Pasta spricht. (Vergleiche etwa Monica *Racic*, Do This Year's Best Picture Oscar Nominees Pass The Bechdel Test? In: The New Yorker 03.03.2018, online unter <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/do-this-years-best-picture-oscar-nominees-pass-the-bechdel-test> (10.05.2018).)

[21]Einen wichtigen Beitrag zum Thema Dialog und Sprache als Analysekategorie haben Hanah Anderson und Matt Daniels geliefert, sie haben bis April 2016 etwa 2000 Filmscripts auf die von männlichen und weiblichen Figuren gesprochenen Sätze überprüft, die Datenbank und genauere Vorgangsweise finden Wissenschaftler und Interessierte auf The Pudding, online unter <https://pudding.cool/2017/03/film-dialogue/> (10.05.2018). So fällt *Pacific Rim*, der den Mako-Mori-Test angeregt hat, in die Kategorie von Spielfilmen bei denen 60% - 90% des Dialogs von männlichen Figuren gesprochen werden, eine gleichgestellte Präsentation von Stimmen weist er also nicht auf.

stark sich die militanten Frauenrechtlerinnen als Marke etabliert haben, indem einige zentrale Motive und Ansichten auf eine fiktive Figur von vor 1900 projiziert werden. Die Liebeskomödie arbeitet außerdem mit binären Oppositionen und Kontrasten. Der männliche Protagonist muss sich zwischen Emily Dalrymple, dem ‚Engel des Hauses', und ihrer aufbrausenden Schwester Charlotte entscheiden. Die Ausführungen zu den wichtigsten Elementen der (militanten) Frauenwahlrechtsbewegung sollen für dieses Filmbeispiel durch zentrale Kontextelemente der Bezugsrealität ergänzt werden. Dazu ist der eigentlichen Filmanalyse ein knapper Exkurs über Hysterie – der Originaltitel des Films lautet *Hysteria* – vorangestellt. Ebenso wird das Thema Fortschritt und Erfindergeist beleuchtet, da diese im ausgehenden 19. Jahrhundert aufkeimen. Das Bild vom ‚angel in the house', das ab dem Viktorianischen Zeitalter das Idealbild der (Ehe)frau dominiert und den Handlungsspielraum des weiblichen Geschlechts definiert, wird im Zusammenhang mit dem Spielfilm *In guten Händen* diskutiert, da es für die Figurenzeichnung der Protagonistinnen als Folie beziehungsweise als Gegenbild fungiert. Die Idee von der milden, tugendhaften Frau, die sich dem Mann unterordnet und ausschließlich in der häuslichen Sphäre wirkt, hält sich auch noch nach der Jahrhundertwende im 20. Jahrhundert. Es ist daher ebenfalls Teil der Bezugsrealität für die Analyse der weiteren ausgewählten Kino- und Fernsehproduktionen.

Der dritte Abschnitt führt ins Serienfach. Die TV-Produktion *Parade's End*, die auf einer Romantetralogie von Ford Madox Ford basiert, baut ebenfalls eine Suffragette als love interest des männlichen Helden in die Liebeshandlung ein. Vor allem die Positionierung als Gegenfigur zur untreuen Ehefrau lässt ebenso die Erwartung einer positiven Heldin zu. Diese Konstellation stellt sich als zweischneidiges Schwert heraus, wie in der Analyse herausgearbeitet werden soll.

Einen Schritt weiter als die anderen beiden Beispiele geht *Suffragette - Taten statt Worte,* welchem das vierte Kapitel gewidmet ist. Im Spielfilm aus dem Jahr 2015 wird nicht nur eine Figur vorgestellt, die den militanten Wahlrechtskämpferinnen angehört, sondern mehrere Frauen als Repräsentantinnen der gesamten Bewegung porträtiert. Schon im Vorspann gibt der Film preis, dass er „die Geschichte einer Gruppe von Arbeiterinnen, die sich dem Kampf anschlossen" erzählt.[22] Jene Konzentration legt nahe, dass das kreative Team die Geschichte für erzählenswert hält, den Suffragetten einen hohen Stellenwert einräumt. Das historische Drama imaginiert die wichtigsten Stationen im Leben einer Suffragette: Anwerbung, Aufnahme in die Gruppe, Planung und Durchführung von Aktionen, Polizeigewalt, Gefängnisstrafen, Zwangsernährung und persönliche Opfer.

[22]Sarah *Gavron*, Suffragette. Taten statt Worte, DVD [4010324201744, 2016], 103 Min., UK, Frankreich 2015, 00:02:29.

Der Spielfilm ist einerseits Lehrstunde, da er soziale und rechtliche Verhältnisse erklärt, andererseits auch eine Art Heldenepos, denn die Kämpferinnen (und ein Kämpfer) werden als gute Figuren eingeführt, die sich gegen die böse Regierung beziehungsweise Exekutive wehren.
Eine abschließende Synopse der Film- und Serienbeispiele soll die wichtigsten Aspekte der medialen Repräsentation der Suffragetten-Bewegung im 21.Jahrhundert beleuchten und herausfiltern. Im letzten Abschnitt der Arbeit möchte ich versuchen, die zentralen Fragen nach dem Warum und Wie zu beantworten. Konkrete Motive aus den fiktionalen Kino- und TV-Produktionen sowie der filmhistorische beziehungsweise sozioökonomische Kontext können Aufschluss darüber geben, warum gerade die Aktionen der WSPU beziehungsweise deren militante KämpferInnen als Figuren eingesetzt werden und nicht Persönlichkeiten wie etwa Millicent Fawcett, die der NUWSS (National Union of Women's Suffrage Societies) vorstand. In die wissenschaftliche Diskussion, die zum Großteil einer möglichst repräsentativen Darstellung der verschiedenen Strömungen der Frauenwahlrechtsbewegung in Großbritannien verschrieben ist, finden die nicht-militante NUWSS und andere Verbände sehr wohl Eingang. Weshalb die moderne Rezeption sich einer solchen Reduktion auf eine einzige Organisation bedient, soll zumindest im Ansatz erörtert werden. An dieses Warum schließen sich Überlegungen zur Art und Weise der Darstellung an. Zentrale Motive und Topoi, wie etwa die von der Exekutive oft unsanft in Gewahrsam genommene Frauenwahlrechtskämpferin, legen die Kraft der Bilder für die populärkulturelle Rezeption nahe. Trotz der unterschiedlichen Gewichtung und Akzentuierung der Versatzstücke in den einzelnen Film- und Serien-Produktionen, lässt sich eine Tendenz erkennen: Die für ihre und die Rechte ihrer Geschlechtsgenossinnen kämpfende Frau, die sich gegen das um 1900 vorherrschende Rollenbild lautstark auflehnt und Gefahren auf sich nimmt, wird als positive Identifikationsfigur inszeniert.

2. Historische Perspektiven auf die Frauenwahlrechtsbewegung in Großbritannien

2.1. Die Anfänge der Frauenstimmrechtsbewegung

Bis 1832 konnten Frauen in Großbritannien wählen, wenn sie die gleichen Voraussetzungen wie Männer erfüllten. Das britische Zensuswahlrecht verlangte von der Bevölkerung für das Privileg wählen zu dürfen den Nachweis eines Vermögens, Einkommens oder Steuerbetrages. Dieser Sachverhalt betraf allerdings nur eine weibliche Minderheit, hauptsächlich Witwen und ledige Steuerzahlerinnen. 1832 wurde im Rahmen des ersten Wahlrechtsreformgesetzes erstmals eine Petition zum Frauenstimmrecht im Unterhaus eingereicht; das hatte zur Folge, dass alle Frauen aufgrund ihrer Geschlechtszugehörigkeit vom Wahlrecht ausgeschlossen wurden. Die Abgeordneten ergänzten einfach im Gesetzestext den neutralen Begriff „person" durch das Adjektiv „male" (‚männlich').[23]

In der Folge organisierten sich Frauen in Bewegungen mit dem Ziel, das Wahlrecht zu erkämpfen. Eine Koordination ihrer Anliegen war von Vorteil, wenn sie ihre Forderungen durchsetzen wollten, und eine Reihe von verschiedenen Stimmrechtsbewegungen in den größeren Städten entstand. John Stuart Mill war 1865 für die Liberalen ins Unterhaus gewählt worden, obwohl er sich in seinem Wahlkampf als Unterstützer der Stimmrechtsforderungen der Frauen erklärt hatte.[24] Bei der Debatte über die zweite Reform Bill 1867 wurde sein Antrag, durch eine Änderung im Gesetzestext den Frauen zum Wahlrecht zu verhelfen, abgelehnt.

Nach Mills gescheiterter Initiative versuchten enttäuschte Wahlrechtsanhängerinnen, auf juristischem Wege das Wahlrecht zu erstreiten. Einer der beiden Anwälte, der die Frauen vor Gericht vertrat, war Richard Pankhurst, der Mann der Frauenrechtlerin Emmeline Pankhurst, der späteren Gründerin der WSPU. Der Versuch der Frauen, vor Gericht ihr Recht auf Stimmabgabe einzuklagen, blieb ohne Erfolg. Die Klage wurde mit der Begründung abgewiesen, dass Frauen im Allgemeinen nicht fähig seien zu wählen.[25] Somit erkannten die Wahlrechtlerinnen, dass sie ihr Recht auch auf gerichtlichem Wege nicht holen konnten. Die juristische Feststellung, dass Frauen zwar gleiche Pflichten, aber keinesfalls gleiche Rechte hätten, bedeutete eine herbe Enttäuschung und einen Rückschritt im Kampf um das Stimmrecht. Die deutsche Sozialwissenschaftlerin Jana Günther meint sogar, hier läge der „Nährboden für eine radikalere und militantere Bewegung Anfang des 20.Jahrhunderts".[26] Frauen greifen später zu außergesetzlichen Mitteln, weil ihnen ein legaler Weg zur Erreichung ihrer Forderungen verwehrt wurde.

---

[23]Jana *Günther*, Die politische Inszenierung der Suffragetten in Großbritannien. Formen des Protests, der Gewalt und symbolische Politik einer Frauenbewegung (Freiburg im Breisgau 2006), 16.
[24]Hannelore *Schröder*, Widerspenstige, Rebellinnen, Suffragetten. Feministischer Aufbruch in England und Deutschland (Philosophinnen Bd.12, Aachen 2001), 50.
[25]Michaela *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt. Der Kampf der Suffragetten um das Frauenstimmrecht (Frankfurt 2009), 112.
[26]*Günther*, Politische Inszenierung, 17.

2.2. Die National Union of Women's Suffrage Societies (NUWSS)

1897 erfolgte die Gründung einer der bedeutendsten Frauenstimmrechtsorganisationen, der National Union of Women Suffrage Societies (NUWSS). Unter der Führung der langjährigen Präsidentin Millicent Garett Fawcett vereinigten sich siebzehn verschiedene Verbände zu einer einzigen Organisation. Fawcett trat stets für eine rein politische Lösung der Frauenfrage ein. Die Suffragistinnen[27] kämpften nicht allein für das Wahlrecht, sondern setzten sich generell für soziale Reformen ein.[28] Die Forderung eines Wahlrechts für Frauen, das den gleichen Bedingungen wie das Männerwahlrecht unterliegen soll, führte innerhalb der Bewegung zu Auseinandersetzungen. Es waren nämlich viele Arbeiterinnen Mitglieder der Organisation und diese würden von einem derartigen Wahlrecht kaum profitieren.[29] Die NUWSS wurde föderal strukturiert, sie sollte vor allem ein Bindeglied zwischen den lokalen Vereinen bilden und gleichzeitig zwischen den Vereinen und den unterstützenden Parlamentsabgeordneten vermitteln. Der Nachteil der dezentralen Struktur der NUWSS zeigte sich allerdings in ihrer mangelhaften Durchsetzungskraft.[30]

Die Politikwissenschaftlerin Hannelore Schröder beschreibt die Aktivitäten der Frauenwahlrechtsvereinigungen jener Jahre als „gekennzeichnet von unvernünftig viel Geduld, Ratlosigkeit, Mangel an Engagement und neuen Taktiken".[31] Besonders der Begriff Geduld lässt sich den Mitgliedern der NUWSS sicherlich zuschreiben, betrieben sie doch eine arbeitsaufwendige parlamentarische Lobbyarbeit. Sie reichten immer wieder Petitionen ein, schrieben zahllose Briefe an Abgeordnete und veröffentlichten Artikel. Durch diese vermeintliche ‚Zermürbungstaktik' wollte man zum Erfolg kommen, was aber schon allein durch die Gegebenheiten im britischen Regierungssystem nahezu unmöglich war. Der Handlungsspielraum einzelner Parlamentsabgeordneter war beschränkt, sie konnten sich mit ihren Eingaben nur dann durchsetzen, wenn das Kabinett Interesse an einer Gesetzesänderung hatte. Es nützte daher den Frauen nichts, wenn sie einzelne Abgeordnete für ihr Vorhaben gewinnen konnten, deren Einflussmöglichkeit war zu gering.[32] Der britische Historiker Martin Pugh hebt hervor, dass ab 1897 vor allem im Unterhaus zahlreiche Abgeordnete den Wahlrechtsbemühungen der Frauen zugetan waren, eine Entwicklung, die gerne übersehen

[27]Als Suffragistinnen beziehungsweise suffragists werden in der Literatur die gemäßigten AnhängerInnen der Wahlrechtsbewegung bezeichnet, im Besonderen die Mitglieder der NUWSS. (*Günther*, Politische Inszenierung, 21.)
[28]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 171.
[29]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 172.
[30]Martin *Pugh*, The March Of The Women. A Revisionist Analysis Of The Campaign For Women's Suffrage 1866-1914 (Oxford/New York 2000), 179; *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 171.
[31]*Schröder*, Widerspenstige, Rebellinnen, Suffragetten, 56.
[32]Trevor *Lloyd*, Suffragetten. Die Emanzipation der Frau in der westlichen Welt (Gegenwart im Rückspiegel, Lausanne 1970) (Original: Suffragettes international, 1970),46.

werde.[33] Gleichzeitig betont er, dass Politik immer von Prioritäten abhängig war und bleibt („[P]olitics was above all a matter of priorities“) und das Frauenwahlrecht den Sympathisanten nicht als dringendes Problem erschien.[34]

Trotz des systeminhärenten Stillstandes blieben die Suffragistinnen bei ihren friedlichen Methoden. Sie setzten auf konventionelles Lobbying und offene Diskussionen, Illegalität und Gewaltanwendung passten nicht in ihr Aktionsrepertoire und stießen dementsprechend auf Ablehnung.

2.3. Die Pankhursts bauen die WSPU auf

Mit einer kleinen Gruppe von Frauen der Independent Labour Party (ILP) gründeten Emmeline Pankhurst und ihre Töchter Christabel und Silvia 1903 die Women's Social und Political Union (WSPU).

Politisches Engagement wurde Emmeline Pankhurst schon in die Wiege gelegt. Sie entstammte einem liberal gesinnten Elternhaus und begleitete ihre Mutter bereits als junges Mädchen zu Wahlrechtsversammlungen. Bald heiratete sie den wesentlich älteren Rechtsanwalt Richard Pankhurst, der sich schon gemeinsam mit John Stuart Mill für Frauenbelange eingesetzt hatte. Politische Interessen standen stets im Mittelpunkt, sie engagierte sich im sozialen Bereich und in Frauenrechtsorganisationen, daneben bewältigte sie noch die Erziehung ihrer fünf Kinder. Der politische Einsatz von Richard und Emmeline Pankhurst färbte auch auf ihre Töchter ab und bereitete sie auf ihre eigene spätere Tätigkeit in der Frauenbewegung vor.[35] Obwohl Emmeline nach dem plötzlichen Tod ihres Mannes in finanzielle Schwierigkeiten geriet, begann sie mit dem Aufbau der WSPU.[36]

Die jahrelange Lobbyarbeit der NUWSS hatte in den Augen der Pankhursts die Sache des Frauenwahlrechts keinen Schritt weitergebracht. Die erfolglose Strategie der Suffragistinnen verlangte geradezu nach einem neuen Weg und dieser mündete in der Gründung einer radikalen Frauenstimmrechtsgruppe, der WSPU. Ihre Entstehung nur aus dem „angeblichen Versagen“ der NUWSS herzuleiten, wäre allerdings ein wenig zu kurz gegriffen, sicherlich spielt auch die Enttäuschung über die Independent Labour Party (ILP), in der sich die Pankhursts jahrelang engagiert hatten, eine Rolle.[37] Vordergründig setzten sich die Sozialisten zwar für das Frauenwahlrecht ein, doch ihre konservativen Ansichten, was die Rolle der Frau betrifft, ließen die Stimmrechtlerinnen

[33]Martin *Pugh*, The Pankhursts. The History Of One Radical Family. (London 2001, London 2008), 90. Auch Melanie Phillips betont die Bereitschaft vieler „Commons“ für das Frauenwahlrecht zu stimmen. (Melanie *Phillips*, The Ascent Of Woman. A History Of The Suffragette Movement And The Ideas Behind It. (London 2003, London 2004), 159)
[34]*Pugh*, The Pankhurts, 90,124.
[35]*Schröder*, Widerspenstige, Rebellinnen, Suffragetten, 54.
[36]*Schröder*, Widerspenstige, Rebellinnen, Suffragetten, 55.
[37]Die ILP ist die Vorläuferin der Labour Party. Vergleiche *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 176.

daran zweifeln, dass sie von der männerdominierten Partei Unterstützung erwarten könnten. Die Arbeiterpartei hatte sich in eine antifeministische Richtung entwickelt, die ihre Klassenideologie vor die Interessen der Frauen stellte. Ihr Anliegen war, dass das Wahlrecht für Männer auch auf Arbeiter ausgeweitet werden sollte, die Wahlrechtsforderungen der Frauen waren ihr nicht wichtig. Damit unterschied sich die ILP mit ihrer frauenfeindlichen Politik nicht von anderen Parteien, sie kooperierte schließlich sogar mit den Liberalen gegen die Frauenbewegung.[38]
Aufgrund dieser Erkenntnisse und ermutigt durch den Erfolg kleinerer öffentlicher Proteste löste sich die WSPU von der ILP, um in Zukunft als unabhängige Vereinigung zu agieren. Die Parlamentsabgeordneten reagierten darauf unterschiedlich. Der Labour-Abgeordnete Keir Hardie setzte sich weiterhin vehement für die Gleichheit der Geschlechter im Wahlrecht ein, während sein Genosse Bruce Glasier die Pankhursts kritisierte und ihre Organisation als vergeudeten Einsatz von Ressourcen für ein Interesse der Mittelklasse interpretierte.[39]

2.4. Provokationen folgen erste Verhaftungen

Im Jahr 1905 erregten die ersten Festnahmen großes Aufsehen. Die Arbeiterin Annie Kenney und Christabel Pankhurst, beide Gründungsmitglieder der WSPU, wurden nach einem Protestakt in der Free Trade Hall in Manchester in Gewahrsam genommen. Die britische Politik-Journalistin Melanie Phillips postuliert eine gezielte Strategie der Provokation hinter dieser Aktion: Christabel und Annie werden, als sie die Versammlung mit der Frage nach dem Frauenstimmrecht stören, nur ermahnt und aus dem Saal geworfen. Der ältesten Pankhursttochter ging dies jedoch nicht weit genug; um eine Verhaftung und Gerichtsanhörung zu erzwingen, bespuckte sie einen Polizisten und schlug einen seiner Kollegen.[40] Die Frauenrechtlerinnen nutzten diese Gelegenheit für eine noch öffentlichkeitswirksamere Aktion, indem sie symbolisch ins Gefängnis gingen, anstatt die Ordnungsstrafe zu bezahlen. Die Pankhursts erkannten bereits früh, dass die Presse als politisches Instrument genutzt werden konnte, und spekulierten damit, dass ihnen Störaktionen und symbolträchtige Verhaftungen die nötige Öffentlichkeit bringen würden.
Durch diese Vorgangsweise wurde die WSPU immer populärer und aus der kleinen Gruppe in Manchester entstand eine landesweite Organisation, die aus strategischen Gründen 1906 nach London übersiedelte. Die britische Hauptstadt garantierte den Frauen als Pressestadt und Ort der gro-

[38] *Schröder*, Widerspenstige, Rebellinnen, Suffragetten, 57; *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 177.
[39] *Günther*, Politische Inszenierung, 21.
[40] *Phillips*, The Ascent of Woman, 175; *Pugh*, The Pankhursts, 128.

ßen Politik mehr Publicity. Sie versuchten, durch ihre aufs Zentrum beschränkten Aktionen verstärkt Propagandaarbeit zu leisten und dadurch auch Anhängerinnen in der Provinz zu erreichen und zu mobilisieren.[41]

2.5. Elitebewegung?

Die WSPU wird in Studien oft kritisiert, sie wird als elitäre Gruppe bezeichnet, die sich auf die Mittel-und Oberschicht konzentriert und kaum um die Belange der Arbeiterinnen gekümmert hätte. Diese Ansicht wird in den letzten Jahren von der Forschung in Frage gestellt, vor allem am Beginn der Bewegung in der Industriestadt Manchester zählten viele Frauen aus der Arbeiterschicht zu ihren Mitgliedern.[42] Auch später in London versuchte die WSPU möglichst viele Arbeiterinnen für die Sache zu gewinnen.[43] In der Führungsriege der Vereinigung dominieren jedoch Mittel-und Oberschichtfrauen, das gilt sowohl für die WSPU als auch für die NUWSS.[44] Die Gründe dafür sind einleuchtend: Die politische Arbeit fordert Zeit und Geld, die Arbeiterinnen haben weder das eine, noch das andere. Die Frauen benötigten aber eine entsprechende finanzielle Absicherung, um sich dem Kampf für das Stimmrecht widmen zu können, daher sind es vor allem Frauen aus wohlhabenden Verhältnissen, die eine Führungsrolle übernehmen können. Der Plan, Frauen aus der Arbeiterklasse verstärkt in die Organisationsebene der militanten WSPU einzubeziehen, war deshalb schwer durchzuführen und konnte auch nie verwirklicht werden.[45] Lediglich der Arbeiterin Annie Kenney gelang es, eine führende Rolle in der WSPU einzunehmen, wohl auch aufgrund ihrer persönlichen Nähe zu den Pankhursts.[46]

2.6. Neue Methoden und Polizeigewalt

Mit den ersten provokanten Aktionen im Jahr 1905 erreichten die WSPU-Frauen mehr Öffentlichkeit und dadurch vermehrt Diskussionen um das Frauenwahlrecht. Durch die enorm gestiegene landesweite Berichterstattung, die zunächst durchaus feindlicher Natur war, stießen ihre Ideen und Forderungen nun auf wesentlich mehr Resonanz.[47]

---

[41]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 179.
[42]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 180.
[43]Martin Pugh weist allerdings darauf hin, dass es sich dabei eher um Einzelpersonen handelt, eine genaue Aufschlüsselung der Mitglieder nach ihrer Klassenzugehörigkeit vermisst er in der Literatur. (*Pugh*, The March of the Women, 212-213.)
[44]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 183.
[45]*Günther*, Politische Inszenierung, 33; Sophia A. *van Wingerden*, The Women's Suffrage Movement In Britain. 1866-1928 (Basingstoke / u.a. 2002), 77.
[46]*Pugh*, The Pankhursts, 126: Für Kenney waren die Pankhursts eine Art „Ersatzfamilie“.
[47]*Schröder*, Widerspenstige, Rebellinnen, Suffragetten, 60.

Die erfolgreiche Aktion des Zwischenrufens („Wird die liberale Regierung den Frauen das Wahlrecht geben?“) bei politischen Versammlungen wurde fortan gängige Praxis.[48] Die WSPU setzte damit aktive Nadelstiche. Sie verstand sich im Gegensatz zur „veralteten“ NUWSS stets als jüngeres und moderneres Team mit kreativen Methoden und wollte nicht mit den konstitutionellen Wahlrechtlerinnen in einen Topf geworfen werden.[49]

Im Februar 1906 errangen die Liberalen einen deutlichen Wahlsieg. Die Frauenvereine erwarteten sich eine neue Dynamik in der Unterstützung ihrer politischen Forderungen durch deren Regierungseintritt. Als diese jedoch keine Anstalten machten, sich für die Sache der Frauen einzusetzen und eine Gesetzesvorlage zum Frauenstimmrecht ablehnten, kam es erstmals zu gezielten Zerstörungsakten und Attacken auf Parlamentarier.[50]

Im Mai 1906 erreichte die WSPU ein Gespräch mit einer Abordnung des Parlaments und dem Premierminister Campbell-Bannermann. Der Premier versicherte den Frauen, er sei zwar ein Anhänger des Frauenwahlrechts, aber viele Mitglieder seines Kabinetts seien absolut dagegen, allen voran Henry Herbert Asquith, der Schatzkanzler. Melanie Phillips ortet die ablehnende Haltung Asquiths und vieler seiner männlichen Kollegen in deren „bachelor lifestyles, old-boy networks and [in a] masculine clubland“ und nicht so sehr vor dem Hintergrund sozialer oder politischer Gruppen.[51] Für jemanden, der sein Junggesellendasein genießt, von einem Männer-Netzwerk profitiert und reine Männerclubs frequentiert, ist es undenkbar, dass Frauen in die politische Sphäre eindringen und das Wahlrecht erhalten. Der liberale Politiker Asquith wurde in der Folge zum „Lieblingsfeind“ der WSPU, die Frauen störten seine Veranstaltungen und belagerten sogar sein Haus.[52] Die Frauen bekämpften aber nicht nur einzelne Abgeordnete, sondern sie beschlossen, sich gegen die gesamte Regierung zu stellen.

Wenn die Frauen von ihrem verfassungsmäßigen Petitionsrecht Gebrauch machten und vor das Parlamentsgebäude marschierten, ging die Polizei oft mit übermäßiger Härte gegen sie vor.[53] Die Fotos von den misshandelten, am Boden liegenden Suffragetten erzielten allerdings eine Wirkung, die der Sache der Frauen diente. Ein Teil der Bevölkerung verurteilte nämlich das Vorgehen der Regierung, gegen Frauen berittene Polizei einzusetzen.[54] Die Presse bezeichnete die Polizisten gar als „Cossaks“, also Kosaken, und stellte somit eine Verbindung zu zaristischen Polizeimethoden

[48]Einzelne Aktionen i.e. *Wingerden*, The Women’s Suffrage Movement, 72; Elizabeth *Crawford*, The Women's Suffrage Movement. A Reference Guide 1866 – 1928 (London 2001), 314.
[49]*Günther*, Politische Inszenierung, 29.
[50]*Günther*, Politische Inszenierung, 29.
[51]*Phillips*, The ascent of woman, 156.
[52]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 214.
[53]*Schirmacher*, Die Suffragettes, 36.
[54]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 218.

her; eine Assoziation, die die liberale Führung (nicht nur bei diesem Anlass) in große Verlegenheit brachte.[55]

Eine Legislaturperiode nach der anderen verging, ohne dass die Sache der Wahlrechtskämpferinnen Gehör in der Regierung fand. Wenn die Suffragetten in der Öffentlichkeit auf ihr Anliegen hinweisen wollten, wurden sie zumeist vertrieben oder verhaftet. Ständig mussten sie neue Methoden für ihre Protest-Aktionen entwickeln. So ketteten sich die beiden Suffragetten Edith New und Olivia Smith an das Geländer in der Downing Street; um sie bei ihren Reden unterbrechen zu können, mussten sie die Polizisten erst mühevoll entfernen.[56] Diese aufsehenerregende Praktik sollte in Zukunft noch öfter angewendet werden.

Die politische Auseinandersetzung wurde immer härter, Grund dafür war nicht zuletzt die Vorgangsweise Henry Herbert Asquiths, der nach dem Rücktritt Campbell-Bannermanns im April 1908 Premierminister wurde und als Hardliner in der Frauenstimmrechtsfrage galt. [57]

2.7. Die Trikolore der Suffragetten

Einen überzeugenden Beweis, dass es sich beim Kampf um das Frauenstimmrecht um eine Massenbewegung handelte, lieferte die WSPU durch die Organisation mehrerer Großdemonstrationen in London. Die eindrucksvollste Massenveranstaltung ging am 21. Juni 1908 im Hyde Park über die Bühne, die *Times* schätzt die Teilnehmerzahl auf unglaubliche 500 000 Personen.[58] Die WSPU finanzierte im Vorfeld eine aufwendige Werbekampagne im Stil eines modernen Wahlkampfes. Sonderzüge brachten DemonstrantInnen nach London, Plakate und Flugblätter wurden im ganzen Land verteilt.[59] Die Suffragetten boten in der Tracht der Stimmrechtsbewegung, weiße Kleider, grüne Banner und violette Schärpen mit dem Aufdruck „Votes for Women“, einen umwerfenden Anblick.[60] Auch die Presse zeigte sich begeistert und brachte Bilder vom ersten Auftritt der Suffragetten in Weiß-Violett und Grün auf den Titelseiten. Der „Look“ der Suffragetten sollte sogar in nächster Zeit die Mode in London beeinflussen.[61]

Das PR-Genie hinter der ‚Suffragetten-Uniform' und vielen weiteren Inszenierungsformen ist Emmeline Pethick-Lawrence. Sie kreiert die ‚Trikolore' der Frauenbewegung mit symbolträchtigen Farben, vermutlich in Anlehnung an die drei Farben der Französischen Revolution: Weiß steht für Reinheit und Unschuld sowohl in der häuslichen als auch in der öffentlichen Sphäre, Violett für

[55]*Pugh*, The Pankhursts, 154.
[56]*Günther*, Politische Inszenierung, 34.
[57]Campbell-Bannermann verstarb am 22. April 1908.
[58]*Lloyd*, Suffragetten, 64; *Günther*, Politische Inszenierung, 117; *Wingerden*, The Women's Suffrage Movement, 83.
[59]*Schirmacher*, Suffragettes, 42.
[60]*Lloyd*, Suffragetten, 64; *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 222.
[61]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 222.

Würde und Grün für die Hoffnung.[62] Justine Picardie erklärt, dass sich daraus ein regelrechter Mythos entwickelt hat: Nimmt man die Anfangsbuchstaben der Farben Green, White, Violet beziehungsweise Grün, Weiß, Violett, erhält man das Akronym „GWV", das für „Give Women Votes" steht.[63] Des Weiteren zeigt sie kommerzielle Verbindungen zur Wahlrechtsbewegung auf. Die Farben der Suffragetten fanden sich bald nicht mehr nur auf Bannern, Flugzetteln, Schärpen und Kokarden, sie dominierten sogar ganze Modekollektionen.[64]

Obwohl die Demonstration ein enormer Erfolg für die WSPU wurde und zeigte, wieviel Menschen mit ihrem Wahlrechtsanliegen übereinstimmten, blieb die Regierung unbeeindruckt und Asquith erklärte ungerührt, er würde seine Einstellung zum Frauenwahlrecht deshalb nicht ändern.[65] Die Frauen hatten bewiesen, dass es sich bei der Frauenstimmrechtsbewegung um eine Bewegung der Massen handelte, doch es gab keine positive Reaktion seitens der Politiker. Selbst das Interesse fast einer halben Million Menschen für ihr Anliegen hatte die Regierung nicht zum Einlenken gebracht. Diese Tatsache war nicht nur eine riesige Enttäuschung für die Frauen, sondern brachte sie auch in eine Sackgasse. Militantere Methoden mussten angedacht werden.

2.8. Scherben bringen Aufmerksamkeit

Wie kurz der Weg von der Theorie zur Praxis ist, zeigte sich bereits einige Tage später bei einer weiteren Großdemonstration auf dem Parliament Square. Schon in der Früh standen die 5000 Polizisten einer Menge von 100 000 Menschen gegenüber, die Aktivistinnen wurden von der Polizei auseinandergetrieben. Eine Abordnung, darunter Emmeline Pankhurst und Emmeline Pethik-Lawrence, hatte vorher vergeblich versucht, bis zum Premierminister vorzudringen. Es kam zu Zwischenfällen mit der Polizei und 29 Wahlkämpferinnen wurden verhaftet.[66]

Die beiden Suffragetten Mary Leigh und Edith New setzten an diesem Abend eine Handlung, die als Beginn einer neuen Taktik gesehen werden kann; sie warfen die Fensterscheiben des Wohnsitzes des Premiers in Downing Street Nr.10 ein.[67] Sie begründeten damit eine Strategie, die später, als sich die Militanz der WSPU steigerte, immer wieder zum Einsatz kam. Die Tat der beiden

---

[62]*Phillips*, The ascent of woman, 187.

[63]Justine *Picardie*, Die Sprache der Mode. In: Harper's Bazar, 25.04.2015, online unter <http://www.harpersbazaar.de/zeitgeist/essay-die-sprache-der-mode> (20.01.2018).

[64]*Picardie*, Die Sprache der Mode. Auch der Historiker Martin Pugh hebt die Bedeutung solcher Verbindungen zu Wirtschaftstreibenden hervor. Viele große Kaufhäuser am West End springen auf den ‚Suffragetten-Zug' auf und setzen auf Kleidungsstücke in den offiziellen Farben – so finden sie besonders in der wohlhabenderen Mittelschicht neue Kundinnen. (*Pugh*, The Pankhursts, 168, *Pugh*, The March of the Women, 219f) Zudem setzen Derry und Toms, Debenham und Freebody, Burberrys und ähnliche Traditionsmarken auf die Werbung in Zeitschriften, die von den jungen Damen, die ums Wahlrecht kämpfen, gelesen werden; so unterstützen sie durch Anzeigen in *Votes for Women* und anderen die Sache finanziell und sichern sich eine treue Anhängerschaft. (*Pugh*, The Pankhurts, 190, 237; *Pugh*, The March of the Women, 19)

[65]*Pugh*, The March of the Women, 193; *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 222.

[66]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 223.

[67]*Günther*, Politische Inszenierung, 37.

Frauen war mit der Organisation nicht abgesprochen, trotzdem stärkte die WSPU ihnen den Rücken und stellte sich hinter sie.[68]

Die Suffragetten gingen nun anders an ihr Vorhaben heran, durch gezielte Planung wurden ihre Aktionen effizienter. Im Fokus standen nicht mehr spontane Straßentumulte, sondern bewusst herbeigeführte Auseinandersetzungen mit Polizei und Regierung. So mieteten sie zum Beispiel in der näheren Umgebung des Parlaments zahlreiche Wohnungen, um von dort aus besser agieren zu können und sich im Bedarfsfall auch dorthin rasch zurückziehen zu können. Die Steine, mit denen sie die Fenster der Regierungsbüros einwarfen, verwendeten sie nun auch als Transportmittel für ihre Botschaften, sie umwickelten sie mit Papier und schrieben darauf Schlagwörter wie „Taxation without Representation is Tyranny".[69]

2.9. Der Gerichtssaal als Bühne

Polizei und Regierung versuchten immer wieder, den Frauen aus geringstem Anlass größtmögliche Schwierigkeiten zu bereiten, das beweist eine Aktion im Oktober 1908. Christabel Pankhurst schickte Flugblätter mit einem Aufruf zu einer weiteren Demonstration vor dem Unterhaus aus. Die Polizei empfand den Wortlaut der Handzettel als Provokation, sie stieß sich am Wort *rush*, das mit ‚stürmen', in diesem Fall ‚das Parlament stürmen', interpretiert wurde. Die federführenden Suffragetten wurden aufgefordert, sich auf der nächsten Polizeiwache zu melden, es bestünde der Verdacht des Landfriedensbruchs.[70]

Kurz darauf fanden deswegen die Verhandlungen gegen einige Führungspersonen der WSPU statt. Christabel war zugleich Angeklagte und Verteidigerin. In den Medien zur shakespearianischen Portia stilisiert, erreichte sie besonders viel Publicity, indem sie Lloyd George und Herbert Gladstone als Zeugen aufrief und vor allem ersteren düpierte.[71] Die Angeklagten wurden zu einer Haftstrafe verurteilt.

2.10. Hungerstreik und Zwangsernährung

Im Juli 1908 vollzog sich ein Übergang in eine noch militantere Phase. Die wegen Wandschmierereien in Holloway inhaftierte Suffragette Marion Wallace Dunlop setzte ein Zeichen und verweigerte die Nahrungsaufnahme, solange sie nicht als politische Gefangene anerkannt werde.[72]

---

[68]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 37; *Wingerden*, The Women's Suffrage Movement, 84.
[69]*Günther*, Politische Inszenierung, 39.
[70]*Günther*, Politische Inszenierung, 37; *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 224.
[71]*Pugh*, The Pankhursts, 182-185: Der Historiker zitiert einige Passagen aus Christabels Kreuzverhör, die die Anklage ad absurdum führen: Llyod George weigert sich, den Inhalt des Handzettels zu interpretieren, er gesteht, dass er zur Demonstration seine 6-jährige Tochter mitgebracht hatte, die sich keineswegs fürchtete, sondern eher gut unterhielt. Zudem erinnerte sie den Politiker an seinen eigenen Aufruf zur Gewalt im „Welsh graveyard"-Fall.
[72]*Günther*, Politische Inszenierung, 43.

Das Frauengefängnis Holloway hatte sich in den letzten Jahren als Arena des Wahlkampfes der WSPU entwickelt, viele Suffragetten hatten bereits Bekanntschaft mit den unerfreulichen Haftbedingungen gemacht. Die Frauen wurden in den Abteilungen für gewöhnliche Kriminelle untergebracht, sie galten nicht als ‚politische Gefangene', weil die Gerichte die Forderungen der Frauen nicht ernst nahmen und die politische Dimension ihrer Handlungen nicht akzeptieren wollten.[73] Frauen, die politisch motivierte Straftaten verübten, waren in der Gesellschaft nicht vorstellbar. Dabei kam es den Suffragetten gar nicht darauf an, die Privilegien der ‚politischen Straftäter', wie eigene Kleidung und bessere Behandlung für sich zu beanspruchen, sondern es ging ihnen hauptsächlich darum, dass die politische Dimension ihrer Aktionen anerkannt wurde.[74] Für die Regierung wurde die Lage zusehends schwieriger, denn weitere Suffragetten folgten dem Beispiel Wallace-Dunlops.[75] Die Frauen verloren durch den Hungerstreik rasch an Kräften und mussten oft schon nach kurzer Zeit aus der Haft entlassen werden. Damit erledigte sich jede Haftstrafe nach drei bis vier Tagen. Die WSPU hatte ein neues Druckmittel in der Hand.[76] Sie erkannte zudem das Publicitypotential der Nahrungsverweigerung, denn die interessierte Öffentlichkeit zeigte Mitgefühl mit den Frauen.[77] Die Bilder der geschwächten Suffragetten in den Zeitungen und die schauderhaften Berichte über die oft brutale Behandlung in Holloway schockierten die Bevölkerung. Die Politiker mussten fürchten, dass eine der durch die Nahrungsverweigerung arg geschwächten Frauen sterben könnte. Eine ‚Märtyrerin des Frauenwahlrechts' wäre jedoch in dieser Situation fatal gewesen, da der Unmut in der Bevölkerung über die Vorgehensweise der Regierenden ohnehin schon beträchtliche Ausmaße angenommen hatte.

Dieser Kreislauf von Inhaftierung, Hungerstreik und rascher Entlassung musste unterbrochen werden, wollte die Regierung nicht ihr Gesicht verlieren. Von der liberalen Führung wurde daher die Zwangsernährung ‚verordnet'.[78] Man argumentierte vordergründig, so den Hungertod der Frauen verhindern zu wollen. Dass diese Praktik mit gesundheitlichen Risiken und Gewalt gegen den Körper der Frauen verbunden war, zeigen Berichte von zwangsernährten Frauen. So beschreibt die Suffragette Laura Ainsworth die Prozedur wie folgt: „There were always four wardresses & two doctors. Two wardresses […] hold you up in bed […], and hold your arms and legs. […] One doctor […] forces your head back, […] he forces your mouth & the other doctor […] pushes the

[73]Die britischen Justizbeamten tendierten dazu, die Aktionen der Suffragetten nicht ernst zu nehmen. Im System gab es die Kategorie „political offender" im engen Sinne nicht und es war vor allem unvorstellbar, dass sich Frauen politisch betätigen. (*Wingerden*, The Women's Suffrage Movement, 80.)

[74]Günther, Politische Inszenierung, 42.

[75]June Purvis, Suffragette Hunger Strikes. 100 Years On. In: The Guardian, 06.07.2009, online unter <https://www.theguardian.com/commentisfree/libertycentral/2009/jul/06/suffragette-hunger-strike-protest> (04.03.2018).

[76]*Günther*, Politische Inszenierung, 43; *Wingerden*, The Women's Suffrage Movement, 90.

[77]*Günther,* Politische Inszenierung, 43.

[78]*Günther*, Politische Inszenierung, 43; *Wingerden*, The Women's Suffrage Movement, 90; *Phillips*, The ascent of woman, 226; *Schirmacher*, Suffragettes, 58; etc.

tube down your mouth about 18 inches; […] the gag […] is forced down between your teeth. […] At the other end of the tube is a china funnel into which the food is poured.“[79] Selbst Vertreter der Ärzteschaft erhoben 1909 Protest gegen die Zwangsernährung.[80] Michaela Karl fasst zusammen, die Suffragetten hätten die Zwangsernährung als „orale Vergewaltigung“ bezeichnet, was feministische Historikerinnen bekräftigen, da es sich dabei tatsächlich um eine „gewaltsame Bemächtigung des Körpers durch große physische Kraft“ handelt, was durchaus als Vergewaltigung interpretiert werden kann.[81]

Das schwere Los der Zwangsernährung trifft jedoch nicht jede Frau, ihre soziale Zugehörigkeit bewahrt manche vor der brutalen Behandlung. Suffragetten aus der Oberschicht logieren in der ‚First Division‘ und nicht in Abteilung II oder III, wo die Arbeiterinnen wie gewöhnliche Kriminelle untergebracht sind. Nicht so sehr das Ausmaß der Tat ist ausschlaggebend für die Gefängnishierarchie, sondern viel mehr die Klassenzugehörigkeit. Frauen aus der Oberschicht wurden Privilegien zugestanden.[82]

2.11. Waffenstillstand vor dem Black Friday

Im Frühjahr 1910 schien erstmals eine Wende zum Positiven in Sicht. Es wurde ein Ausschuss gebildet, der alle Befürworter des Frauenwahlrechts parteiübergreifend zur Arbeit an einem Gesetzesentwurf für das Frauenstimmrecht auffordern sollte. Der konservative Parlamentarier Lord Lytton übernahm den Vorsitz des ‚Conciliation‘-Komitees, worunter ein sogenannter Versöhnungsausschuss verstanden werden kann. Man einigte sich auf eine Gesetzesvorlage für ein eingeschränktes Wahlrecht der Frauen.[83] Dadurch wären alle weiblichen Haushaltsvorstände und Mieterinnen, die mindestens zehn Pfund Miete bezahlen, wahlberechtigt.[84]

Alle Wahlrechtsorganisationen sahen darin eine neue Chance und stimmten dem Vorschlag zu. Obwohl die WSPU nicht übermäßig begeistert war, kündigte sie doch am 14. Februar 1910 einen Waffenstillstand an. Die Conciliation Bill wurde begleitet von einer breiten Unterstützung durch Wissenschaftler, Intellektuelle und Prominente am 14. Juni 1910 im Unterhaus eingebracht und

[79]Laura Ainsworth, Letter to Miss Dunlop 1909, zitiert in Joyce Marlow (Hg), Votes For Women. The Virago Book Of Suffragettes (London 2000, 22001), 95, 96.
[80]In ihrem Memorial an Premier Asquith schreiben sie: „We submit to you, that this method of feeding when the patient resists is attended with the gravest risks, that unforeseen accidents are liable to occur, and that the subsequent health of the person may be seriously injured. In our opinion this action is unwise and inhumane.“(zitiert in *Marlow*,Votes for Women, 96-97)
[81]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 233.
[82]*Wingerden*, The Women’s Suffrage Movement, 89.
[83]*Günther*, Politische Inszenierung, 47.
[84]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 238.

mit großer Mehrheit verabschiedet. Aufgrund der monatelangen Hinhaltetaktik von Seiten der Regierung befürchtete die WSPU ein Scheitern der Vorlage, blieb aber vorerst bei der Abmachung, auf militante Aktionen zu verzichten.

Am 18. November 1910 begann eine neue Sitzungsperiode des Parlaments. Eine Delegation von zirka 300 Suffragetten zog zum Parlament, wurde aber von der Polizei gewaltsam gestoppt. Die Deputation der WSPU endete in den bisher heftigsten Ausschreitungen. Der 18. November 1910 ging als ‚Black Friday' in die Geschichte der Frauenstimmrechtsbewegung ein. [85]

Die deutsche Frauenrechtlerin Käthe Schirmacher schreibt: „Sechs Stunden dauerte der Kampf gegen die Fäuste der Männer, die Hufe der Pferde."[86] Lange Zeit wurde niemand verhaftet, was darauf hindeutet, dass die Polizei Anweisung erhalten haben könnte, sich weitere Schwierigkeiten mit hungerstreikenden Frauen zu ersparen und deshalb möglichst wenige in Gewahrsam zu nehmen. Am Ende landeten aber doch über hundert Frauen und wenige Männer im Gefängnis. Es gab eine große Anzahl von Verletzten, einige Frauen starben an den Spätfolgen. Viele Frauen wurden Opfer physischer und sexueller Gewalt. Zeugenberichte von Frauen zeigen die Brutalität und das unsittliche Benehmen der Polizei: Die Rede ist von „foul language", Ziehen an den Haaren, Berühren der Brüste, Anheben der Kleidung, Stößen, etc.[87]

Karl setzt die sexuellen Übergriffe in Übereinstimmung mit Historikerinnen wie Susan Kingsley Kent und Martha Vicinus in Zusammenhang mit dem Frauenbild der Viktorianischen und Edwardischen Epoche. Politisch aktive Frauen widersprachen nämlich dem Idealbild des ausschließlich im Privaten wirkenden 'Engels' in besonderem Maße. Der Moralcode dieser Zeit gestattete anständigen Frauen keine Auftritte in der Öffentlichkeit, eine ehrbare Dame der Gesellschaft sollte sich vornehm im Hintergrund halten. Nur Männer und Prostituierte zeigten sich in der Öffentlichkeit. Durch den Konventionsbruch, den die Suffragetten durch ihr öffentliches Auftreten begangen haben, galten sie in den Augen der Polizei als unweiblich und unanständig und man durfte ihre Körper nach Belieben misshandeln.[88]

Winston Churchill verteidigte die Vorgangsweise der Polizei am Schwarzen Freitag, entschied sich aber auf Druck der öffentlichen Meinung dafür, die Inhaftierten freizulassen und die Verfahren einzustellen.[89] Die WSPU hatte nun nur mehr wenig Hoffnung, dass die Regierung noch einlenken würde.

---

[85]Zur ausführlichen Analyse des Black Friday, vgl. *Schirmacher*, Suffragettes, 66.
[86]*Schirmacher*, Suffragettes, 66.
[87]Mary Frances Earl und andere Suffragetten, zitiert in *Marlow*, Votes for Women, 125-128.
[88]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 241.
[89]Wingerden (124) interpretiert das rasche Fallenlassen aller Klagen als Hinweis dafür, dass die Regierung die Gewalt der Polizei gar forciert hat.

2.12. Verschärfung der Mittel

Im November 1911 verkündete die Regierung, einen Gesetzesentwurf zum allgemeinen Wahlrecht für Männer einbringen zu wollen, und nicht den ausgehandelten Vorschlag, der den Frauen ein eingeschränktes Wahlrecht zugestanden hätte. Mit dieser Ankündigung brüskierte Asquith alle Frauen, die jahrzehntelang um ihr Wahlrecht gekämpft hatten.[90]

Einige Frauenwahlrechtsvereine, darunter die WSPU mit fünf Vertreterinnen, zogen deshalb am 17. November 1911 in die Downing Street. Sie wurden diesmal vom Premier empfangen, verließen aber Downing Street ohne positives Ergebnis und in dementsprechend wütender Stimmung.[91] Damit endete der Waffenstillstand der WSPU endgültig und noch in der Nacht wurden in verschiedenen Gebäuden, wie Regierungsbüros, Banken und Postämtern, aber auch in Wohnsitzen liberaler Politiker die Fensterscheiben eingeschlagen.[92]

Ab diesem Zeitpunkt kann von einer Eskalation der Gewalt gesprochen werden, denn die WSPU änderte zu Beginn des Jahres 1912 ihre Vorgehensweise. Sie bediente sich nun einer neuen Taktik im Stile eines ‚Guerillakrieges', überraschende und geheime Aktionen wurden favorisiert. Jahrelang hatten die Frauen mit Worten gekämpft, nun lautete ihr Motto: Taten statt Worte. Ihre Aktionen weisen eine neue Qualität auf, es handelte sich nicht mehr wie bisher um geringfügige Gesetzesübertretungen, eine härtere Gangart wurde beschlossen. Zerstörung von Eigentum gehörte nun zur offiziellen Politik der WSPU. Die Aktionen fanden landesweit statt, sie waren systematisch durchorganisiert und verursachten erheblichen Schaden.[93]

Im März 1912 kam es zu weiteren organisierten Zerstörungsaktionen der Suffragetten, in ganz London gingen Fensterscheiben zu Bruch. Elegant gekleidete Frauen verteilten sich in den prominenten Einkaufsstraßen wie Piccadilly, Bond Street, Regent Street oder Oxford Street. Sie zogen aus ihren Handtaschen Steine und Hämmer und zertrümmerten Auslagenscheiben. Die Polizei wurde von den Angriffen der Frauen überrascht und reagierte zu spät, die Schäden waren enorm. An die zweihundert Frauen wurden verhaftet.[94]

Nach diesen Vorfällen wurden bei einer Razzia am 5. März 1912 im Hauptquartier der Suffragetten in London die drei wichtigsten WSPU-Führungspersönlichkeiten festgenommen und zu neun Monaten Haft in Holloway verurteilt.[95] Christabel Pankhurst hingegen konnte verkleidet und unter falschem Namen nach Frankreich fliehen.[96] Sie koordinierte die militanten Aktionen nun von Paris

---

[90]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 245.
[91]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 245.
[92]*Günther*, Politische Inszenierung, 119.
[93]*Günther*, Politische Inszenierung, 50.
[94]Für eine ausführliche Diskussion dieser Kampagne der WSPU, vgl. *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 256; *Wingerden*, The Women's Suffrage Movement, 137.
[95]*Günther*, Politische Inszenierung, 119.
[96]*Lloyd*, Suffragetten, 84; *Pugh*, The Pankhursts, 237-238.

aus, was aber, so analysiert es der Historiker Martin Pugh, immer schwieriger wurde. Er konstatiert, dass der Einfluss Christabels mit zunehmender Dauer ihres Exils praktisch abnahm und der Organisation bald der Kitt fehlte, der sie fest zusammenhielt, die Bewegung immer fragmentarischer agierte.[97]

Als das Unterhaus im März 1912 eine weitere Gesetzesvorlage zum Frauenwahlrecht ablehnte, kritisierten nichtmilitante Frauenstimmrechtlerinnen, allen voran die NUWSS, die Suffragetten und gaben ihnen die Hauptschuld am Scheitern; die Niederlage bestätige, dass das Zerschlagen von Fensterscheiben die Wahlrechtsbewegung Stimmen koste. Trotzdem ließ sich die WSPU nicht aufhalten. Zielscheibe weiterer Aktionen war vor allem Premier Asquith, seine Irlandreise im Juli 1912 wurde von ständigen Krawallen begleitet. So warf ein WSPU-Mitglied eine Axt nach dem Premierminister, als dieser in der Kutsche vorbeifuhr. Kurz danach brach im Theatre Royal, wo Asquith am Abend eine Rede halten sollte, ein Brand aus.[98] Einige Suffragetten hatten eine mit Schießpulver gefüllte Handtasche als Bombe verwendet und Feuer gelegt. Diesen Aktionen folgte im Jahr 1913 eine Zerstörungskampagne im ganzen Land. Die Suffragetten bevorzugten vor allem Schauplätze männlicher Macht und Öffentlichkeit als Angriffsziele. So wurden Golfplätze, insbesondere Clubs prominenter Politiker, ins Visier genommen. Große Rasenflächen wurden mit Säure verätzt, manchmal hinterließen die Frauen das Motto „Votes for Women“ gleich einem Bekennerschreiben.[99] Sogar der Golfplatz der königlichen Familie in Balmoral in Schottland wurde Zielscheibe ihres Protests, allerdings in weniger drastischer Form. Die roten und weißen Markierungsfähnchen waren durch Wimpel in den Farben der WSPU ausgetauscht worden, an ihnen hafteten Botschaften wie „Cabinet ministers stop forcibly feeding women“ und „Votes for women means peace for Cabinet ministers“.[100] Die Suffragetten machten nicht nur durch solche Nacht- und Nebelaktionen Schlagzeilen, sie betraten auch bei Tag das Grün, um den mächtigen, männlichen Persönlichkeiten unangenehme Fragen nach Zwangsernährung und Freiheitsentzug zu stellen und sie zu beschimpfen; dies verhinderte einen reibungslosen Ablauf so mancher Golfpartie.[101]

Die Suffragetten wählten auch kulturelle Einrichtungen als Schauplatz ihres Protests. So stürmte zum Beispiel Leonora Cohen in den Juwelenraum des Towers und warf eine Eisenstange in die Schaukästen der Kronjuwelen.[102] Die Zerstörung der großen Scheiben des Orchideenhauses und

---

[97]*Pugh*, The Pankhursts, 239.
[98]*Günther*, Politische Inszenierung, 53.
[99]The British Suffragettes Attack Golf Courses. In: Thegolfballfactory, 2017, online unter <http://www.thegolfballfactory.com/the-golf-course/hole19/british-suffragettes-attack-golf-courses.htm> (02.01.2018); *Wingerden*, The Women's Suffrage Movement, 144
[100]The British Suffragettes Attack Golf Courses, October 6 1912.
[101]The British Suffragettes Attack Golf Courses, October 6 1912.
[102]*Crawford*, Suffrage Movement Reference Guide, 135; *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 274.

die Brandlegung in Kew Gardens gingen ebenfalls auf das Konto der Wahlrechtlerinnen, sie hinterließen hier ein Bekennerschreiben für die Polizei: „Remember, no property will be safe until women are franchised.“[103]

Den ersten Briefkasten hatte Emily Wilding Davison in Eigeninitiative schon im Dezember 1911 mit einem in Paraffin getränkten Lappen in Brand gesetzt. Die WSPU reagierte darauf zunächst skeptisch, doch bereits im nächsten Jahr zündeten Suffragetten im ganzen Land nach einem genauen Plan Briefkästen an.[104] Die Frauen beschädigten Tausende von Briefen, manche zerstörten sie sogar, indem sie Säure in die Briefkästen schütteten.[105] Auch Politiker mussten am eigenen Leibe erfahren, dass ihr Eigentum nicht sicher war, denn ihre Privathäuser waren immer wieder Ziel der Attacken der WSPU.

2.13. Kritik an der Gewaltbereitschaft von allen Seiten

Die Angriffe auf Privateigentum hatten aber letztlich zu einem internen Zerwürfnis geführt. Das Ehepaar Pethik-Lawrence war der Meinung, die WSPU sollte die Angriffe auf Eigentum nicht mehr weiter forcieren, sondern eher auf Deeskalation setzen. Die Pankhursts hingegen verlangten ein noch schärferes Vorgehen. Nach einem heftigen Streit kam es zum Bruch mit den langjährigen Weggefährten, und Emmeline und Frederic Pethik- Lawrence wurden im Oktober 1912 aus der Organisation ausgeschlossen. Sie behielten die Zeitschrift *Votes of Women* weiter, die WSPU publizierte als neues militanteres Wochenblatt die *Suffragette.*[106]

Aus der WSPU war eine militärische Organisation geworden, in der die „Befehle des Führers ohne Diskussion befolgt werden müssen“.[107] Die WSPU bediente sich nun verschärft einer militant-‚terroristischen‘ Praktik, die von Zerstörung von Eigentum geprägt war.

Die Suffragetten rechtfertigten diese Strategie mit dem Hinweis auf historische Vorbilder, Gewalt sei Mittel bei nahezu allen großen politischen Umwälzungen gewesen.[108] Der Kampf um Reformen brachte aus ihrer Sicht immer Sachbeschädigungen mit sich, egal ob durch Krieg oder Revolution. Es gilt in den Augen der Öffentlichkeit als selbstverständlich, wenn Männergruppen versuchen, ihre politischen Forderungen gewaltsam durchzusetzen. Will die Wahlrechtsbewegung der Frauen Erfolg haben, gelte es daher auf die gleichen Mittel wie die Männer zurückzugreifen.

---

[103]*Günther*, Politische Inszenierung, 54; *Wingerden*, The Women’s Suffrage Movement, 144.
[104]*Günther*, Politische Inszenierung, 51.
[105]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 266; *Pugh*, March of the Women, 202.
[106]*Lloyd*, Suffragetten, 85.
[107]*Lloyd*, Suffragetten, 85.
[108]Pankhurst berief sich auf zwei Ereignisse: Brandlegung von Nottingham Castle als Rebellion gegen den Reform Act 1832 durch Aufständische und die Zerstörung der Hyde Park-Zäune 1867. (*Günther*, Politische Inszenierung, 57.)

Doch die Frauen der WSPU, die als erste weibliche politische Organisation das Mittel der Gewalt einsetzen, wurden aufgrund ihrer Militanz als verrückt und hysterisch angesehen.[109] So vertrat zum Beispiel der angesehene Arzt und Mikrobiologe Sir Almroth Wright öffentlich die Meinung, eine große Anzahl britischer Frauen würde als Folge der Wechseljahre verrückt und ein Symptom dafür wäre ihre Streitbarkeit.[110] Manche Gegner des Frauenwahlrechts sahen die militanten Aktionen der WSPU als Taten frustrierter alter Jungfern und als Indiz für die psychischen Störungen dieser Frauen. Sie kämen daher als ernsthafte politische Partner nicht in Frage.[111]
Die Öffentlichkeit kritisierte das militante Vorgehen der Suffragetten und warf ihnen „Zerstörungswut" vor.[112] Emmeline Pankhurst konterte mit der Aussage, die Wahlrechtlerinnen würden bei all ihren Aktionen niemals leichtfertig menschliches Leben aufs Spiel setzen, das sei Methode der Männer, nicht der Frauen. Männliche Revolutionäre hätten im Gegensatz zu den Suffragetten in ihren Kämpfen bewusst den Verlust von Menschenleben in Kauf genommen. Gleichzeitig warf Emmeline Pankhurst der Regierung vor, dass ihr [der Regierung] der Schutz von Eigentum mehr am Herzen liege als menschliches Leben, und die Suffragetten deshalb „dem Gegner über Schädigen von Eigentum Schläge versetzen."[113]

2.14. Schärfere Gesetze als Antwort der Regierung

Die aggressive Vorgangsweise der WSPU in den vorangegangenen Monaten führte zu einem Umdenken aus Sicht der Rechtsprechung; wurden die anfänglichen Ausschreitungen noch als harmlos eingestuft, so war man sich nun bewusst, dass es sich bei den Aktionen der Suffragetten um gezielte gesetzeswidrige Akte handelte. Die Regierung führte Repressionsmaßnahmen durch, sie begann die WSPU stärker zu überwachen, Büros wurden gestürmt und Mitarbeiterinnen verhaftet. Die Zeitungen der Organisation wurden teilweise zensuriert und die Strafen für die militanten Kämpferinnen erhöhten sich.[114]
Auch für die Taktik des Hungerstreiks, dessen Behandlung durch Zwangsernährung die liberale Regierung vor enorme Probleme gestellt und in ihrem Ansehen geschädigt hatte, fand sich in den Augen der Parlamentarier eine geeignete Lösung. Innenminister McKenna brachte eine Gesetzesvorlage ein, die die Strategie des Hungerstreiks ihrer Wirkung berauben und gleichzeitig bewirken sollte, dass die verhafteten Frauen endlich ihre gesamte Strafe absitzen mussten. Das Parlament beschloss eine Regelung, die als ‚Cat and Mouse Act' bekannt wurde. Der Innenminister konnte

[109] *Günther*, Politische Inszenierung, 57; *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 266.
[110] *Lloyd*, Suffragetten, 85.
[111] *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 269.
[112] *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 266.
[113] Zitiert in *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 267,92.
[114] *Günther*, Politische Inszenierung, 57.

nach diesem Gesetz hungerstreikende Gefangene nach Hause entlassen, wenn ein Arzt ihren Gesundheitszustand für bedenklich hielt. Während sie sich in der häuslichen Umgebung erholten, standen sie unter Hausarrest. Sobald es ihre gesundheitliche Verfassung erlaubte, mussten sie den Rest der Strafe absitzen. Viele der entlassenen Frauen tauchten danach unter und entzogen sich dem Zugriff der Polizei.[115]

2.15. Eine neue Phase der Militanz

Nicht immer waren es spektakuläre Aktionen, die das Land in Atem hielten, sondern die Suffragetten setzten auch auf eine Art Zermürbungstaktik durch kleine Schikanen. Der Slogan ‚Votes for Women' prangte plötzlich von Sitzen in Theater- und Konzertsälen und in öffentlichen Parkanlagen wurden Blumenrabatte zertreten. Niespulverattacken auf Mitglieder des Kabinetts waren noch das kleinere Übel, mehr Schaden richteten weitere Brandstiftungen in Bootshäusern und Sportstätten an. Unter dem Motto „No Votes – no telegraphic connection" wurde die Verbindung zwischen London und Glasgow gekappt, Suffragetten zerschnitten die Telefon- und Telegraphenkabel und sendeten Falschmeldungen.[116]

Es kam aber auch zu schwerwiegenden Vorfällen, so sprengten Mary Richardson und Lilian Lenton den neuen Bahnhof von Birmingham in die Luft. Weiters wurden die Bahnhöfe von Saunderton und Croxley Green von den Suffragetten zerstört.[117] In ganz England wurden unbewohnte Sommerhäuser Ziele von Anschlägen der militanten Wahlrechtlerinnen, auch das neue Landhaus des prominentesten Politikers des Landes, Lloyd George, war darunter. Im Februar 1913 explodierte eine Bombe, die von WSPU-Mitgliedern gelegt wurde, im Schlafzimmer des Hauses. Den beiden verdächtigten Frauen konnte die Tat nicht nachgewiesen werden, daher verhaftete die Regierung Emmeline Pankhurst wegen Anstiftung, um ein Exempel zu statuieren.[118]

Die Politologin Michaela Karl vertritt die Meinung, es sei eine logische Folge, dass eine Bewegung, die mit solch vehementem Einsatz und Fanatismus kämpfte wie die Suffragetten, Märtyrerinnen produziere.[119] Bereits die Hungerstreiks führten viele der Frauen an den Rand des Todes und es sei nur eine Frage der Zeit gewesen, bis sich tatsächlich eine Frau für die Sache opferte.[120]

---

[115]*Lloyd,* Suffragetten, 89.
[116]*Wingerden*, The Women's Suffrage Movement, 144.
[117]Für ausführliche Darstellungen der Bahnhofsanschläge, siehe *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 275.
[118]Der Polizei wurde gemeldet, dass ein Auto mit dem Kennzeichen LF-4587 in der Nähe des Tatorts beobachtet wurde; dieses war auf Norah Veronica Lyle Smith zugelassen. Konkrete Beweise für die Täterschaft des WSPU-Mitglieds und ihrer Begleiterin Olive Hocken wurden nicht gefunden. (*Marlow*, Votes for Women, 183-184) Jana Günther (54) ordnet die Tat überhaupt Emily Wilding Davison zu, ohne eine Quelle dafür anzugeben. Diese These wird in der Literatur allerdings nicht unterstützt; Maureen Howes, die Davison's Porträt in *Emily Wilding Davison – A Suffragette's Family Album* nachzeichnet, bringt sie beispielsweise damit nicht in Verbindung, berichtet aber sehr wohl über andere Aktionen wie das Verstecken im Parlament, das Anzünden von Postkästen und das Epsom Derby.
[119]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 280.
[120]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 280.

2.16. Kalkuliertes Märtyrertum?

Am 4.Juni 1913 lief Emily Wilding Davison in Epsom auf die Rennbahn direkt vor Anmer, das Pferd des Königs Georg V. Das Tier strauchelte und begrub die Suffragette unter sich. Durch die Hufschläge des wild um sich schlagenden Pferdes wurde Emily vor den Augen des entsetzten Publikums schwer verletzt und starb einige Tage später im Krankenhaus. Das Ereignis erzielte eine enorme Wirkung und wurde im ganzen Land zum Diskussionsthema.

Davisons Intentionen an diesem Tag blieben unklar, war es ein geplanter Selbstmord oder „publicity stunt".[121] Die damaligen Untersuchungen lieferten weder eindeutige Beweise für eine Unfall-Theorie noch für einen orchestrierten Suizid.[122] Aus Emily Wilding Davisons Biografie weiß man, dass sie während ihrer Haftstrafen und der Prozedur der Zwangsernährung mehrmals versucht hatte, sich vom Balkon zu stürzen.[123] Jene Taten hat sie selbst in einem Statement für die WSPU als Opfer für die Gemeinschaft interpretiert: „In my mind was the thought that some desperate protest must be made to put a stop to the hideous torture [= die Zwangsernährung], which was now our lot. Therefore, as soon as I got out I climbed on to the railing and threw myself out to the wire-netting, a distance of between 20 and 30 feet. The idea in my mind was one big tragedy may save many others."[124] In Bezug auf die Ereignisse beim Pferderennen hinterließ Davison keinerlei Hinweise, allerdings fand man ein Zugticket für die Rückfahrt von Epsom, was viele Historiker in ihrer Annahme bestärkt, dass ihr Tod ein Unfall war.[125] Der britische Historiker Alex Windscheffel ortet die Wahrheit irgendwo dazwischen: „I don't think she intended to kill herself, but she was clearly aware of the dangers so her personal safety was secondary to the cause."[126] Er gesteht ihr damit eine gewisse, kalkulierte Opferbereitschaft zu, negiert aber die Absicht, ihr Leben zu geben. Der WSPU war die korrekte Präsentation der Ereignisse nicht so wichtig, sie reklamierte Davisons

---

[121]Sally *Nancarrow*, Emily Davison. VotesMFor Women's Derby Day 'martyr'. In: BBC News, 01.06.2013, online unter < http://www.bbc.com/news/uk-england-22725094> (20.01.2018).

[122]Welche Theorie mehr Gewicht hatte, ist ebenso umstritten. Michaela Karl (281) verweist auf eine damalige Untersuchung, die ergab, dass Davisons Tod ein Unfall war; allerdings tut sie dies nur in einem Nebensatz in ihrem Porträt der sich aufopfernden Kämpferin Emily Davison. Ihre Quelle gibt sie nicht an. Clare Balding schildert ihre eigenen Erfahrungen mit dem Thema auf andere Art und Weise: „I was brought up to believe that Emily Davison deliberately threw herself under a horse, but it was pure chance that it was owned by the King." (Harvey Lilley, Clare Balding's Secrets Of A Suffragette. Channel 4, 2013, über YouTube unter <https://www.youtube.com/watch?v=43dnJ_BAFJ4> (20.09.2017), ab 2:42). Jene Interpretation als geplante Aktion dürfte sich in der Rezeption gehalten haben.

[123]*Pugh*, The Pankhursts, 256; *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 294.

[124]Emily Wilding Davison. In: Spartacus Educational 2015, online unter <http://spartacus-educational.com/Wdavison.htm> (20.02.2018).

[125]Außerdem dürfte Davison konkrete Urlaubspläne mit ihrer Schwester gehabt haben. (Vanessa *Thorpe*, Truth Behind The Death Of Suffragette Emily Davison Is Finally Revealed. In: The Observer, 26.05.2013, online unter <https://www.theguardian.com/society/2013/may/26/emily-davison-suffragette-death-derby-1913> (20.02.2018).) Allerdings hat Historikerin Elizabeth Crawford herausgefunden, dass das Zugservice am Derby-Tag nur spezielle Tickets, eben jenes Rückfahrticket, das Emily bei sich trug, verkauft hatte. (*Lilley*, Clare Balding's Secrets of a Suffragette, 28:30-29.05)

[126]*Nancarrow*, Emily Davison.

Tod als Märtyrertat für das Frauenwahlrecht, so Windscheffel.[127] Sie versuchte zudem, das Ereignis für ihre Zwecke zu nutzen, indem der Begräbniszug der Suffragette symbolhaft inszeniert wurde. Um ihr Opfer zu würdigen und ihr die letzte Ehre zu erweisen, begleiteten tausende Menschen aus dem ganzen Land – zumeist in den Farben der Suffragetten – Davisons Sarg zum Bahnhof King's Cross.[128]

Zum 100-jährigen Jubiläum wurde der Versuch unternommen, die Filmaufnahmen aus dem Jahr 1913 mit modernen Mitteln zu analysieren und so neue Erkenntnisse zu den Ereignissen zu gewinnen. Präsentiert wurden die Ergebnisse in der Dokumentation *Clare Balding's Secrets of a Suffragette*.[129] Lange wurde vermutet, dass Emily keine genaue Sicht auf das Rennen gehabt haben konnte; die Filmaufnahmen zeigen aber, dass ihre Position näher am Anfang der Kurve gewesen sein musste, weshalb sie mit großer Wahrscheinlichkeit die dunkleren Farben des königlichen Pferdes von den anderen unterscheiden hat können. Zudem argumentiert Balding, dass die Stelle nicht nur wegen des Ausblicks auf die Tiere und Reiter, sondern auch wegen der Kameras, die dadurch auf Emily gerichtet waren, gewählt wurde. Die bearbeiteten Bilder von damals ziehen auch die These in Zweifel, dass Davison vorhatte, das Pferd zu Boden zu ziehen; sie legen nahe, dass Emily etwas am Zaumzeug anbringen wollte: Bevor sie die Rennbahn betritt, hält sie eine Art Schal in der Hand. Im Polizeibericht wird ein solcher Gegenstand allerdings nicht erwähnt. Bei einer weit späteren Auktion taucht dann ein „Votes for Women"-Schal auf, der der Tochter eines Bediensteten am Epsom Derby von 1913 – dieser dürfte ihn an sich genommen haben – gehört. Als Mitbieter tut sich ein Jockey-Klub hervor, was Balding dahingehend interpretiert, dass der Sportverein das Stück als den „real deal" betrachtet. Der Suffragetten-Schal wird nun im Parlament verwahrt. Die damaligen Bilder legen nahe, dass Emily den Schal am Pferd des Königs anbringen wollte, damit dieses die Ziellinie in den Farben der Suffragetten überquert, auch als eine Art Petition an den König. Eine Selbstmordabsicht wird eher verneint.[130]

2.17. Der Kampf um internationale Medienaufmerksamkeit

Auch im Jahr 1914 hielten die Ausschreitungen der WSPU an. Radikale Aktionen waren weiter an der Tagesordnung, um das Wahlrechtsthema permanent im Blickfeld der Medienöffentlichkeit

[127]Windscheffel bezweifelt aber, dass der Tod Davisons der Sache geholfen hat. Die Presse berichtete nicht immer wohlwollend; die Tat selbst wurde als Beweis für die Emotionalität und Sprunghaftigkeit von Frauen interpretiert. (*Nancarrow*, Emily Davison.) Die im Koma liegende Emily Davison bekam Hassbriefe mit Anschuldigungen und Gewaltandrohungen, man wünschte ihr Leiden und Tod, ähnlich einem oder gar noch tiefgreifender als heutzutage ein Shitstorm im Internet. (*Lilley*, Clare Balding's Secrets of a Suffragette, 42:00-42.49)

[128]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 281, Emily Wilding Davison. Spartacus Educational.

[129]Eine ausführliche Diskussion ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, einige relevante Thesen sollen allerdings in aller Knappheit präsentiert werden.

[130]Die Thesen des gesamten Abschnittes stützen sich auf *Lilley*, Clare Balding's Secrets of a Suffragette, 38:00-44:00.

zu halten. Nicht nur britische Zeitungen berichteten über die Suffragetten, ihre Taten gingen um die Welt. Vor allem deutsche Blätter gaben Neuigkeiten über die „Wahlweiber“, wie eine Berliner Zeitung die Suffragetten nennt, breiten Raum. „Jede Skandalnachricht ein Leckerbissen – mit gesperrten und fett gedruckten Buchstaben eindrucksvoll aufgetischt“, so beschreibt Helene Lange die Berichterstattung über die britische Frauenstimmrechtsbewegung in der deutschen Presse.[131]
Doch es wurde zusehends schwieriger, ständig die mediale Aufmerksamkeit zu generieren. Auch die Suffragetten entkamen nicht der Tatsache, dass der Aufwand dafür permanent gesteigert werden muss. Um in den Medien weiterhin präsent zu sein, war es notwendig, immer wieder neue aufsehenerregende Aktionen zu erfinden, um die Sensationslust des Publikums zu befriedigen. Die WSPU hätte sich einen Waffenstillstand gar nicht leisten können, da sonst das allgemeine Interesse an der Bewegung rasch gesunken wäre. Dadurch entstand eine Spirale der Radikalisierung, je stärker die Zunahme der Gewalttätigkeit in ihren Auftritten, desto größer die Medienwirksamkeit und damit die „Publicity“ für die WSPU.[132]
Eine neue Variante radikaler Aktionen zeigte sich in den Attacken auf Kunstwerke. Das wohl bekannteste ‚Opfer‘ der neuen Taktik ist das berühmte Gemälde Venus mit Spiegel des spanischen Malers Diego Velasquez, auch Rokeby Venus genannt.[133] Am Morgen des 10. März 1914 betrat die Suffragette Mary Richardson die National Gallery, unter ihrem Umhang versteckte sie ein Fleischerbeil. Sie zerschlug das schützende Glas über dem Gemälde und schlitzte es mit sieben Hieben auf, bevor sie der wachestehende Polizeibeamte ergreifen konnte.[134] Die Spuren der Zerstörung sind heute noch zu sehen. Mit dieser Hackattacke protestierte sie nach eigenen Angaben gegen die Festnahme und die schlechte Behandlung Emmeline Pankhursts durch die Regierung. Neben dem politischen Motiv gab sie den Voyeurismus der Männer als Grund für ihren Anschlag an, sie wollte nicht, dass die „männlichen Besucher den ganzen Tag auf das Bild stierten“.[135] Diesem Beispiel folgten weitere Attacken auf Kunstwerke, was dazu führte, dass zahlreiche Museen und Galerien aus Angst vor Übergriffen geschlossen oder nur Männern zugänglich gemacht wurden.[136]

---

[131]Die Presse konzentriert sich ausschließlich auf die militanten Aktionen der WSPU, die konstitutionellen Bemühungen der NUWSS werden mit keinem Wort erwähnt. (Helene *Lange*, Die Taktik der Suffragettes. In: Frauenbestrebungen 4 (1913), 25.)
[132]*Günther*, Politische Inszenierung, 64.
[133]*Günther*, Politische Inszenierung, 55.
[134]Mary ‚Slasher‘ Richardson. In: Hastingspress, online unter <https://web.archive.org/web/20080514023734/http://www.hastingspress.co.uk:80/history/mary.htm> (26.01.2018).
[135]Karin *Dannecker*, Taktlose Kunst. In: Günter Gödde, Jörg Zifras (Hg), Takt und Taktlosigkeit. Über Ordnungen und Unordnungen in Kunst, Kultur und Therapie (Bielefeld 2012), 113.
[136]*Günther*, Politische Inszenierung, 55.

2.18. Die WSPU wird patriotisch

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs brachte eine unerwartete Wendung im Kampf um das Frauenstimmrecht, die gewaltsamen Aktionen wurden beendet und die Kriegspolitik der Regierung wurde unterstützt. Die nationalen Herausforderungen angesichts des Krieges lassen die Frage des Frauenwahlrechts in den Hintergrund treten. Die verschiedenen Bewegungen spalteten sich in KriegsbefürworterInnen und KriegsgegnerInnen auf. Die WSPU zeigte enormen patriotischen Eifer, unterstützte die Kriegspolitik der Regierung und stellte sofort jede weitere militante Aktivität bezüglich des Frauenwahlrechts ein. Die NUWSS war anfangs in der Frage der Befürwortung oder Ablehnung des Kriegs uneinig, lenkte aber sehr bald ebenfalls auf die patriotische Linie ein. Silvia Pankhursts East London Federation of Suffragettes (ELF), die 1913 aus der WSPU ausgeschlossen worden war[137], wurde dagegen nicht vom allgemeinen Pariotismustaumel erfasst und konnte mit dem abrupten Stimmungsumschwung nur wenig anfangen, sie wollte weiterhin ihre Wahlrechtskampagnen fortsetzen und sich für Arbeiterinnen und Arme engagieren.[138]

Die Frauen der WSPU hatten plötzlich ein Aufgabengebiet gefunden, das es ihnen erlaubte, ihre militanten Aktionen für eine politische Sache einzusetzen und in neue Bahnen zu lenken. Wingerden (161) bezeichnet ihren Einsatz für den Krieg als „nationale Militanz“. Die WSPU stellte sich in den Dienst des Staates und versuchte möglichst viele Männer für die Armee und Frauen für die Arbeit in den Munitionsfabriken anzuwerben. Es hatte sich ein Wandel vollzogen, die zuvor radikalen Suffragetten erschienen nach Ausbruch des Krieges als konservative und militante Patriotinnen.[139]

Im Mai 1917 nahm das Parlament die Representation of the People Bill an. Nach Kriegsende 1918 erhielten Männer ab 21 Jahren und Frauen ab 30 Jahren das Wahlrecht, das allgemeine Wahlrecht auch für Frauen folgte erst zehn Jahre später.

---

[137]Die ELF begann als Untergruppe der WSPU, musste sich jedoch aufgrund von Abweichungen von der Parteilinie in Bezug auf die politische Linksausrichtung, die Inklusion von Männern für die People's Army und den Fokus auf Frauen aus der Arbeiterklasse gänzlich abspalten. (Andrew *Rosen*, Rise Up, Women. The Militant Campaign Of The Women's Social And Political Union 1903-1914 (London / Boston 1974), 225.)

[138]*Günther*, Politische Inszenierung, 59.

[139]Hanna *Hacker*, Gewalt ist: keine Frau. Der Akteurin oder eine Geschichte der Transgressionen (Königstein/Taunus 1998), 190.

3. Anachronie oder Die Suffragetten als Marke im Spielfilm *In guten Händen*

3.1. Hinter den Kulissen von *In guten Händen*

Filminteressierte, die romantische Komödien und historische Stoffe favorisieren, sind beim Spielfilm *In guten Händen* auch wirklich in guten Händen. Er widmet sich inhaltlich der laut einiger Filmkritiken sehr frei interpretierten, aber wahren Geschichte der Erfindung des Vibrators. Durch diese Verankerung in der nicht-fiktiven Vergangenheit wird der Film in die Tradition des Historiendramas eingeschrieben. Ein zweites Genre beeinflusst den Spielfilm allerdings noch stärker, die romantische Komödie: Sie gibt eine inhaltliche Handlungsstruktur von Irrungen und Wirrungen rund um die Suche nach Liebe vor.

In guten Händen ist allerdings kein Blockbuster und/oder Kassenschlager wie die klassischen RomComs *Pretty Woman*, *Schlaflos in Seattle* oder *Notting Hill.* Vielmehr handelt es sich dabei um eine kleinere europäische Independent-Produktion aus dem Jahr 2011. Damit sei die Position des Spielfilms innerhalb der zeitgenössischen Filmlandschaft umrissen.

Für die Regie zeichnet die Amerikanerin Tanya Wexler verantwortlich, die einige hierzulande kaum bekannte Filme aufzuweisen hat, die fast ausschließlich in den USA gezeigt wurden: *Finding North* und *Ball in the House*. Am Drehbuch arbeitete das Ehepaar Stephen und Jonah Lisa Dyer. Auf der recht langen Liste der Executive Producer, Producer und Co-Producer finden sich Männer und Frauen, deren Anzahl sich annähernd die Waage hält. Die nackten Zahlen verdecken allerdings, dass das Projekt doch auf die Initiative von Frauen ins Leben gerufen wurde.[140] Die Produzentin Tracey Becker ist als erste auf die Geschichte der Erfindung des Vibrators gestoßen und konnte schnell ihre Bekannte Tanya Wexler dafür gewinnen. Nach langer Recherche kristallisierten sich immer mehr und konkretere Ideen für einen Film heraus. Ab diesem Zeitpunkt wurde das Ehepaar Dyer ins Team geholt, um am Drehbuch zu arbeiten. Das fertige Buch landete bei der britischen Produzentin Sarah Curtis, die mit der Aufstellung von Cast und Finanzierung begann; sie musste Personen finden, die von der Idee ebenso überzeugt waren wie sie und ein gewisses Risiko eingehen würden. So landete das Skript auch im Spam-Ordner der amerikanischen Filmproduzentin Judy Cairo, die sich doch entschied, es zu lesen. Sie komplettierte schließlich das weibliche Kernteam, das durch männliche Verantwortliche verschiedener Produktionsfirmen ergänzt wird.

[140]Sony Classics, der Filmvertrieb von *In guten Händen* für den amerikanischen Raum schildert die Entstehungsgeschichte unter dem Stichwort ‚Hysterical Women: The filmmaking team'. Die Informationen des folgenden Absatzes entstammen dieser Beschreibung. (Hysteria. Filmhomepage, Hg. von Sony, 2012, online unter <http://www.sonyclassics.com/hysteria> (25.01.2018)). Zudem wurde für den Produktionshintergrund die Internet Moviedatabase (imdB) verwendet.
Da Frauen zentral für die Entstehung des Spielfilmes *In guten Händen* sind, ist in dieser Arbeit im Zusammenhang mit dieser Produktion nur von Filmemacherinnen die Rede.

Die kreative Vision des Frauenteams war von Anfang an klar, sie hat Auswirkung auf die Gesamtkonzeption und das Casting. *Hysteria*, so der Original-Titel, ist laut der Regisseurin Tanya Wexler ein Hybrid ihrer beiden Lieblingsgenres, dem (britischen) Kostümdrama und anspruchsvollen Komödien: „We needed the wit of romantic comedies of the 30s and 40s, very Katharine Hepburn and Cary Grant, with all that great back-and-forth banter and sexual chemistry.... We needed the gorgeous design of elegant Merchant-Ivory style costume dramas, and the pace of a modern comedy."[141] Diese Vorstellung soll das Publikum in der detailreichen, wohl möglichst historisch korrekten Ausstattung und den Kostümen verwirklicht sehen, die sich an Filmen der Merchant-Ivory Productions wie *Zimmer mit Aussicht*, *Wiedersehen in Howards End* und *Was vom Tage übrig blieb* orientiert. Handlungselemente und die Wunschbesetzung bauen auf der zweiten Filmtraditionslinie auf, nämlich den Screwball-Komödien der 1930er und 1940er Jahre, die mit Gegensätzen spielen und auf Wortwitz, Tempo und Situationskomik setzen. Der Brite Hugh Dancy gibt den Protagonisten Mortimer Granville und führt somit den Cast von *In guten Händen* an. In seinem Oeuvre befinden sich einige fürs TV produzierte Klassikerverfilmungen (*Madame Bovary*, *David Copperfield*, etc.), internationale Großproduktionen wie *Black Hawk Down* und *King Arthur* und romantische Komödien wie *Der Jane Austen Club* und *Shopaholic*. In den letzten Jahren konnte man ihm vermehrt in Fernsehserien begegnen. In die Rolle von Charlotte Dalrymple schlüpft in *Hysteria* die New Yorkerin Maggie Gyllenhaal, die aus einer richtigen ‚Filmfamilie' stammt – sie ist laut Tanya Wexler „the most Katharine Hepburn-y person out there right now"[142]. Ihre Eltern sind Filmemacher und auch ihr Bruder Jake Gyllenhaal steht vor der Kamera. Die Liste ihrer Auftritte in Kino- und Fernsehproduktionen ist lang und facettenreich. Sowohl in Independent-Filmen wie *Secretary* und *Sherrybaby* als auch in einem Blockbuster, Christopher Nolans Batman-Verfilmung *The Dark Knight*, zieht sie Aufmerksamkeit auf sich und wird für diverse Filmpreise nominiert; einige Preise kann sie holen. Besonders *Secretary*, *Happy Endings* und *Sherrybaby* bieten Gyllenhaal komplexe Frauenrollen; in diesen Produktionen kann sie die Sexualität ihrer Figuren erforschen. 2010 schafft es Gyllenhaal für ihre Darstellung in *Crazy Heart* sogar auf die Liste der Oscar-Kandidatinnen in einer Nebenrolle. Die jüngere Dalrymple-Schwester Emily wird von Felicity Jones porträtiert, die international erst nach *Hysteria* durchstartet. Einem breiteren Publikum wird sie im Stephen Hawking-Biopic *Die Entdeckung der Unendlichkeit* und vor allem durch ihre Rolle in *Star Wars: Rogue One* bekannt. In historische Kostüme ist sie allerdings schon vorher geschlüpft, etwa in *Wiedersehen mit Brideshead* und in *Chéri*. Den Haupt-Cast von

[141]Hysteria, Rubrik ‚Hysterical Women', http://www.sonyclassics.com/hysteria/.
[142]Lori *Fradkin*, 'Hysteria' Director Tanya Wexler On Making Her Vibrator Movie And Casting Maggie Gyllenhaal. In: Huffpost, 18.05.2012, online unter <https://www.huffingtonpost.com/2012/05/16/hysteria-tanya-wexler-vibrator_n_1514213.html> (25.02.2018).

In guten Händen komplettieren Jonathan Pryce und Rupert Everett. Beide Briten sind sowohl im Film als auch auf der Bühne bekannte Gesichter und sollen die Überlegungen zur Bedingungsrealität abrunden.[143]

Einspielergebnisse liegen auf Boxofficemojo vor: In den USA wurden zirka 1,800,000 US-Dollar, weltweit insgesamt über 9,5 Millionen Dollar eingespielt.[144]

3.2. Bezugsrealität im Fokus

3.2.1. Hysterie als Modekrankheit

Auf den ersten Blick müsste man den Spielfilm *In guten Händen oder die Geschichte der Erfindung des Vibrators* als aktuelle Populärrezeption der militanten Frauenwahlrechtlerinnen ausschließen: Der deutsche Titel spielt eher mit dem Motto ‚sex sells'. Zumindest der Untertitel verrät nämlich, dass die Produktion die Erfindung eines ganz bestimmten Sexspielzeuges für Frauen nachzeichnet. Der englische Originaltitel gibt für eine historisch-wissenschaftliche Betrachtung schon einen klareren Anhaltspunkt: *Hysteria*. Gemeint ist damit die Hysterie, die vor allem im späten 19. Jahrhundert den Charakter einer Modekrankheit aufwies.[145]

Ein genauer historisch-klinischer Blick auf jene psychische Störung kann im Zuge dieser Arbeit nicht gemacht werden, ein kurzer Abriss soll allerdings versucht werden. Der Begriff Hysterie geht auf das griechische Wort hystéra zurück, was Gebärmutter bedeutet. Platon sah die Ursache hysterischen Verhaltens in einer Erkrankung der Gebärmutter, die Richtung Gehirn wandert, „wenn sie nicht regelmäßig mit Samen (Sperma) gefüttert werde" wie es Psychiater Eckhard Frick formuliert.[146] Diese Vorstellung wirkte lange nach, auch ins 19. Jahrhundert und frühe 20. Jahrhundert, wobei das Krankheitsbild immer verschwommener wurde. „Die weibliche ‚Hysterie' [avancierte] zur Mode-Diagnose, unter der die ratlosen Mediziner alle möglichen Symptome, darunter Kopfschmerz, Schlaflosigkeit und Verstimmung, subsumierten. Allein in den USA, so suggerieren dies zeitgenössische Schätzungen, litten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahezu

[143]Die Filmografien beider Stars wären eindeutig zu lange, um sie im Rahmen dieser Arbeit nur annähernd adäquat vorstellen zu können; beide haben aber sowohl im Komödien- als auch im Dramenfach Erfahrung und wurde für ihre Leistungen mit diversen Film-, Fernseh- und Theaterpreisen ausgezeichnet.

[144]Boxofficemojo: http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=hysteria.htm, 25.10.2017. In Österreich war das Ergebnis etwas mager, nur knapp über 33,000 Dollar. Über das Budget sind keine Informationen vorhanden, weshalb eine Beurteilung über den kommerziellen Erfolg nicht getätigt werden kann.

[145]Vergleiche Anna *Hohle*, Ich hab das auch. In: Pharmazeutische Zeitung Online 11/2015, online unter <https://www.pharmazeutische-zeitung.de/index.php?id=56872> (09.02.2018), Katja *Iken*, Bssssssssssssssssss. In: Spiegel Online, 12.01.2012, online unter <http://www.spiegel.de/einestages/erfindung-des-vibrators-bssssssssssssssssss-a-947451.html> (09.02.2018), Franka *Nagel*, Wahnsinn war weiblich. In: SZ, 28.12.2011, online unter <http://www.sueddeutsche.de/kultur/hysterische-frauen-im-jahrhundert-wahnsinn-war-weiblich-1.1230420> (09.01.2018), Bethy *Squires*, Ärzte erfanden den Vibrator, um hysterische Frauen nicht masturbieren zu müssen. In: Broadly., hg. von VICE Deutschland, 11.01.2017, online unter <https://broadly.vice.com/de/article/paeb9k/aerzte-erfanden-den-vibrator-um-hysterische-frauen-nicht-masturbieren-zu-muessen> (03.01.2018).

[146]Eckhard *Frick*, Psychosomatische Anthropologie: ein Lehr- und Arbeitsbuch für Unterricht und Studium (Stuttgart 2009), 132.

drei Viertel aller Frauen an der mysteriösen Krankheit.“[147] Als Therapie wurde das Auslösen einer nervösen Krise angeraten, was etwa mittels Hydrotherapie und Intimmassagen – bis zur Erfindung des Vibrators in Handarbeit – bewerkstelligt wurde. Erst später wurde das Krankheitsbild wieder schärfer und stellte Verhaltensweisen in den Vordergrund. Heute wird darunter „eine neurotische Störung verstanden, die unter anderem mit oberflächlicher, labiler Affektivität und einem hohen Bedürfnis nach Geltung und Anerkennung einhergeht“.[148] Aus den psychiatrischen Handbüchern wurde der Begriff in den 1950er Jahren gänzlich verbannt und als „histrionische Persönlichkeitsstörung“ oder als „dissoziative Störung“ klassifiziert.[149]

Auffälliges Verhalten und/oder Symptome wie Lähmungserscheinungen, Körperverrenkungen oder Umsichschlagen ohne feststellbare körperliche Ursache wurden in der Blütezeit der Hysterie dieser Erkrankung zugeschrieben. Es drängt sich der Verdacht auf, dass die Diagnose zu häufig gestellt wurde. Franka Nagel zeigt in ihrem Artikel „Wahnsinn war weiblich“ beide Seiten der Medaille auf. Einerseits wurde die Diagnose genutzt, um Frauen, die durch ihr Gebaren aus der Norm fielen, aus der Öffentlichkeit zu entfernen und „[sie] - unter dem Vorwand der Moral - in Zucht und Ordnung [zu] halten“[150]. Anderseits „waren die Anfälle für die Hysterikerinnen eine Möglichkeit, ihren ereignislosen Lebenswegen, ihrem auf die Rolle der Ehefrau und Mutter beschränkten Dasein zu entkommen.“[151]

3.2.2. Ein Hauch von Exotik und Fortschritt

Das Wartezimmer und die Ordination Dr. Dalrymples sind über weite Strecken die Bühne für die Inszenierung des Films. Die Gestaltung der Räumlichkeiten lässt ein Faible für exotisches Interieur erkennen, ein Trend, der ab der Mitte des 19. Jahrhunderts im Zuge der Weltausstellungen ein Massenpublikum erobert hatte. Die Beschäftigung mit fremdländischen Kulturen zeigte sich als europaweites Phänomen.

Die Faszination für fernöstliche Kulturen spiegelte sich nicht nur in privaten Räumen wider, auch öffentliche Kaffeehäuser und Restaurants und eben auch Arztpraxen schwelgten oftmals in exotischer Dekoration. Fremdländisch anmutende Innenausstattung sollte einerseits vom tristen Alltag ablenken, andererseits kam durch die Zurschaustellung fernöstlicher Kunstgegenstände oder afrikanischer Dekoration ein gewisses Renommierbedürfnis zum Ausdruck. Exotische Accessoires

---

[147]Katja *Iken*, Bssssssssssssssssss.
[148]WHO: ICD-10 Kapitel V, klinisch-diagnostische Leitlinien, Genf 1992.
[149]Volker *Faust*, Hysterie. In: Psychosoziale Gesundheit, online unter <http://www.psychosoziale-gesundheit.net/psychiatrie/hysterie.htm> (09.03.2018).
[150]*Nagel*, Wahnsinn war weiblich.
[151]*Nagel*, Wahnsinn war weiblich. Nagel gibt für ihre These auch ein Beispiel aus der Filmgeschichte. Im Historiendrama *Eine dunkle Begierde* nutzt eine Patientin ihren Aufenthalt in der Klinik, um selbst ein Studium zu beginnen.

charakterisierten einen gehobenen sozialen Status, das trifft durchaus auf das snobistische Milieu Dr. Dalrymples zu und wird durch den Anblick des exzentrisch porträtierten, adeligen Erfinders Edmund St.John-Smythe, der sich behaglich auf einem Leopardenfell räkelt, illustriert.
Oberflächlich betrachtet könnte dem Wartezimmer Darymples eine Ähnlichkeit mit dem Wartezimmer der psychologischen Praxis Sigmund Freuds in der Berggasse 19, in die der Psychoanalytiker 1891 einzog, unterstellt werden. Das würde ebenso von der Thematik her Sinn machen, hatte sich doch Sigmund Freud gegen Ende des 19.Jahrhunderts intensiv mit der Erforschung und Behandlung hysterischer Phänomene beschäftigt. Auch Freuds Räumlichkeiten weisen Orientteppiche und exotische Pflanzen, sowie eine Reihe von Stühlen auf. Diese Innenraumgestaltung ist jedoch charakteristisch für die meisten Praxen von Medizinern der Oberschicht und kann deshalb nicht eindeutig als Anspielung auf Sigmund Freud gesehen werden.
Ein weiterer Aspekt, der die Atmosphäre der 1880er Jahre einfängt und die Ankunft einer neuartigen Frauenbewegung verkündet, ist der Fortschritt. *In guten Händen* ist in einer Zeit des Umbruchs angesiedelt, der die Medizin, Technik und Gesellschaft durchdringt. Im Spielfilm von Tanya Wexler hält leise die Moderne Einzug. Da gibt es plötzlich „[d]ie Möglichkeit, mit einem neumodischen Ding namens Telefon Gespräche mit Menschen am anderen Ende Londons [zu] führen, [was] die Oberschicht in Entzückung [versetzte]“, wie es der Filmkritiker Tim Slagman formuliert.[152] In der Medizin traten erste Ärzte auf, die die Gefahr von Keimen richtig einschätzten. Charlotte Dalrymple benutzt ein Sicherheitsniederrad, das allerdings erst einige Jahre nach der Filmhandlung erfunden wurde.[153] Ein weiteres Paradebeispiel für Entdeckungsgeist und Fortschritt sind Edmund St.John-Smythes Experimente mit strombetriebenen Maschinen. Diese gipfeln schlussendlich in der Erfindung des Vibrators. Das Vorwärtsgewandte, das Moderne, zeigt sich nicht nur in den technischen Gerätschaften, sondern spiegelt sich auch in einigen Figuren wider.

3.3. Ein Mann zwischen zwei Frauen

Zu Filmbeginn verrät der Untertitel, dass die Handlung im London des Jahres 1880 angesiedelt ist, also lange vor der Gründung der WSPU und damit des Aufstiegs der Suffragetten im engen Sinn. Dass die militanten Frauenwahlrechtskämpferinnen trotzdem Vorbild für die Figurenzeichnung und Handlungsbausteine sind, lässt sich anhand einer Analyse deutlich zeigen. Im Zentrum dieser These steht die kontrastierende Präsentation der beiden love interests des jungen Doktors

[152]Tim *Slagman*, In guten Händen – Filmkritik. Die wahre Geschichte von der Erfindung des Vibrators. In: Gamona, hg. von Ströer Media Brands AG, 22.12.2011, online unter <http://www.gamona.de/kino-dvd/in-guten-haenden,filmkritik:article,2027173.html> (03.01.2018).
[153]Auf diese historische Ungenauigkeit weisen die Filmfehler auf Imdb hin: http://www.imdb.com/title/tt1435513/goofs/?tab=gf&ref_=tt_trv_gf, 24.11.2017.

Mortimer Granville: die Dalrymple-Schwestern. Diese beginnt schon mit Einführung der wichtigsten Frauenfiguren. Protagonist und ZuschauerInnen lernen die beiden Damen zunächst nur auf der Tonebene kennen. Als Mortimer als einziger Mann im brechend vollen Warteraum von Dr. Dalrymple etwas nervös auf sein Bewerbungsgespräch wartet, vernimmt er wohlklingende Klaviermusik und riskiert einen Blick durch einen Türspalt: Aus Mortimers Point-of-View (POV) werden zarte Hände gezeigt, die hingebungsvoll die Tasten berühren und ihnen angenehme Töne entlocken.[154] Ein zweiter genauerer Blick verrät mehr über das Aussehen der jungen Frau mit brünetten Haaren. Sie trägt ein helles, cremefarbenes Kleid; sie wirkt konzentriert, in ihr Klavierspiel vertieft.[155] Der Wohlklang auf der Tonebene wird schlagartig unterbrochen. Mortimer wird aus seinen Gedanken gerissen, als eine laute Frauenstimme ertönt, die Schimpfwörter wie „Quacksalber" und „Scharlatan" in den Mund nimmt.[156] Während die Beleidigungen und Vorwürfe auf der Dialogebene beibehalten werden, kommt die Bildebene hinzu. Eine sichtbar aufgebrachte junge Frau mit dunklen Haaren und Kleidung in dunkleren Tönen stürmt heraus und wirft ihrem Gesprächspartner Dr. Dalrymple, dem vermeintlichen Spezialisten für Hysterie und Frauen, vor, keine Ahnung von den Wünschen und Bedürfnissen einer Frau zu haben.[157] Sie nimmt sich kein Blatt vor den Mund und reagiert auf neugierige Blicke sehr forsch („Was gibt es da zu glotzen?"). Beide Frauen werden in ihren ersten Szenen aus der Sicht von Mortimer Granville vorgestellt, der sie noch nicht kennt.[158] Hier lässt sich ein männlicher Blick (beziehungsweise ein ‚männliches Ohr') verorten, der POV des Protagonisten dominiert die Sequenz. Bei der Präsentation von Emily Dalrymple ist die voyeuristische Objektivierung der weiblichen Figur besonders deutlich: Zarte Frauenhände, die die Klaviertasten berühren, das Handgelenk mit einem schönen Armband geschmückt, ein heller Rock, der die Beine zwar verdeckt, ihre Formen aber doch erahnen lässt, werden eingefangen; später sind Kopf und Oberkörper zu sehen, das aufgesteckte Haar könnte als Symbol weiblicher Schönheit gelesen werden; der Schnitt des Kleides unterstreicht die weiblichen Formen der Brust. Es ist eine zurückhaltende Erotik, die wohl der Bezugsrealität geschuldet ist, die mit Hilfe des POV des Protagonisten evoziert wird. Aus feministischer Sicht werden die Schönheit der Frau und ihre Reize als Mittel zur Festschreibung in der Objektposition eingesetzt, sie wird nicht als ganze Person gezeigt.

---

[154]Tanya *Wexler*, In guten Händen, DVD [88691937779, 2012], 99 Min., UK, Frankreich, Deutschland, Schweiz, Luxemburg 2011, ab etwa 10:55.
[155]*Wexler*, In guten Händen, ab etwa 11:04.
[156]*Wexler*, In guten Händen, ab etwa 11:13.
[157]*Wexler*, In guten Händen, Fortführung der Szene ab 11:13.
[158]ZuseherInnen, die sich vorab über den Film informiert haben, wissen mehr als der Protagonist selbst, vor allem, dass es sich bei beiden um Töchter von Dr. Dalrymple handelt.

Bei der Vorstellung Charlottes lassen sich Parallelen, jedoch auch Unterschiede aufzeigen. Die Hände, mit denen Charlotte wild gestikuliert, fallen ebenso auf, allerdings wirken sie durch die Bewegung weniger zart, ihre Kleidung betont eher die Taille. Allerdings sehen Mortimer und das Publikum die ältere Dalrymple-Schwester fast zur Gänze, sie kann dadurch eher Personenstatus erreichen – und bleibt trotzdem das Objekt des Blickes des Protagonisten.
Auf der Bildebene zeigen sich allerdings auch Mortimers Reaktionen. Beim Klavierklang und dem Anblick der reizenden Emily entspannt sich der Gesichtsausdruck leicht; der laute Tonfall, Charlottes Gebaren und ihre Wortwahl sorgen für einen eher irritiert bis peinlich berührten Blick, der ins Anstarren ausartet. Nicht nur den ZuseherInnen, sondern auch der Filmfigur Mortimer fallen die gegensätzliche Präsentation beziehungsweise die unterschiedlichen Frauenrollen recht früh auf. Er fragt Emily: „Wie kann es sein, dass Sie so wundervoll geraten sind und ihre Schwester ist so unbeständig?“[159]

3.4. Der Engel des Hauses – Emily Dalrymple

Im englischen Original verwendet Mortimer sogar das Wort „ideal“: „How is it, Miss Dalrymple that...you are so much the ideal one. And your sister is so...so volatile?“[160] Besonders diese Formulierung zeigt, welcher Typus Frau als Vorbild für die jüngere Dalrymple-Schwester dient – ein Vorbild, von dem sie sich am Ende des Films zu befreien versucht. Emily wird als ‘angel in the house‘ aufgebaut, der im 19. Jahrhundert als Idealtypus der Frau galt. Coventry Patmore lässt sich als Erfinder des Terminus ausmachen, denn er beschrieb in seinem gleichnamigen, erzählenden Gedicht die perfekte viktorianische Frau. Zu den gewünschten Eigenschaften und Verhaltensformen einer (Ehe)frau zählen: Anmut, Tugendhaftigkeit, Ergebenheit ihrem (Ehe)mann gegenüber, Keuschheit und Reinheit. Sie soll die eigenen Bedürfnisse nach denen des Mannes ausrichten und ihr vielleicht einziges Vergnügen darin finden, die Wünsche des Mannes zu erfüllen. In anderen Worten, der Engel des Hauses sollte die eigene Persönlichkeit aufgeben und sich gänzlich nach den Vorstellungen der Männer in seinem Leben richten, nach jenen des Vaters und vor allem nach jenen des Ehemanns.[161] Dieses Frauenbild ist für einen feministischen Blickwinkel der Filmanalyse fruchtbar, gibt es doch die Geschlechterstereotype im Bezug auf die weiblichen Figuren vor. Emilys Vater greift ebenso auf jenes Ideal zurück, als er seine jüngere Tochter seinem neuen Assistenten vorstellt. Er charakterisiert sie direkt als „Engel des Hauses“[162] und erklärt, dass sie sich

[159] *Wexler*, In guten Händen ,27:26.
[160] Jonah Lisa *Dyer*, Stephen *Dyer*, Hysteria. Movie Script – Transcript (Springfield, Springfield, https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=hysteria.
[161] Melanie Phillips widmet ein ganzes Kapitel (Kapitel 3) diesem Ideal und was dieses vor allem für Frauen aus der Mittel- und Oberschicht bedeutet.
[162] *Wexler*, In guten Händen, 14:22.

nach dem Tod der Mutter um die Führung des Haushaltes kümmert. Er schreibt sie in der privaten Sphäre fest. Dr. Dalrymple tut dies mit Stolz, er ist als Figur klar als Vertreter der älteren Generation angelegt, die Veränderung und vor allem einen Umbruch in den Geschlechterverhältnissen ablehnt. Wie sehr Mortimer (zu Beginn) in ähnlichen Denkmustern verhaftet ist, zeigt seine Beschreibung, nachdem er Emily vorgestellt worden ist. Er charakterisiert sie seinem Freund Edmund gegenüber als „der Inbegriff englischer Tugend und Weiblichkeit".[163]

Emily Dalrymple wird fast den gesamten Film hindurch sowohl auf der Bild- als auch auf der Ton-, im Besonderen der Dialogebene und der Handlungsebene als ‚angel in the house' präsentiert. Auf der Bildebene wird auf ihre Schönheit und Anmut, und ihren guten, bescheidenen Geschmack angespielt. Emilys gesamte Garderobe besteht aus hellen, warmen Farben, die angenehm anzusehen sind, die, so könnte man es vielleicht interpretieren, ihre Reinheit und Zurückhaltung unterstreichen.

Die Zuschreibung zum Bild des Engels des Hauses und die Festschreibung in der privaten Sphäre passiert ebenfalls auf der (oberflächlichen) Handlungsebene. Emilys Handlungsspielraum ist auf bestimmte Orte und Tätigkeiten beschränkt. Häufig treffen sie Mortimer und die Zuschauer im Hause Dalrymple an. Dort spielt sie Klavier und kümmert sich beim Dinner um ihren Vater und den neuen Gast. Wenn die jüngere Dalrymple-Schwester in der Außenwelt gezeigt wird, dann meist im Park, lesend auf einer Bank oder beim Spaziergang mit Mortimer. Auf das Parkett der Öffentlichkeit wagt sie sich nur einmal, nämlich zu ihrer Verlobungsfeier. Einer Arbeit geht sie als typische Vertreterin der Mittelklasse nicht nach.

Wie gut die junge Emily ins Bild der Frau passt, die nur über die private Sphäre herrscht, zeigt sich in den Dinnerszenen im Hause Dalrymple. Sie versucht, die Gesprächsthemen zu lenken. Als ihre Schwester über eine schwierige Geburt erzählt, reagiert Emily pikiert. Um das Abendessen für die männlichen Anwesenden, vor allem für Mortimer, so angenehm wie möglich zu gestalten, setzt Emily sofort auf Small-Talk über die Gerichte, die serviert wurden.[164] Sie versucht, heikle Themen zu umschiffen und so für Anstand, der im Viktorianischen Zeitalter als Ideal gilt, zu sorgen.

Die Einschreibung in ein Bild von Weiblichkeit, geprägt durch Tugendhaftigkeit, Milde, Pflichtbewusstsein und Unterwerfung, geschieht bei Emily Dalrymple ebenfalls in Bezug auf Themen wie Gefühle, Liebe und Sexualität. Von Beginn des Films an ist sie für die ZuseherInnen als romantic interest markiert, wie Mortimers bewundernde Blicke und die Aussagen des Protagonisten

[163] *Wexler*, In guten Händen, ab 17:26.

[164] *Wexler*, In guten Händen, ab 24:11. Diese Szene wird zu einem späteren Zeitpunkt für diese Arbeit noch einmal aufgegriffen und analysiert, da sie auch über Charlottes Charakter Aufschluss gibt. Auch bei einem späteren Dinner hilft Emily ihrem Gast und versucht, das Dinner angemessen zu gestalten.

gegenüber seinem Freund Edmund zeigen. Auch von Seiten Dr. Dalrymples wird Emily als passende Liebes- und vor allem Heiratskandidatin angepriesen. Es sind vor allem die häuslichen Qualitäten, die seine Tochter dafür qualifizieren, so der Arzt der älteren Generation. Die Figur Emily fügt sich selbst lange in das Bild der Liebenden, zumindest oberflächlich: Sie geht mit Mortimer spazieren, spricht mit ihm und ist besonders höflich. Weder Mortimer, noch die ZuseherInnen erfahren allerdings mehr über ihr Innenleben, über ihre Gefühle und Sehnsüchte. Erst bei einem zentralen Element von Liebesfilmen, erfährt der Protagonist und somit auch das Publikum mehr über die Beweggründe der jungen Frau. In Aussicht als Schwiegersohn Dr. Dalrymples Praxis zu übernehmen und die perfekte Ehefrau zu gewinnen, wagt sich Mortimer im Park an den Heiratsantrag. Indirekt, zurückhaltend – was wohl für ein solches Unterfangen im 19. Jahrhundert nicht ungewöhnlich ist. Auf der Bildebene wird die Distanz deutlich, es werden kaum Intimitäten getauscht, mehr als Händchenhalten bekommt Mortimer nicht, nicht einmal einen flüchtigen, züchtigen Kuss. Für die Konstruktion der Figur Emily ist aber vor allem die Dialogebene zentral. Sie nimmt das Angebot an und zwar „besonders, weil es Vater so glücklich machen würde“[165] Emily sieht es als ihre Pflicht an, den designierten Nachfolger zu heiraten und ihm eine gute Ehefrau zu sein, um die Vorstellung ihres Vaters von ihrem Leben zu erfüllen. Von eigenen Gefühlen spricht sie nicht. Als ‚angel in the house‘ ordnet sie sich den Wünschen der Männer unter. Ihr Sinn für Sexualität und Leidenschaft dürfte ebenso kaum ausgeprägt sein, ist sie doch peinlich berührt als sie ein Entenpärchen beim Liebesakt beobachtet.[166]

Am Ende des Films darf Emily ihre Entwicklung zeigen, indem sie ihre Festschreibung in der Rolle erkennt und diese ablegen möchte: „Ich habe mein Leben nicht wirklich gelebt. Ich habe die Vorstellung meines Vaters für mein Leben gelebt. Die Schädelkunde, Chopin, selbst Sie, Mortimer.“[167]

3.5. Eine Suffragette im Geiste – Charlotte Dalrymple

Bis zu Emilys Wandlung platzt Dr. Dalrymple fast vor Stolz über seine jüngere Tochter. Gänzlich konträr gestaltet sich sein Verhältnis zur älteren, was auf das Frauenbild zurückzuführen ist, für das Charlotte steht. Wie schon an früherer Stelle besprochen, erfolgt deren erster Auftritt mit einem Paukenschlag. Sie beschimpft ihren Vater als „Scharlatan“ und „Quacksalber“, und führt ihr Streitgespräch bis in den Warteraum der Praxis weiter, wobei sie ziemlich energisch und laut wird.

[165] *Wexler*, In guten Händen, ab 38:11.
[166] *Wexler*, In guten Händen, 35:00.
[167] *Wexler*, In guten Händen, ab etwa 1.22:00.

Aufschlussreich ist vor allem ihre Vorstellung innerhalb der diegetischen Welt.[168] Mortimer beobachtet sie fasziniert und weiß nicht, wie er reagieren soll. Dr. Dalrymple zieht es vor, den Jungarzt und wohl einige seiner wohlhabenden Patientinnen nicht sofort mit der Wahrheit zu konfrontieren. Er stellt Charlotte nicht von Beginn an als seine Tochter vor, sondern stigmatisiert sie als „hysterisch" und als „schwierigen Fall"[169]. Damit wird deutlich, dass der in restriktiven viktorianischen Denkmustern verhaftete Dr. Dalrymple eher eine Patientin in ihr sieht, die mit allen Mitteln von ihrer Krankheit geheilt werden müsste, und nicht eine Tochter, die ihre eigene Meinung vertritt und damit aus der Rolle fällt.

Dem ersten lauten Auftritt Charlottes folgen noch weitere, die später genauer analysiert werden sollen, um die Charakterisierung und das Weltbild dieser Figur näher zu beleuchten. Nicht nur auf der Tonebene wird die ältere Dalrymple-Schwester lauter gezeigt als die jüngere. Charlotte unterscheidet sich von ihrer Schwester sowie den wohlhabenden Patientinnen auch durch ihren Lebensstil, der große Auswirkungen auf ihr Äußeres zeitigt. Ihr zweiter Auftritt im Film ist schon richtungsweisend.[170] Zu Beginn werden mithilfe eines Close-ups nur die Räder eines Fahrrads und die Beine, die in die Pedale treten, in praktischen Stiefeln mit niedrigen Blockabsätzen eingefangen (-vielleicht ein Hinweis auf den männlichen Blick, der die Füße zum erotischen Objekt macht). Erst langsam gibt die Kamera mehr preis. Der Blick fängt Charlotte ein. Gleichmäßig fährt sie auf ihrem Rad durch die Straßen und begrüßt Leute, die durch ihre Arbeitskleidung als der Unterschicht zugehörig markiert sind. Man merkt, dass sie in Eile ist. Sie zieht sich nicht für das Familiendinner um und entledigt sie sich sofort der Kostümjacke.[171] So sitzt Charlotte schlussendlich neben ihrer Schwester Emily, die ein aufwendiges Kleid trägt, das wohl als Abendgarderobe durchgeht. Beim zweiten Auftritt Charlottes wird die ältere Dalrymple-Schwester alleine auf der Bildebene unkonventioneller als Emily markiert. Sie trägt praktische Kleidung, die sie beim Fahrradfahren nicht behindert, Schal, Handschuhe und Hut helfen gegen Kälte. Des Weiteren achtet sie nicht auf den Dresscode für das Dinner, sondern zieht es vor, in Tageskleidung zu erscheinen.[172] Sowohl die Männer im Anzug als auch Emily im sittsamen, bescheidenen Abendkleid heben sich deutlich von ihr ab. Als das Publikum Charlotte zum nächsten Mal zu Gesicht bekommt, ist sie

[168]Zuschauer, die sich zumindest ein wenig über den Spielfilm informiert haben, haben einen gewissen Wissensvorsprung gegenüber einigen Figuren, allen voran gegenüber dem Protagonisten Mortimer. Sie werden vielleicht Maggie Gyllenhaal schnell erkennen und sie aufgrund der rezipierten Informationen aus Filmmagazinen, Kritiken, dem DVD-Inlay, den Werbetexten oder ähnlichen Quellen mit der Rolle der Charlotte, der zweiten Dalrymple-Schwester, verknüpfen.

[169]*Wexler*, In guten Händen, ab 12:02, *Dyer, Dyer*, Hysteria-Script.

[170]Szenen: *Wexler*, In guten Händen, ab 22:31 beziehungsweise ab 23:47

[171]Erst bei dieser Gelegenheit stellt Dr. Dalrymple seinem neuen Assistenten Charlotte als seine Tochter vor, früher hat er das Verwandtschaftsverhältnis nicht aufgeklärt.

[172]Das mag zum Teil dem Umstand geschuldet sein, dass Charlotte nicht rechtzeitig kommt. Sie ist allerdings ohnehin schon zu spät und hätte zumindest Schmuck oder eine feinere Jacke anlegen können, um weniger aus der Reihe zu fallen.

sogar noch einfacher gekleidet. Sie öffnet gerade das East End Settlement House, eine Wohlfahrtseinrichtung für die Abeiterschicht, in einer einfachen, gestreiften Bluse und einer beigen Schürze.[173] In solcher Kleidung begegnet Charlotte dem Publikum noch öfter, zumeist, wenn sie bei Tätigkeiten rund um das East End Settlement gezeigt wird. Da Charlotte Dalrymple als love interest konstruiert ist, muss sie auch ihre weiblichen Reize ausspielen, die unter der zweckmäßigen Kleidung nicht so stark zur Geltung kommen. Gelegenheit dazu bekommt sie in der Sequenz, die die Verlobungsfeier für Emily und Mortimer zum Thema hat.[174] Charlotte erscheint in einem eleganten, schulterfreien, schwarzen Kleid mit großer Schleife am Rock; dazu trägt sie die Ohrringe ihrer Mutter, ihre Frisur ist aufwendig.[175] Damit passt sie sich oberflächlich gesehen der typischen Situation an, eine Feier verlangt vornehme Kleidung, und doch wird Charlotte als einzigartige Persönlichkeit inszeniert. Die dunkle Farbe der Abendgarderobe ist wahrscheinlich nicht nur als Kontrast zur stets hell gekleideten Emily gewählt worden. Schwarz steht für Eleganz, Exklusivität, Kraft, Individualität, wirkt auch modern, funktional und unnahbar.[176] Der Schnitt unterstreicht die erotische Anziehungskraft und Sinnlichkeit Charlottes: Sie zeigt Schultern und Dekolleté, kaum eine andere Besucherin der Verlobungsfeier gewährt den Blick auf so viel nackte Haut.[177] Ein männlich, voyeuristischer Blick kann hier sehr wohl konstatiert werden, Charlottes ‚Reize' werden deutlich akzentuiert und in Szene gesetzt, sie wird zum Objekt.

Ein weitaus bedeutsamerer Kontrast zur jüngeren Dalrymple-Schwester manifestiert sich auf der Handlungsebene. Nur selten ist die ältere Tochter im Dalrymple-Anwesen anzutreffen, schon gar nicht bei Tätigkeiten, die den Haushalt betreffen.[178] Bei ihrer Einführung verlässt sie das elterliche Haus nach einem Streitgespräch mit ihrem Vater, auch das Abendessen endet mit bösen Worten und einer hinausstürmenden Charlotte.[179] Häufig kann das Publikum Charlotte im East End Settlement House besuchen. Bei ihrem dritten Auftreten wird sie bei ihren Aufgaben gezeigt, man

---

[173] *Wexler*, In guten Händen, ab 28:04.

[174] Ihr Auftritt ist clever konstruiert, sie erscheint noch vor ihrer jüngeren Schwester und zieht die Aufmerksamkeit auf sich, vielleicht schon ein Hinweis für das Publikum, dass sie in der Gunst Mortimers vor ihrer Schwester rangiert. Die Inszenierung wird verstärkt durch Mortimers Blicke, die er gar nicht abwenden zu können scheint.

[175] *Wexler*, In guten Händen, ab etwa 1:03:10. Die Ohrringe haben in dieser Szene allerdings nicht nur die herkömmliche Funktion von Schmuck. Sie stehen auch für Charlottes Einsatz und ihre Opferbereitschaft im Kampf für ihre Überzeugung, denn sie hat sie als Pfand eingesetzt.

[176] Daniela *Sternad*, Farbpsychologie, online unter <http://grafixerin.com/assets/farbpsychologie.pdf> (20.02.2018), Bedeutung und Wirkung der Farbe Schwarz. In: Viviversum Magazin, 01.08.2016, online unter <http://www.viversum.at/online-magazin/bedeutung-der-farbe-schwarz> (01.04.2018) und ähnliche Artikel zur Farbpsychologie.

[177] Samira Lazarovic deutet das Outfit als wenig authentisch, das schulterfreie Corsagekleid „[ähnelt] eher einer neuen Lagerfeld-Kollektion als einem historischen Kostüm". (Samira *Lazarovic,* Mit Vibrator gegen Hysterie. In: ntv, online unter <http://www.n-tv.de/leute/film/Mit-Vibrator-gegen-Hysterie-article6265986.html> (20.01.2018). Damit streicht sie geschichtliche Ungenauigkeiten heraus und weist darauf hin, dass Charlotte für die 1880er zu modern auftritt.

[178] Charlotte passt sich beim Familiendinner nicht an, sie agiert sowohl im Tonfall als auch in der Gestik eher provokant, wenn sie das Gespräch auf das Essen lenkt. (*Wexler*, In guten Händen, 24:55) Sie spielt auch nicht Klavier wie ihre Schwester.

[179] *Wexler*, In guten Händen, ab etwa 26:00 wird Dr. Dalrymple lauter, klopft sogar auf den Tisch. Seine ältere Tochter kontert, wird ihrerseits lauter und steht schlussendlich auf, verlässt den Raum und schlägt die Tür hinter sich zu. Sie zeigt Temperament, das sie für ihre Überzeugungen einsetzt, wie sie auf der Dialogebene erklärt.

bekommt Einblicke in ihren Arbeitsalltag.[180] In dieser Sequenz kommt es zu schnellen Szenenwechseln beziehungsweise Schnitten, denn die ZuschauerInnen sehen auch jemand anderem bei der Vorbereitung für die Arbeit zu: Dr. Mortimer Granville. Mit diesem filmischen Mittel wird eine enge Verbindung zwischen beiden Figuren hergestellt, Gemeinsamkeiten aufgezeigt. Beide haben ihre Aufgaben, die im Bereich der Arbeitswelt, also der öffentlichen Sphäre, liegen, auch wenn Charlotte keinen bezahlten Posten hat. Der Alltag im Settlement House wird im Laufe des Spielfilms noch öfter aufgegriffen.[181] Ihr Geschick als Krankenschwester beweist sie als Assistentin von Mortimer Granville, als dieser einer Patientin aus der Unterschicht nach Praxisschluss einen Gips anlegt.[182] Die weiteren Orte, an denen Charlotte anzutreffen ist, sind in Verbindung mit dem Kampf um Frauenrechte noch symbolträchtiger. Sie muss auf der Anklagebank im Gerichtssaal Platz nehmen und wird zu einer Haftstrafe in Holloway – das Frauengefängnis ist extra als Untertitel ausgewiesen – verurteilt. In jenen Institutionen der gesetzlichen und daher männlichen Dominanz fanden sich in der extra-diegetischen Welt, also im realen Großbritannien des frühen 20. Jahrhunderts unzählige Suffragetten wieder. Der Spielfilm referiert ganz bewusst auf diese Tradition, dass Frauen, die sich für ihre Überzeugungen einsetzen, mit gerichtlicher Verfolgung und Haftstrafen in Holloway rechnen müssen und diese tapfer in Kauf nehmen.

Die psychologische Charakterisierung Charlottes erfolgt hauptsächlich über die Dialogebene, sie bekommt ihre eigene Stimme. Die Themen, die sie anspricht, sind für die ältere Generation wie ihren Vater, wohlhabende Freunde der Familie und viele Patientinnen unbequem. Auch die Darstellung Mortimer Granvilles zu Beginn des Films zeigt, wie sehr er in viktorianischen Frauen- und Männerbildern verhaftet ist. Da *In guten Händen* die Geschichte eines intimen Gegenstandes erzählt wird, stehen Vorstellungen über Ehe und Sexualität im Vordergrund. Charlotte versucht das gängige Muster im ausklingenden 19. Jahrhundert, das auf dem epistemologischen Rahmen der zwei Sphären beruht, zu durchbrechen, sie will sich „nicht in der Küche und im Salon fest[halten lassen]“, sondern für sich und ihre Geschlechtsgenossinnen „ihren rechtmäßigen Platz […] an den Universitäten, im Berufsleben und in der Wahlkabine“ erstreiten.[183] Damit spricht sie das Frauenwahlrecht dezidiert an, das zu ihrem Forderungskatalog zählt. Sie gibt sich in ihrer Formulierung besonders kämpferisch („Wir geben keine Ruhe.“), was sich der Rhetorik der Suffragetten annähert und weitere Maßnahmen seitens der Frauen andeutet.

---

[180] *Wexler*, In guten Händen, ab 28:04 bis 30:15.
[181] *Wexler*, In guten Händen, 40:10-40:58.
[182] *Wexler*, In guten Händen, 35:35-38:05. Die Sequenz liefert aus narratologischer Sicht zudem den wichtigen Hinweis für das Happy End. Gemeinsam mit der Sequenz, die die parallelen Vorbereitungen für den Arbeitstag von Charlotte und Mortimer gezeigt hat, wird hier der Grundstein für ein Zusammenkommen der beiden Figuren gelegt; das Publikum sieht, dass sie gut zusammenarbeiten und ein Team auf Augenhöhe bilden.
[183] *Wexler*, In guten Händen, 11:23-11:43.

Charlotte bittet um finanzielle Unterstützung in Form ihrer Mitgift, womit das Thema ‚Ehe' aufgegriffen wird. Die Diskussion mit ihrem Vater gibt Aufschlüsse auf die verschiedenen Konzeptionen und gesellschaftlichen Konventionen. Dr. Dalrymple fürchtet, dass Charlottes Ruf und ihr Engagement im Settlement House ihrer jüngeren Schwester schaden könnten, indem sie standesgemäße potentielle Ehemänner abschreckt. Charlotte widerspricht ihrem Vater und stellt sich klar gegen eine konventionelle Ehe: „Eher würde ich mich einer Horde wilder Kosaken anbieten".[184] Charlotte scheint in einer Heirat die Verbannung ins Haus und an den Herd zu sehen, die gar nicht ihren Bedürfnissen entspricht. Ausgerechnet auf der Verlobungsfeier von Mortimer und Emily greift sie das Thema ‚Ehe' noch einmal auf. Sie erklärt, dass Ehefrauen das weitaus schlechtere Los haben: „Für uns die stupide Hausarbeit und das Anhimmeln eines Schwachkopfes." Ein solches Arrangement genüge ihr nicht, „genau wie den meisten Frauen". Für eine moderne Frau wie Charlotte kommt nur eine gleichberechtigte Partnerschaft in Frage und keine „um den Preis eines Lebens mit Sockenstopfen und Hausarbeit, bei dem meine geistigen Fähigkeiten zum Sonntagspudding verkommen".[185] Genüsslich und für Zuschauer des 21. Jahrhunderts vergnüglich zerpflückt sie dieses viktorianische Leitbild der perfekten, sich selbst-aufgebenden Ehefrau. Ähnlich pointiert und spitz darf sie die im 19. Jahrhundert gängige Vorstellung der weiblichen Sexualität beziehungsweise deren Negierung attackieren. Dr. Dalrymple fasst die Vorstellung seiner Zeitgenossen folgendermaßen zusammen: „Das weibliche Organ ist, wie sie wissen, nicht in der Lage irgendein Lustgefühl zu empfinden, zumindest nicht ohne die Penetration durch ein männliches Organ."[186] Der Orgasmus, den die Patientinnen bei der Behandlung erleben, wird als hysterischer Anfall gedeutet. Charlotte, die als moderne Frau stilisiert wird, weiß es besser. Als Mortimer Granville meint, eine Therapie in der Praxis habe nichts mit Vergnügen zu tun, entgegnet sie: „Es kommt wahrscheinlich darauf an, ob man am Tisch sitzt oder auf ihm liegt".[187] Bezeichnenderweise setzt Charlotte die Diskussion auf der Verlobungsfeier von Emily und Mortimer fort. „Ich versichere Ihnen wir Frauen genießen körperliche Lust genauso stark wie Männer, auch wenn sie etwas schwieriger zu bekommen ist."[188] Dabei entlarvt sie „Hysterie glasklar als Sammeldiagnose für unbefriedigte Frauen, deren Männer sie nicht genügend [oder häufig genug] lieben".[189] Wie Charlotte ihre Geschlechtsgenossinnen und das Frauenbild verändern will, verrät sie Mortimer

[184] *Wexler*, In guten Händen, 26:19-26:42.
[185] Für die gesamte Szene vergleiche *Wexler*, In guten Händen, 1:04.50-1:05:21. Mortimers Argumente in dieser Diskussion sind stark viktorianisch und vor allem von einer männlichen Perspektive geprägt. Er meint, dass Frauen in einer Ehe und im Haushalt glücklich seien und dass Frauen, die das ablehnen, einsam sein müssen. Er zeigt damit, wie wenig Männer wie er von den Wünschen und Bedürfnisse verstehen – ironischerweise als Arzt, der auf weibliche Patienten ‚spezialisiert' ist.
[186] *Wexler,* In guten Händen, 21:37-21:50.
[187] *Wexler*, In guten Händen, 42:20-42:30.
[188] *Wexler*, In guten Händen, 1:04:10-1:04:40.
[189] *Lazarovic*, Mit Vibrator gegen Hysterie. Lazarovic ortet in diesem Fall aber eine historische Ungenauigkeit. Sie verweist darauf, dass jene Position und vor allem Charlottes Ausdrucksweise für die 1880er Jahre zu modern seien.

schon zu einem früheren Zeitpunkt, als sie ihm das Settlement House zeigt. Sie erklärt, dass das Zentrum Frauen in praktischen Fragen unter die Arme greift, mit warmen Mahlzeiten, Kinderbetreuung und Waschmöglichkeiten; dies sieht Charlotte als ersten Schritt, um auch mit der Bewusstseinsbildung zu beginnen, sodass Frauen weniger Angst haben und solidarischer agieren. In diesem Zusammenhang spricht sie noch einmal das Wahlrecht an, das Selbstbestimmungsrecht über ihren Körper und das Recht auf Bildung. Sie „möchte zu diesem Kampf [ihren] Teil beitragen"; sie findet in ihrem Einsatz für Frauen einen „Sinn" für ihr Leben".[190] Die Bereitschaft, sich für Frauenrechte einzusetzen, und der Glaube an die Sache, erinnern wiederum an die Suffragetten. Wie weit sie dazu bereit ist zu gehen, macht sie ihrem Vater klar: „Dann werde ich nicht mehr hierherkommen. […] Und du kannst mir ruhig mit Armut drohen, mit Bankrott und einem Leben, das nur Elend und Hunger kennt. Ich werde niemals von dem von mir als richtig erkannten Weg abweichen.".[191] Sie würde eher auf materiellen Wohlstand und Sicherheit verzichten, als sich von ihren Idealen abbringen zu lassen. Dieses Beharren zeigt sich nicht nur in Worten, sondern auch in Taten, Wie schon besprochen, landet Charlotte vor Gericht und im Frauengefängnis.

3.6. Heteroimago einer emanzipatorischen Frau

Die Einschreibung Charlottes in die Suffragetten-Bewegung erfolgt nicht nur über ihre Taten, Worte und Stationen, sondern auch über die Reaktion der anderen Figuren auf die temperamentvolle Frau mit den hehren Zielen. Schon der Erklärungsversuch von Dr. Dalrymple für das laute Auftreten seiner älteren Tochter erinnert an die Annäherungen der Gerichte, Medien und Ärzte an die Taten der Suffragetten. Protestierende Frauen, die nicht einmal vor Gewalt zurückschrecken, passen nicht ins Bild der unterwürfigen Engel des Hauses, ihr Verhalten weicht stark von der Norm ab. Auch Dr. Dalrymple ordnet sich in diese Position ein, indem er Charlottes geistige Gesundheit in Frage stellt und sie als „hysterisch" und bei ihr „ein[en] äußerst schwierige[n] Fall von Hysterie" feststellt; er quittiert seine Diagnose mit einem tiefen Seufzer.[192] Damit wirft er sie in einen Topf mit seinen Patientinnen, was wiederum ein Hinweis auf die inflationäre Zuschreibung des Krankheitsbildes der Hysterie für Frauen ist, die außerhalb der (männlich) dominierten Norm agieren. Er kritisiert ihre Arbeit im Settlement House, bei der sich Charlotte um die Menschen aus den unteren Gesellschaftsschichten kümmert, ihr Umgang mit ‚zwielichtigen' Personen „schickt sich nicht", sie „hat dadurch das Gefühl für Pünktlichkeit und Anstand verloren". Indem er ihr jede

[190] Das gesamte Gespräch dauert in *Wexler*, *In guten Händen* etwa von 45:46-49-52.
[191] *Wexler*, In guten Händen, 26:48-27:06.
[192] *Wexler*, In guten Händen, 12:01-12:08.

finanzielle Unterstützung versagt, möchte Dr. Dalrymple sie „zur Vernunft bringen". Die Stilisierung zu einer geistig kranken Frau durch den im männlich dominierten Denkrahmen des späten 19. Jahrhunderts verhafteten Dr. Dalrymple gipfelt in der von ihm geforderten Verteidigungsstrategie vor Gericht: Er möchte, dass seine ältere Tochter für hysterisch erklärt werden soll. Das könnte zwar eine Gefängnisstrafe verhindern, man würde sie aber in eine Anstalt einweisen und eventuell auf die gängige Therapie einer schweren Hysterie zurückgreifen, auf die Entfernung des Uterus.[193] Diese Haltung wird das Publikum des 21. Jahrhunderts wohl eher befremden, sie entlarvt das Gefangensein in Konventionen, die unter anderem durch den Kampf der Suffragetten aufgebrochen wurden.

Der in starren viktorianischen Schemata verbleibende Dr. Dalrymple stempelt seine Tochter als abnormal und verrückt ab. Seine Beweggründe und Motive werden durch das Ansprechen des gesellschaftlichen und medizinischen Horizonts der Epoche dem Publikum dargelegt, er zeigt sich allerdings als eher flacher Charakter, der wenig emotionale und geistige Bandbreite an den Tag legen darf. Für moderne Zuschauer bietet er wenig Sympathie- und Identifikationspotential, weshalb sie wohl dazu neigen, sein Urteil nicht ganz ernst zu nehmen und in ihm eher das komödiantische Potential erkennen.[194]

Die Meinung Emilys über ihre ältere Schwester sollte etwas mehr Gewicht besitzen, sie ist schließlich dramaturgisch als mögliches ‚love interest' des Protagonisten aufgebaut. Obwohl sie selbst zu Beginn des Films als Gegenbild zu ihrer älteren Schwester agiert, zeigt sich doch sehr bald, dass sie bewundernd zu Charlotte aufblickt. Als Mortimer sie als unbeständig bezeichnet, entgegnet Emily: „Charlotte … […] sie fühlt alles so intensiv, und würden Sie sie besser kennen, dann wüssten Sie, dass sie unglaublich intelligent und äußerst mitfühlend ist."[195] Sie teilt die Meinung ihres Vaters nicht, für sie ist Charlotte genau wegen ihres Enthusiasmus, ihres Einsatzes für ihre Überzeugungen und ihrer Fähigkeit zu fühlen ein Mensch, der Respekt verdient. Gegen Ende des Films, wenn Emily sich weiterentwickeln darf, nimmt sie den Weg ihrer großen Schwester, die sich nicht durch die Vorstellungen der Gesellschaft lenken lässt, als Vorbild.

Die größte Aufmerksamkeit bekommt in einem Film der Protagonist, weshalb seine Handlungen und Urteile für das Publikum am ehesten nachvollziehbar sein müssen. Bei *In guten Händen* ist dies Mortimer, dessen Position so konstruiert ist, dass er ab dem Zeitpunkt der Anstellung bei Dr. Dalrymple als begehrenswerter Single und guter Heiratskandidat erscheint. Ihm stehen, salopp

[193] *Wexler*, In guten Händen, 1:11:44-1:12:00.

[194] Dr. Dalrymple wirkt in seiner Konstruktion wie der alte Mann, dessen Zeit endgültig vorbei ist, der aber versucht, an seinen Privilegien und Konventionen festzuhalten. Damit drängt er sich in die Rolle des (etwas lächerlichen) Bösewichts, der der Entwicklung seiner Töchter im Wege steht, indem er sie manipuliert wie Emily beziehungsweise gar nicht versucht, deren Lebensentscheidungen zu unterstützen, wie bei Charlotte.

[195] *Wexler*, In guten Händen, 27:35-28:00.

formuliert, alle Türen offen, wobei er besonders von dem älteren Arzt für seine jüngere Tochter umgarnt wird. Doch schon zu Beginn zeigt sich Mortimer auch von der älteren Dalrymple-Schwester fasziniert, sie regt ihn zumindest zum Nachdenken an. Im Gespräch mit Emily bezeichnet er Charlotte erst einmal als „unbeständig", wobei in der Zuschreibung des Adjektivs ‚ideal' für die jüngere Schwester mitschwingt, dass er die ältere Schwester für nicht ideal hält. Ihr lautstarkes Auftreten assoziiert Mortimer durchaus mit einer überdrehten – oder gar hysterischen – Persönlichkeit, ist er doch ein Kind seiner Zeit, in der Milde und Zurückhaltung als unabdingbare Tugenden gelten. Bei Dr. Granvilles Besuch im Settlement House schleicht sich dann eine wohlwollendere Sicht ein.[196] Schon bei Mortimers Entgegnung auf eine spitze Anmerkung bezüglich seines Erscheinens ist im Tonfall keine harsche Kritik, sondern eher Belustigung zu erkennen – wohl ein Teil des Flirtens in scharfzüngigen, cleveren Wortduellen, das besonders in dieser Sequenz seine Fortsetzung findet. Mit Neugier und Interesse besichtigt Dr. Granville den Klassenraum im Settlement House, in dem er auf Charlotte wartet. Er hört der älteren Dalrymple-Schwester aufmerksam zu, als sie ihm das Projekt erklärt, wie sie zum Beispiel den Kindern Hygenie beibringt. Seine Bewunderung für Charlottes Arbeit kann Dr. Granville nicht verbergen, auch wenn er anfangs – typisch viktorianisch denkend – überrascht über ihr Wissen auf dem Gebiet der Keime ist. Als sie ihm von ihrer Vision für das Settlement House und die Zukunft der Frauen erzählt, lässt das Drehbuch Mortimer in alte Muster fallen und darin zu hoch gesteckte Ziele sehen. Er verbleibt aber im Gespräch. Mortimer zieht Charlotte aufgrund ihres Enthusiasmus einerseits auf (i.e. „Aber Madam, Sie sind ja eine Sozialistin."; „Dann sollten Sie ihnen [den Frauen] beibringen zu fliegen."[197]), andererseits wirkt sein Tonfall aber nie sarkastisch oder gänzlich beleidigend. Zudem gibt er zu: „Ihr Engagement, ihr Einsatz für diese Arbeit ist bewundernswert."

Auf seiner Verlobungsfeier wird Dr. Granville wieder in einem rückschrittlicheren Denkrahmen präsentiert.[198] Er ist zwar fasziniert von Charlottes vornehmem Aussehen, von ihrem Gesprächsthema ist er allerdings eher peinlich berührt. Charlottes Ausführungen zur sexuellen Lust von Frauen und ihrem Joch als frustrierte Ehefrauen lösen in ihm Unbehagen aus. Er meint, dass das Thema besonders für eine Verlobungsfeier gänzlich unpassend sei, bezeichnet ihre Thesen gar als „krank" und zeigt auf, dass solche Ansichten einsam machen.[199] Mortimer reproduziert gängige Vorurteile, ohne wirklich tiefgehend darüber nachzudenken. Danach werden Charlotte und ihre

[196]Sequenz *Wexler*, In guten Händen, 43.50-49.55.
[197]*Wexler*, In guten Händen, 47:10-48:15.
[198]Sequenz In guten Händen, 1:02:03-1:11:24.
[199]Das Gespräch ist allerdings dramaturgisch wieder als Streitgespräch zwischen zwei Personen, die einander anziehend finden, angelegt, weshalb die Argumente und Entgegnungen zugespitzt sind.

Bemühungen für Frauenrechte aber wieder in den Fokus gerückt. Sie erzählt etwa, dass ihre Ohrringe, die ein Erbstück ihrer Mutter sind, als Sicherheit für ein Darlehen für das Settlement House dienen.[200] Mortimer kommentiert diese Handlung nicht als unvernünftig, dumm oder hysterisch. Nach einer kurzen Pause erkennt er ihr Opfer in aufrichtigem Tonfall an: „Ich bin sicher, sie [Ihre Mutter] wäre damit einverstanden gewesen."[201]

Gut zwei Drittel des Spielfilms changiert Mortimers Haltung Charlotte gegenüber zwischen mildem Schock über ihr Verhalten, Skepsis gegenüber ihren Ideen und Träumen, (erotischer) Faszination und Anerkennung für ihr Engagement. Doch ab der Gerichtsverhandlung setzen sich Akzeptanz, Bewunderung und persönliche Gefühle durch. Mortimer stellt sich gegen die Verteidigungslinie, durch welche Charlotte für ‚hysterisch' erklärt werden soll. Er entlarvt unter Eid Hysterie als „Sammeldiagnose für Frauen ohne Chancen und Möglichkeiten, für Frauen, die ihr Leben gezwungenermaßen mit häuslichen Pflichten und ihren selbstsüchtigen, prüden Ehegatten verbringen, die nicht bereit oder nicht fähig sind, ihre Frauen mal richtig zu lieben oder häufig genug zu lieben"; Mortimer verwendet für das Verteidigungsplädoyer Charlottes eigene Worte von der Verlobungsfeier.[202] Wohl auch weil er dramaturgisch als Partner für Charlotte aufgebaut wird, findet Mortimer persönlichere Worte, die ihr Wesen klar umreißen. Sie ist zwar „sprunghaft, unberechenbar und manchmal sogar physisch aggressiv [und …] lästig", aber auch „die großzügigste, mitfühlendste, selbstloseste und wahrhaft christlichste Frau, die ich je getroffen habe"[203]. Er gibt zu, dass ihr Temperament auffällig ist, allerdings schwingt ebenso mit, dass sie dieses einsetzt, um anderen zu helfen, wie die weiteren Adjektive, mit denen Mortimer sie beschreibt, zeigen. Er verwendet ‚selbstlos', ‚großzügig' und vor allem ‚christlich', welche doch auch als viktorianische Tugenden gelten. Sein Verteidigungsplädoyer, das gleichzeitig ein indirektes Liebeswerben ist, hört damit aber nicht auf. Er verweist darauf, wie wichtig Frauen wie Charlotte für das Land England seien und welche Schande es wäre, wenn man sie als hysterisch verurteilen und einweisen würde. Seine Rede ist voll Pathos, fasst aber die Grundstimmung, die den Frauenwahlrechtlerinnen im Spielfilm entgegengebracht wird, sehr anschaulich zusammen: „[Wenn Miss Dalrymple einge-

---

[200] *Wexler*, In guten Händen, 1:08:15-1:08:55.
[201] *Wexler*, In guten Händen, 10:08:56-1:08:58.
[202] *Wexler*, In guten Händen, 1:18:13-1:18:53; Charlotte verwendet sie ab etwa 1:04:20 – 1:04:40. Um die vom Kreativ-Team intendierte Wiederholung der Ausdrucksweise zu belegen, sollen hier noch die Zitate der englischen Originalversion dienen:
Charlotte: It's nothing more than a catch-all for dissatisfied women women, forced to spend their lives on domestic chores and their prudish and selfish husbands who are unwilling or unable to make love to them
properly, or often enough.
Mortimer: [Hysteria is] a catch-all diagnosis for women without opportunity
forced to spend their life tending to domestic chores and selfish, prudish husband who are
unwilling or unable to make love to them properly. or often enough. (Hysteria-Script)
[203] *Wexler*, In guten Händen, 1:17:15-1:17:32; 1:17:50-1:18:04.

sperrt würde], wäre der Schaden beträchtlich, denn England würde damit eine engagierte und einzigartige Frau verlieren, die zu entbehren sich unser Land kaum leisten kann. […] Doch letztlich profitieren wir alle von den Mutigen, die neue Wege gehen."[204] In diesen Zeilen zollt das Filmteam vor allem den Frauen Respekt, die neue Wege gesucht und für ihre Überzeugungen gekämpft haben – so wie Charlotte Dalrymple dies im Film im Kleinen tut.
Ohne Strafe kann der Richter Charlotte aber nicht davonkommenlassen, auch nicht aus dramaturgischen Gründen: Der Angriff auf den Polizisten ist eine strafbare Tätlichkeit, der Gefängnisaufenthalt rundet wiederum die Stilisierung der älteren Dalrymple-Schwester zur (Vor-)Suffragette ab.

3.7. *In guten Händen* anhand der vorgestellten Filmtests

Die drei Fragen des Bechdel-Wallace-Tests können im Fall des Spielfilms *In guten Händen* mit Ja beantwortet werden. Charlotte spricht mehrmals mit Fanny, bittet sie etwa das Settlement House abzuschließen. Auch mit anderen Frauenfiguren bespricht die ältere Dalrymple-Schwester Angelegten des Projekts. Im Hinblick auf den Mako-Mori-Test ist die Klassifizierung schon schwieriger. Charlotte Dalrymple bekommt einerseits viel Raum und kann, so wird es zumindest angedeutet, das Settlement House vergrößern, ihr Einsatz wird belohnt. Andererseits ist dieser Erfolg eng mit dem männlichen Protagonisten verknüpft. Man könnte zudem argumentieren, dass Charlotte sich weniger entwickelt als Mortimer. Sie wird von Anfang an als eine Person dargestellt, die für Rechte eintritt und bleibt dies auch, vielleicht etwas leiser und mit einem professionellen wie privaten Partner an ihrer Seite. Ihre Persönlichkeit hat größere Auswirkung auf Mortimer: Er erkennt, dass sozialer Einsatz moralisch lohnender ist als das Geschäft mit der weiblichen Hysterie. Außerdem wird im klar, dass er nicht unbedingt einen tugendhaften Engel des Hauses als Ehefrau möchte, sondern eine Partnerin, die ihn fasziniert und zum Nachdenken bringt. Vor allem da Charlotte die Rolle des heterosexuellen love interests ausfüllt, ist ihr Handlungsbogen traditionell eng mit dem eines Mannes verknüpft.

3.8. Die Folie der Suffragette

Die Liebeskomödie *In guten Händen* nimmt die historischen Abläufe nicht ganz so genau. Samira Lazarovic ortet in ihrer Filmkritik einige Aspekte, die für den Schauplatz 1880 zu modern sind.

[204] *Wexler*, In guten Händen, 1:18:50-1:19:20. Im englischen Original: „[…] but great harm must still be done if Miss Dalrymple is locked away and butchered. England will lose a devoted and singular woman she can ill afford to spare. I grant you, there may not be room in the world for more than one Charlotte Dalrymple. Fortunately for all of us, I think they must've broken the mould." (Hysteria-Script)

Das Spektrum der Abweichung reicht von Themen (Keime, weibliche Sexualität), über Ansichten der Figuren, Ausdrucksweise bis hin zur Kleidung.[205] Einen Aspekt, der für diese Arbeit zentral ist, hat sie nicht präzise herausgearbeitet, Charlottes Einstufung als Suffragette. Diese wird, wie aufgezeigt, anhand ihrer Figurenkonstruktion, die viele Elemente der Suffragetten-Bewegung beinhaltet, und wortwörtlich gemacht: Sie erklärt, dass sie „Suffragetten-Flugschriften" verteilt hat.[206] Die Filmemacherinnen setzen diesen Begriff wohl gezielt ein, damit dieser im Publikum Assoziationen wecken kann. Zusätzlich dienen zahlreiche Versatzstücke, die über die militanten Frauenrechtlerinnen tradiert wurden, als Bausteine für Charlottes Lebensweg. Viele ihrer Ziele decken sich mit jenen der Suffragetten, wenngleich die ältere Dalrymple-Schwester als eher praktische, sozialistisch denkende Kämpferin gezeichnet wird, die aktiv versucht, die Lebensbedingungen von Frauen zu verbessern. Für ihren Einsatz, bei dem sie lautstark agiert, wird sie – wie die Suffragetten – vom Gericht verfolgt und von vielen männlichen Zeitgenossen als ‚hysterisch' abgekanzelt. Wie ihre ‚Vorbilder', in der historischen Abfolge eigentlich Nachfolgerinnen, geht Charlotte für ihre Ideale ins Frauengefängnis Holloway. Sie lässt sich durch keinen Gegenwind entmutigen.

Doch wie kommt diese Haltung eigentlich an? In seiner Aussage vor Gericht zeigt Mortimer, dass Frauen, die lautstark für ihre Bedürfnisse eintreten (und/oder wegen des viktorianischen Frauenbildes in die Frustration getrieben werden), weder abnormal noch psychisch krank sind. Für ein ganzes Land, die ganze Gesellschaft, sei es viel wichtiger, deren Einsatz anzuerkennen: „Doch letztlich profitieren wir alle von den Mutigen, die neue Wege gehen."[207]

---

[205] *Lazarovic*, Mit Vibrator gegen Hysterie.

[206] *Wexler*, In guten Händen, 1:13:20-1:13-25. „Your honour, I was handing out suffragette leaflets in Trafalgar Square." (Hysteria-Script)

Charlotte verwendet sowohl in der deutschen als auch in der englischen Originalversion den Begriff ‚Suffragetten', obwohl es diesen in den 1880ern noch gar nicht gegeben hatte, und nicht etwa ‚Suffragisten-Schriften', ‚Wahlrechtsschriften' oder Ähnliches. Mit dem Verteilen der Flugblätter, das zwar nicht gezeigt wird, aber in der Fiktion als Tatsache markiert ist, führt sie auch eine Tätigkeit im Kampf für das Frauenwahlrecht aus und identifiziert sich mit der Gruppe, die sich für jenes einsetzt.

[207] In guten Händen 1:18:50-1:19:20. Im englischen Original: „[…] but great harm must still be done if Miss Dalrymple is locked away and butchered. England will lose a devoted and singular woman she can ill afford to spare. I grant you, there may not be room in the world for more than one Charlotte Dalrymple. Fortunately for all of us, I think they must've broken the mould." (Hysteria-Script)

4. Gezähmte Suffragette in der komplexen Serie *Parade's End*

4.1. Hinter dem Produkt *Parade's End – Der letzte Gentleman*

Die Mini-Serie *Parade's End*[208] unterscheidet sich von den beiden anderen populärkulturellen Produktionen. Sie ist zum einen direkt für die Ausstrahlung im seriellen Format fürs Fernsehen produziert, zum anderen basiert sie auf einer Romanvorlage von Ford Madox Ford, womit die Eckpfeiler der Bedingungsrealität abgesteckt sind. Die Tetralogie des britischen Autors erschien in den Jahren 1924 bis 1928, also etwas mehr als ein Jahrzehnt nach der Blütezeit der Suffragetten. Der 1873 geborene Schriftsteller kann allerdings als Zeitzeuge bezeichnet werden, der die Aktionen der militanten Frauenwahlrechtlerinnen direkt beobachten hat können, wobei der Fokus der Romane auf dem Ersten Weltkrieg liegt. Fords Tetralogie ist ein klassisches Beispiel für die modernistische Literatur: Eine nichtlineare Erzählweise, innere Monologe, Erzählsprünge, lange Beschreibungen von Wahrnehmungen und Stilexperimente machen die vier Bände wohl zu einer großen Herausforderung für eine Filmadaption.[209] Die scheinbar unmögliche Aufgabe, Fords Werk ins Medium Film/Serie zu transferieren, wurde dem britischen Dramatiker Tom Stoppard (*Rosenkranz und Güldenstern*, *Travesties*, etc.) übertragen. Er nutzte seine Theater- und Filmerfahrung (u.a. Drehbuch für *Shakespeare in Love*) und vollendete das Drehbuch für *Parade's End – Der letzte Gentleman* für die Fernsehanbieter BBC (British British Broadcasting Corporation) und die amerikanische HBO (Home Box Office) – beide werden mit qualitativ hochwertigen TV-Formaten assoziiert. Für die Regie bei allen fünf beziehungsweise sechs Episoden zeichnet Susanna White verantwortlich, die unter anderem TV-Mini-Serien wie *Jane Eyre* und *Bleak House*, weitere TV-Produktionen, aber auch die Kinoproduktion *Eine zauberhafte Nanny - Knall auf Fall in ein neues Abenteuer* in Szene setzte.[210] Aus dem Cast sticht *Sherlock*-Darsteller Benedict Cumberbatch heraus, der wohl durch seinen Namen viele ZuschauerInnen anlockt. Der vielseitige Mime gibt den Protagonisten Christopher Tietjens, einen "eighteenth-century man born two hundred years too late", wie es TV-Jounrnalist Ian Crouch formuliert.[211] Tietjens muss sich zwischen seiner Ehefrau Sylvia und der jungen Frauenrechtlerin Valentine Wannop entscheiden und seine Erfahrungen im Ersten Weltkrieg verarbeiten. Cumberbatch ist dem Publikum sowohl aus dem TV als auch aus dem Kino bekannt. Aufgrund seiner Darstellung des Sherlock Holmes

[208]Für die Informationen zum Produktionshintergrund diente vor allem die Internet Moviedatabase (imdB).
[209]Max *Saunders*, Ford Madox Ford And Unfilmable Modernism. In: OUPblog, 26.03.2013, <https://blog.oup.com/2013/02/ford-madox-ford-parades-end-modernism> (14.01.2018).
[210]Im britischen und amerikanischen Fernsehen wurden 5 Episoden à etwa 60 Minuten ausgestrahlt, für den deutschen Markt wurden 6 Episoden zu rund 45 Minuten zusammengeschnitten; für diese Arbeit wird die deutsche Variante mit 6 Episoden verwendet.
[211]Ian *Crouch*, Adaptation. In: The New Yorker, 26.02.2013, online unter <https://www.newyorker.com/books/page-turner/adaptation> (18:02.2018).

zu Kultstatus erhoben, ist der Brite ein viel beschäftigter Schauspieler: Fans kennen ihn unter anderem aus unterschiedlichen Filmen wie *Star Trek: Into Darkness*, *12 Years a Slave*, *The Imitation Game* und *Doctor Strange.* Die untreue Ehefrau des Protagonisten, Sylvia Tietjens, wird von der Britin Rebecca Hall porträtiert. Journalist David Thomson sieht in ihr „the knock-out owner" der Mini-Serie, also jene Figur, die die meiste Aufmerksamkeit generiert und das Publikum fesselt, eine „adorable *femme fatale*".[212] Halls darstellerische Anfänge waren in TV-Produktionen. Auf der großen Leinwand sah man sie etwa in Woody Allens *Vicky Christina Barcelona*, *Frost/Nixon*, *The Town - Stadt ohne Gnade* und *The Gift*. Der eine oder andere Blockbuster wie *Iron Man 3* findet sich ebenso in ihrer Filmografie. Für die Rolle der Suffragette Valentine Wannop wurde die außerhalb ihrer Heimat kaum bekannte Australierin Adelaide Clemens gecastet. Nach Auftritten in einigen australischen TV-Serien spielte sie kleine Parts in Hollywood-Produktionen wie *X-Men Origins: Wolverine* und *Der große Gatsby*. Im Cast von *Parade's End* findet sich zudem noch eine Verbindung zum Spielfilm *In guten Händen*: Tietjens Bruder Mark wird von Rupert Everett verkörpert.

Parade's End lässt sich in Bezug auf Inhalt, Form und Produktionsdesign als klassisches Period Drama einordnen, das an zum Teil weltweit erfolgreiche Formate wie *Upstairs, Downstairs* und *Downton Abbey* anknüpfen (und damit ZuseherInnen anlocken) soll. Erzählweise und Stil, die wenig auf melodramatische Elemente setzen, nähern sich aber aufgrund der fragmentarischen Erzählstruktur, harter Schnitte und entharmonisierter Stimmungswechsel der literarischen Vorlage an.[213] Viele TV-Kritiker spielen auf die Lust des Publikums an opulent ausgestatteter Vergangenheit an, auf die auch die MacherInnen von *Parade's End* setzen, betonen aber die gehobene Qualität der filmischen Inszenierung. So wird die Mini-Serie als „'Downton Abbey' for grown-ups" (David Thomson) oder „Downton for adults" (Alan Judd) gepriesen, um nur einige Beispiele dieser komparatistischen Rezeptionsansätze zu nennen.

Der ‚Kritiker-Liebling' *Parade's End - Der letzte Gentleman* wurde auch bei Preisverleihungen in den USA und in Großbritannien berücksichtigt. Es gab beispielsweise fünf Emmy-Nominierungen – der wichtigste TV-Award, das Kostümdesign überzeugte bei den britischen BAFTA-Awards die Jury. Die Zuschauerzahlen der Erstausstrahlung im August 2012 in Großbritannien bei BBC2 sind gut dokumentiert: Die erste (der fünf) Episoden verfolgten über 3 Millionen ZuschauerInnen; diese hohen Einschaltquoten konnten jedoch nicht gehalten werden, die letzten beiden Folgen fielen

[212]David *Thomson*, Parade's End. Ford Madox Ford's Masterpiece Comes To The Screen. In: The New Republic, 27.02.2013, online unter <https://newrepublic.com/article/112212/downton-abbey-grown-ups-ford-madox-fords-parades-end> (04.04.2018).
[213]Katherine *Byrne*, Edwardians On Screen. From Downton Abbey To Parade's End (Houndsmills 2015), 113.

unter die 2-Millionen-Marke.[214] Auch für Deutschland liegen Zuschauerzahlen vor. Die erste Episode, die im Juni 2013 auf dem Kultursender Arte erstausgestrahlt wurde, verfolgten etwa 470.000, auch in Deutschland sanken die Quoten.[215] Die Zahlen bleiben hinter dem Kritiker-Lob zurück.

4.2. Zwischen Historie und Fiktion – Topoi der Suffragetten-Bewegung in *Parade's End*

Parade's End basiert, wie schon besprochen, auf einer Tetralogie von Ford Madox Ford, ist von der Konzeption näher an den geschichtlichen Ereignissen als die anderen Film- und Serienbeispiele. Daher könnte man erwarten, dass viele Versatzstücke der realen Geschichte auch in die fiktive Handlung einfließen und somit als Folie dienen. Deshalb soll zu Beginn der Serienanalyse ein thematischer Vergleich mit den historischen Perspektiven stehen, um herauszuarbeiten, welche Aspekte der militanten Frauenwahlrechtsbewegung im Fokus stehen und welche ausgespart werden.

Das Bild der Suffragetten wird vor allem von der Einführung der Figur der Valentine Wannop beeinflusst, die sich dem Kampf ums Frauenwahlrecht verschrieben hat, allerdings ist sie zu Beginn an den Schauplatz Rye gebunden und kommt erst später direkt nach London. Sie ist eine der wenigen Suffragetten, die einen Namen erhalten und als wichtige, wiederkehrende Figur konstruiert ist, allerdings ist sie nicht bei jeder Aktion, die mit den Frauenwahlrechtlerinnen in Verbindung steht, präsent.[216]

Das Publikum wird in *Parade's End* zu Beginn nach Paris ins Jahr 1908 mitgenommen, erfährt dort über die Umstände der Eheschließung zwischen Christopher Tietjens und Sylvia Satterthwaite. Die eigentliche Erzählung beginnt im Jahr 1911, in dem vor allem Einblicke in die Ehe und Familie des Protagonisten gewährt und seine Prinzipien im Berufsleben beleuchtet werden. Diese zeitliche Festlegung bedeutet, dass viele frühe Aktionen der Suffragetten-Bewegungen keinen Eingang in die Handlung finden. Störaktionen bei politischen Veranstaltungen oder Demonstrations-Prozessionen etwa werden nicht gezeigt.

In der fiktiven Handlung werden – ähnlich wie im historischen Abriss beschrieben – Abgeordnete aller Parteien bei öffentlichen oder privaten Auftritten von Suffragetten bedrängt. Einen solchen

---

[214]Der Frauenanteil wird auf rund 61 Prozent festgelegt. (Parade's End - full viewing figures. In: Benedict Cumberbatch Fan Forum, online unter <http://cumberbatchforum.tumblr.com/post/33155038364/parades-end-full-viewing-figures> (18.02.2018).) Die sinkenden Zuschauerzahlen thematisieren auch Laura Donnelly im *Telegraph* und Jason Deans im *Guardian*: (Jason *Deans*, Parade's End Marches On But Loses Out In Battle For Friday Night Ratings. In: The Guardian, 03.09.2012, online unter <https://www.theguardian.com/media/2012/sep/03/parades-end-friday-night-tv-ratings> (18.02.2018) und Laura *Donnelly*, Parade's End Loved By Critics - But Viewers Switch Off. In: The Telegraph, 02.09.2012, online unter <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/9514309/Parades-End-loved-by-critics-but-viewers-switch-off.html> (18.02.2018).

[215]Meedia Redaktion, Pochers RTL-Show verliert viele Zuschauer. In: Meedia, 08.06.2013, online unter <http://meedia.de/2013/06/08/pochers-rtl-show-verliert-viele-zuschauer> (18.02.2018). Die Zahlen für Amerika können nicht nachvollzogen werden.

[216]Die Figurenkonstruktion soll später noch im Detail beleuchtet werden.

Angriff nutzt auch *Parade's End*, um den politischen und gesellschaftlichen Zeitgeist einzufangen und den Protagonisten Tietjens darin zu positionieren: Schon nach nicht einmal 14 Minuten Spielzeit tauchen in der ersten Episode Suffragetten auf. Nach einem harten Schnitt weg von Christopher beherrscht zunächst ein dunkler Wagen die Bildebene, die Tonebene gehört aber schon den Suffragetten. Die ZuschauerInnen hören laute, weibliche Stimmen, die „Wahlrecht für Frauen" und „Das ist er!" rufen; sie übertönen sogar die Geräusche des fahrenden Wagens.[217] Allerdings schreien sie bald durcheinander, weshalb ihre Slogans nicht mehr gänzlich verstanden werden, die Atmosphäre eines Tumults, der durch Kakophonie geprägt ist, evoziert wird. Die Frauen sind aber nicht nur auf der Tonebene laut, ihre Plakate rücken bald ins Bild. Im Verlauf der Sequenz sind Slogans zu lesen, die auf die fiktive Figur des Abgeordneten Waterhouse gemünzt sind; einige davon sind aber vager formuliert und im anklagenden Jargon der historischen Suffragetten gehalten: „Shame on you Waterhouse", „Shame on you", „Votes for Women", und ähnliche Sprüche werden ins Bild gerückt. ZuseherInnen werden durch die Kameraposition in die Lage des Abgeordneten versetzt: Die Kamera blickt ihm über die Schulter, auf den Chauffeur und die Polizisten, die ihn zum Haus schleusen möchten.[218] Somit wird das Publikum genauso wie die Figur Waterhouse mit etwa einem Dutzend Slogans skandierender Frauen, teilweise mit Schärpen und Transparenten ausgestattet, konfrontiert. Kamera und Bild bleiben während des gesamten Geschehens nahe beim Abgeordneten Waterhouse, wobei sich Distanz und Position in raschen Abfolgen ändern, das Publikum kann ihm ins Gesicht blicken, ihn im Profil sehen, seinen Blick auf die demonstrierenden Frauen simulieren und ihn von hinten bis zum Haus begleiten. Der schnelle Wechsel von Winkeln und der Entfernung zum Geschehen trägt zur Erzeugung der Atmosphäre eines unübersichtlichen Tumults bei und erzeugt Spannung.

Den Suffragetten wird in dieser Sequenz kaum eine Stimme gegeben. Sie dürfen nur Slogans skandieren, aber keine konkreten Anschuldigungen oder Argumente vorbringen. Einige der Frauen werden in Groß- oder zumindest Nahaufnahmen gezeigt, allerdings handelt es sich dabei um keine bekannten Gesichter.[219] Dieses Element der Unpersönlichkeit wird auf der Bildebene verstärkt. Die Frauen tragen nämlich alle ähnliche Kleidung, eine Art ‚Suffragetten-Uniform', die nicht ihre individuelle Persönlichkeit unterstreicht, sondern die Zusammengehörigkeit. Das führt dazu, dass Waterhouse beziehungsweise die ZuschauerInnen auf ein Meer von Frauen mit dunklen Röcken,

[217]Susanna *White*, Parade's End, DVD [4006448767457, 2017] bzw.
als VOD [Amazon Video, 2012], 288 Min., UK 2012, Episode 1, 13:11-13:16.
[218]*White*, Parade's End, Folge 1, 13:16-13:20.
[219]Diese These bezieht sich sowohl auf die fiktive als auch die außerfilmische Ebene: Keine der Frauen ist direkt mit der Handlung verbunden, sie haben keine Namen und tauchen auch in keiner weiteren Folge auf. Ebensowenig werden bekannte Schauspielerinnen eingesetzt; da sich auf der Internet Movie Database kein Hinweis findet, liegt die Vermutung nahe, dass es sich um Statisten handelt.

Jacken und Hüten blicken, dessen Düsternis nur von hervorblitzenden weißen Blusen, Schärpen in Grün, Weiß und Violett und vereinzelt von Hutbändern unterbrochen wird.[220] Die Damen sind also nicht nur aufgrund ihrer Slogans deutlich als Suffragetten markiert, sondern ebenso durch ihre Kleidung. Die Fernsehbilder erinnern an Fotos von Demonstrationen und Prozessionen der realen Suffragetten, welche vor dem ersten Weltkrieg in den Medien kursierten.

Die filmische Inszenierung lässt die Wirkung einer solchen Demonstration von Frauenwahlrechtlerinnen erahnen; einerseits ist es Faszination, die von einer geschlossen auftretenden Gruppe ausgeht, andererseits spürt das Publikum ebenso eine latente Bedrohung, die durch die erzeugte Spannung unterstrichen wird.

Die zweite Sequenz in *Parade's End*, die eine Aktion von Suffragetten ins Zentrum rückt, setzt weniger auf Spannung als auf Humor und porträtiert erstmals Personen hinter der Bewegung. Zudem verlagert sie das Geschehen aus London nach Rye im Südosten Großbritanniens. Wieder sind honorige Herren, darunter der Abgeordnete Waterhouse, das Ziel der Frauen. Das Publikum wird langsam an das Vorhaben herangeführt. In einer Totalen werden zwei Frauen gezeigt, die über die Hügel laufen und etwas beobachten.[221]. Die folgende Einstellung zeigt, worauf sich die beiden konzentrieren: Golfer in Begleitung eines Schutzmannes. Der Protagonist Tietjens verwendet sein Fernglas und entdeckt eine der beiden Frauen; das Bild imitiert den Blick mit dem Fernglas, zeigt nur den runden, vergrößerten Ausschnitt, den ein solches Gerät produziert.[222] Er behält allerdings seine Entdeckung für sich. So kann sich eine Aktion entfalten, die an die Taten der realen Suffragetten erinnert, denn die Golfpartie bleibt nicht ungestört. Ins Bild kommt zuerst die hell gekleidete, blonde junge Frau, ihr folgt, ebenso laufend, eine Frau mit dunklem Rock, die aufgrund ihrer Leibesfülle etwas langsamer vorankommt.[223] Ins Auge stechen vor allem die Kappe der jungen Frau, ihre schwarze Krawatte und ihre Schärpe, die in Grün, Violett und Weiß gehalten ist – in den Farben der Suffragetten.[224] Die Kamera wechselt noch einmal ihre Position und nimmt die Perspektive der beiden Frauen ein. Ein Zeichen – ein gegenseitiges Zunicken – gibt den Startschuss für die Störaktion der beiden Suffragetten. Für diese wird auf der Dialogebene auf bewährte Slogans der Frauenwahlrechtsbewegung zurückgegriffen. Valentine läuft auf die Golfspieler zu und schreit mehrmals: „Wahlrecht für Frauen!" und „Lasst Frauen wählen!"; dabei streckt sie die

[220] *White*, Parade's End, Folge 1, 13:16-13:20.
[221] *White*, Parade's End, Folge 1, 24:58-25:05.
[222] *White*, Parade's End, Folge 1, 25:33-25:35.
[223] *White*, Parade's End, Folge 1, 25:51-25:57.
[224] In den vorigen Einstellungen konnte man diese Details noch nicht erkennen, da weite Einstellungsgrößen gewählt wurden, hier wird die Halbtotale eingesetzt, die sowohl die Bewegung als auch die äußeren Merkmale der Figuren einfängt.

Faust in die Höhe.[225] Leichtfüßig entwischt sie dem Schutzmann, der sie verfolgt. Valentines Gefährtin setzt eine theatralisch inszenierte Geste. Ihr Spruch ist keine reine Aufforderung, sondern eine Provokation, in der gleichzeitig der Vorwurf mitschwingt, dass die Hinhaltetaktik der Regierung mehr Gewalt (auf allen Seiten) generiert. „Wollen Sie erst unser Blut sehen, bevor Sie einlenken?“ Die Suffragette unterstreicht ihre Worte mit einer konkreten Handlung, sie bespritzt den Abgeordneten mit roter Flüssigkeit, die das Blut der Frauen symbolisiert.[226] Ein solcher physischer Angriff divergiert vom Rollenbild der zurückhaltenden Frau.

Die Flucht vor der Exekutive sorgt beim Publikum aufgrund der Wahl der Figuren für humoristische Momente (und eine Schlüsselentscheidung des Protagonisten). Die sportliche Valentine hat natürlich keine Mühe, den Golfern und dem Schutzmann zu entwischen; Gertie ist weniger geschickt und muss den Ärmel ihrer Bluse opfern.[227] Valentine bittet Christopher Tietjens um Hilfe für ihre Mitstreiterin. Dafür spricht sie die Gewalt an, die von der Polizei gegen Suffragetten eingesetzt wird: „Aber lassen Sie zu, dass man Frauen misshandelt? Einige scheinen üble Burschen zu sein. Eine regelrechte Hasenjagd.“[228] Sie appelliert damit an das Ehrgefühl des Protagonisten, welches verletzt würde, sollte er die Frau zu Opfern von Polizeigewalt werden lassen. Innerhalb der fiktiven Handlung und der Präsentation der Schutzbeamten wird übermäßige und sexuell-motivierte Brutalität zwar nicht gezeigt, doch die Aussage wird durch die Erkenntnisse über die Reaktion der Exekutive auf Aktionen der Suffragetten mit Bedeutung aufgeladen, die hinter der Serie beziehungsweise ihrer Romanvorlagen stehen. Sie wirkt dadurch sowohl für die ZuseherInnen als auch für den Protagonisten glaubwürdig. Mit der Unterstützung Christophers[229] entkommen Valentine und Gertie.

Diese Schlüsselszene greift eine typische Aktion der militanten Suffragetten auf. Wie schon im historischen Abriss besprochen, schafften es zahlreiche Angriffe der militanten Frauenwahlrechtlerinnen auf Golfplätze und Golfpartien in die Schlagzeilen.[230] Valentine und Gertie verwenden in der Serie den Slogan ‚Wahlrecht für Frauen‘, der direkt vielen Aktionen entnommen ist. Ihre An-

[225] *White*, Parade’s End, Folge 1, 26:25-26:39.

[226] *White*, Parade’s End, Folge 1, 26:40-26:45. Ob es sich dabei um echtes Blut handeln soll, wird in der fertigen Produktion nicht geklärt, im käuflich erwerblichen Script von Tom Stoppard – von dem einige Szenen für die Ausstrahlung geändert, gekürzt und gestrichen wurden – wird verraten, dass es sich um „red ink“, also rote Tinte, handelt. (Tom *Stoppard*, Parade's End (London 2012.)

[227] *White*, Parade’s End, Folge 1, 27:08-27:10.

[228] *White*, Parade’s End, Folge 1, 27:32-27:38.

[229] Das Verhalten des Protagonisten und sein(e) Motiv(e) sollen zu einem späteren Zeitpunkt noch ausführlicher besprochen werden.

[230] Das Entkommen erinnert ein wenig an die Begebenheit einer Golfpartie von Premierminister Asquith und Innenminister McKenna in Dornoch. Zwei Suffragetten protestierten gegen die Zwangsernährung; sie ließen sich nicht festhalten, konnten den Beamten immer wieder entkommen (und wurden schließlich doch vom Golfplatz eskortiert). (Suffragettes Attack Golf Courses. From the American Golfer October 6, 1912.)

schuldigungen sind zwar nicht so konkret wie der Protest gegen beispielsweise die Zwangsernährung, die provokante Frage fällt aber trotzdem in den Bereich der Kritik am Verhalten der Regierung gegen die militanten Frauenwahlrechtlerinnen. „Wollen Sie erst unser Blut sehen, bevor Sie einlenken?“ zeigt, wie weit die Frauen zu gehen bereit sind, und schreibt zugleich der Staatsführung (und der Exekutive) die Rolle des Täters zu, der durch seine starre Haltung erst Gewalttaten provoziert. Diese Schlüsselszene in *Parade's End* greift noch einen weiteren Aspekt der Suffragettenbewegung in Großbritannien auf: die Inszenierung der Aktionen. Als Gertie den Abgeordneten Waterhouse mit einer roten Flüssigkeit bespritzt, ist dies nicht nur ein physischer, persönlicher Angriff, sondern auch eine symbolische Demonstration, die die Worte unterstreicht. Sie wird von allen Golfern und dem Schutzmann wahrgenommen. Die Frauen geben ihr Blut, welches gut sichtbar an den Politikern klebt, die nicht einlenken. Die Schlüsselszene fügt sich, wie ausführlich besprochen und in Analogie zum ersten Auftritt der diegetischen Frauenwahlrechtlerinnen, sowohl auf der reinen Handlungs-, der Bild- und der Dialogebene nahtlos in die Schablone der Taten der britischen Suffragetten ein, sie gibt zwei Frauen jedoch in der Serienhandlung ein konkretes Gesicht. Somit bietet sie dem Publikum ein größeres Identifikationspotential.

Die nächsten Aktionen der Suffragetten sind wieder in London angesiedelt. Auch Valentine Wannop ist in der zweiten Folge Teil der Frauen, die sich lautstark für das Wahlrecht stark machen. Dies geschieht zuallererst auf der Tonebene. Zu hören sind laute Geräusche, die an unkoordiniertes Rufen und Protestieren einer Menge erinnern; die Kamera verbleibt noch einen Augenblick im Innenraum des Domizils des Protagonisten.[231] Das erschwert dem Publikum die Orientierung, baut aber Spannung auf. Nach einem weiteren Schnitt sind Bild- und Tonebene wieder kongruent. Man sieht einerseits die berittene Polizei, kann die Hufgeräusche einordnen, und andererseits eine große Anzahl an demonstrierenden Frauen, die Plakate und Transparente in die Höhe halten.[232]Die schick und fortschrittlich gekleideten Frauen schmücken sich mit Hilfe von Bändern, Kokarden und Schärpen in Weiß, Violett und Grün; damit machen sie ihre Kleidung zur Uniform der Bewegung. Auf den Schärpen transportieren sie ihre Botschaft, das Motto ‚Votes for Women‘. Zur ‚Grundausstattung‘ einer militanten Suffragette gehören aber auch Transparente und Plakate. Viele der Frauen halten Tafeln hoch, auf denen ihre Kernbotschaften zu lesen sind, darunter die Slogans „Deeds not words” und „Asking freedom for women is not a crime“. Auf Valentines Tafel steht – soweit man es erkennen kann – „Shame on the lords“; sie wird ihr allerdings gewaltsam entrissen.[233] Die Rufe der anderen Frauen vermischen sich zu einer lauten Geräuschkulisse. Miss

[231] *White*, Parade's End, Folge 2, 33:50-33:51.
[232] *White*, Parade's End, Folge 2, 33:52-33:55.
[233] *White*, Parade's End, Folge 2, 33:55-34:06.

Wannop zieht den Blick der Kamera auf sich, sie schreit mehrmals „Lasst Frauen wählen!“.[234] Nur vereinzelt versteht man auch die Worte anderer Mitstreiterinnen. Dann begibt sich Valentine in den Hintergrund, zum Eingang der Nationalgalerie, um dort mit einer typischen Handlung der Frauenwahlrechtlerinnen weiterzumachen. Sie verteilt Flugzettel.[235] Sie lässt sich von einem Beamten nicht davon abhalten, sondern drückt ihm ebenfalls das Pamphlet in die Hände und betritt die Nationalgalerie.

Die Einrichtung ist Schauplatz einer weiteren Aktion der Suffragetten, an der Valentine allerdings nur als Beobachterin beteiligt ist. Die folgende Tat ist direkt aus der realen Geschichte herausgegriffen: die Attacke auf Velázquez‘ Rokeby Venus, eigentlich ‚The Toilet of Venus‘. ZuseherInnen, die sich genauer mit der Geschichte der Suffragetten-Bewegung und ihren Aktionen auseinandergesetzt haben, mögen schon beim Eintritt in die Galerie erahnen, dass sie Zeuge der in fiktiven Bildern festgehaltenen Zerstörung eines ikonischen Gemäldes werden, für viele dürfte es aber eine Überraschung werden. Vor allem der Aufbau der Szene lenkt hier die Wahrnehmung. Denn beim Betreten des Gebäudes lässt Miss Wannop den Lärm und das Protestgeschrei ihrer Mitstreiterinnen draußen, in den Ausstellungsräumen ist es ruhig. Doch plötzlich machen sich drei bis vier bestimmte, forsche und damit laute Schritte bemerkbar, die noch keiner Person zugeordnet werden – wieder setzt *Parade’s End* das erste Zeichen einer Veränderung der Situation auf der Tonebene.[236] Erst nach etwa einer Sekunde zeigt die Serie die Person, die sich in der Galerie ungewöhnlich zügig und geräuschvoll bewegt: Eine junge Frau im Kostüm, mit Krawatte, rotem Schal, Hut und einer großen Tasche in der Hand.[237] Sie wird, als sie sich einem Bild mit einer nackten Schönheit, der Rokeby Venus von Velázquez, nähert, von Valentine beobachtet. Die Frau betrachtet es genau und ist nicht die einzige, deren Blick an diesem Bild hängen bleibt; auch die Position eines Mannes lässt nur den Schluss zu, dass er sich ebenfalls der nackten Venus widmet.[238] Plötzlich wendet sich die junge Dame den anderen Museumsbesuchern und -besucherinnen zu und spricht sie direkt an. Damit fällt sie aus der Rolle des kunstinteressierten Gastes. Sie attackiert die BesucherInnen verbal und wirft ihnen Voyeurismus vor: „Was glotzen Sie alle das Bild an?“[239] Dann legt sie in empörtem Tonfall nach: „Meinen Sie, Frauen wären zu nichts anderem nütze?“[240] Mittels Schuss-Gegenschuss werden während dieses Gefühlsausbruchs die erstaunten

[234] *White*, Parade’s End, Folge 2, 33:55-34:06.
[235] Sie unterstützt die Botschaft, die nicht zu lesen ist, mit der Aufforderung: „Steht auf für eure Rechte.“ *White*, Parade’s End, Folge 2, 34:07-34:30.
[236] *White*, Parade’s End, Folge 2, 34:44-34:45.
[237] *White*, Parade’s End, Folge 2, 34:46.
[238] *White*, Parade’s End, Folge 2, 34:49-34:51.
[239] *White*, Parade’s End, Folge 2, 34:52-34:53.
[240] *White*, Parade’s End, Folge 2, 34:54-34:57.

und teilweise erschrockenen Gesichtsausdrücke der angesprochenen Personen mit dem entschlossenen Blick der Frau kontrastiert. Die Klimax ist somit vorbereitet. Anstatt im passiven Objektstatus zu verbleiben, schreitet die Frau zur aktiven Tat. Sie zieht ein Fleischerbeil aus der Tasche und schlägt auf das Gemälde ein, auf den nackten Körper der Venus.[241] Auf der Tonebene sind die einzelnen Hiebe laut und deutlich zu hören, um die Wirkung zu verstärken.[242] Spätestens jetzt wird ZuseherInnen, die sich mit der Geschichte der britischen Suffragetten besonders gut auskennen, klar, dass hier die historische Figur Mary Richardson ihren militanten Akt für die Bewegung ausführt. Es handelt sich bei dieser Szene also um eine fiktive Nachbildung einer realen Begebenheit.[243] Diese Bearbeitung geht zwar auf den Hintergrund der Tat, nämlich den Protest gegen Emmeline Pankhursts Verhaftung[244], nicht ein, stürzt sich aber auf ein Motiv, das Richardson erst in den 1950er Jahren angab: Sie störte sich an der Art, wie (vor allem) Männer das Gemälde anstarrten. Und genau dieses Gefühl der Erniedrigung und Repression von Frauen, entstanden durch die Einschreibung in die sexuell aufgeladene Objektposition durch eine Fetischisierung, drückt die Figur Mary Richardson in *Parade's End* direkt aus. Sie fasst es in Worte, indem sie den Museumsbesuchern ihren Voyeurismus vorwirft. Das TV-Publikum sieht und hört, wie sie – in Anlehnung an das Motto der Suffragetten – ihren Worten Taten folgen lässt. Ganz deutlich fängt die Kamera ein, wie das von Richardson geschwungene Beil das nackte Hinterteil der porträtierten Venus, ihren Rücken und den Schulterbereich aufspaltet und sowohl die Leinwand als auch den sexualisierten Körper beschädigt.[245] Richardson lässt sich nicht leise vom Sicherheitspersonal abführen, sondern fordert auch eine angemessene Behandlung. Sie beschwert sich lautstark vor allen MuseumsbesucherInnen über den groben Umgang: „Kein Grund mich zu misshandeln."[246] Die Szene des Protests und jene der Einzelaktion von Mary Richardson sind fiktionale Porträts des Einsatzes der Suffragetten wie aus dem Bilderbuch. Die Orientierung erfolgt ganz klar an den Berichten und Aussagen der Frauenrechtlerinnen selbst sowie an den Erkenntnissen, die die Wissenschaft darüber gewonnen hat; dies zeigt sich deutlich an den Parallelen zur Schilderung im historischen Abriss. Dabei wird besonders im Fall der Zerstörung der Rokeby Venus die moderne

[241] *White*, Parade's End, Folge 2, 34:57-35:09.
[242] Falls ich mich nicht verzählt habe, sind es etwa zehn Schläge.
[243] In den Romanvorlagen von Ford Madox Ford findet sich die Attacke auf die Rokeby Venus gar nicht, wie einige TV-Kritiken verraten. (u.a. *Saunders*, Ford Madox Ford and Unfilmable Modernism; Parade's End. The Complete Review. In: Sherlockology, hg. von Sherlockology Ltd., 21.09.2012, online unter <http://www.sherlockology.com/news/2012/9/21/parades-end-review-21092012> (14.01.2018).) Es handelt sich dabei um eine eigenständige kreative Entscheidung der SerienmacherInnen.
[244] Monica *Bowen*, The Slashing Of Velasquez's "The Rokeby Venus". In: Alberti's Window. An Art History Blog, 19.06.2013, online unter <http://albertis-window.com/2013/06/the-slashing-of-velasquezs-the-rokeby-venus> (14.01.2018). Rokeby Venus. The Painting That Shocked A Suffragette. In: BBC Magazine Monitor, 10.03.2014, online unter <http://www.bbc.com/news/blogs-magazine-monitor-26491421> (14.01.2018).
[245] Ausführliche Überlegungen zu jener symbolhaften Tat stellt Kunsthistorikerin Monica Bowen in ihrem Blog an: *Bowen*, The Slashing of Velasquez's "The Rokeby Venus".
[246] *White,* Parade's End, Folge 2, 35:02-35:04. Im englischen Original wird das Wort „manhandle" eingesetzt, das schon allein durch den Wortstamm symbolisch aufgeladen ist. (*Stoppard*, Parade's End)

Perspektive, die feministische Perspektive, die über das reine Wahlrechtsthema weit hinausgeht, benützt.

Der Analyse dieser Schlüsselsequenz fehlt allerdings noch ein Aspekt, nämlich die Rolle Valentine Wannops, die in der Serie für das Publikum das Gesicht der Suffragetten ist. Nur sie kennen die SeherInnen namentlich, Mary Richardsons Name wird nicht genannt. Ohne historische Vorkenntnisse bleibt die Frau, die die Rokeby Venus mit einem Beil attackiert, namenlos. Deshalb kommt Valentines Sichtweise und ihren Handlungen viel Gewicht zu. Zu Beginn der Sequenz ist sie deutlich Teil der Protestaktion der Frauenwahlrechtlerinnen. In der Nationalgalerie befindet sich Valentine nicht mehr mitten im Kreise der Suffragetten, sondern ist ganz alleine; nicht einmal die Stimmen, die Slogans rufen, sind noch zu hören. Vielmehr tritt Miss Wannop in den Hintergrund, sie wird als Besucherin gezeigt, die auf einem Stuhl sitzend ‚The Toilet of Venus' ansieht.[247] Sie unterscheidet sich kaum von den anderen BesucherInnen des Museums, sie hat sogar die Suffragetten-Schärpe abgelegt. Als Mary Richardson sich dem Gemälde nähert, beobachtet Valentine sie neugierig.[248] Die Tat Marys wird abwechselnd mit den Reaktionen darauf gezeigt. Einige Sekunden später verbleibt die Kamera aber auf Valentines Gesicht und fängt es mittels Groß- und Nahaufnahmen ein.[249] (Das bedeutet, dass nicht gezeigt wird, ob oder wie das Sicherheitspersonal Mary misshandelt beziehungsweise sie abführt.) Durch diese Präsenz und Dominanz auf der Bildebene rückt Valentine ins Zentrum und soll so die Interpretation des Publikums lenken. Auffällig ist, dass sie sich Mary nicht nähert, um sie bei ihrer Aktion zu unterstützen, ihr gegen die Männer, die sie festhalten, zu helfen, oder sich zumindest durch eine Geste mit der militanten Suffragette zu solidarisieren. In ihrem Gesicht zeigt sich eher Überraschung bis hin zu Entsetzen, vielleicht schwingt auch ein wenig Bewunderung für den Mut und Einsatz ihrer Mitstreiterin mit. Allerdings gibt es kein deutliches Zeichen, dass Valentine diese Aktion befürwortet. Im Hinblick darauf, dass sich Valentine selbst in die Position der Venus, also als weibliches Objekt für einen männlichen Blick – Christophers Blick – imaginiert[250], scheint sie sich von den Ansichten Richardsons zu distanzieren. Diese Ansicht wird vom Paratext zur Serie deutlich unterstrichen. Bei dieser Quelle handelt es sich um ein modernes Diskursmedium, das auf die Konstruktion und Interpretation der TV-Adaption von Fords Romanen einwirkt. Für die wichtigsten Darsteller wurden (vermutlich von den MacherInnen der Serie) Twitter-Accounts erstellt.[251] Valentine Wannop ‚@Valentine-Wannop' ‚zwitschert' am 29. April 2013 über ihren Besuch in der Nationalgalerie. Sie findet das

[247] *White,* Parade's End, Folge 2, 34:34-34:57.
[248] *White,* Parade's End, Folge 2, 34:57.
[249] *White,* Parade's End, Folge 2, 35:02-35:09.
[250] *Saunders*, Ford Madox Ford and Unfilmable Modernism.
[251] Wie groß die Verbreitung über dieses Medium ist, lässt sich nicht genau sagen, Sylvia ♛ Tietjens

Gemälde der Rokeby Venus „beautiful“. Viel spannender ist aber ihr Kommentar zu Richardsons Attacke: „I'm all for women's equality but I just can't excuse what Mary Richardson did to that painting. I went to visit it.“[252] Mit dieser innerhalb der zweiten Folge spürbaren und durch den Tweet belegten Distanz zur Zerstörung von Velázquez‘ Gemälde, thematisiert die Serie *Parade's End*, was in vielen Auseinandersetzungen mit der Bewegung der Suffragetten nicht immer berücksichtigt wird: nicht jedes Mitglied war mit jeder Aktion einverstanden, es gab unterschiedliche Ansichten.

Ein weiterer Topos findet in *Parade's End* Eingang: Das Versenden weißer Federn als Zeichen der Feigheit. Diese Praktik ist einem Teil der militanten Suffragetten zuzuordnen, die sich im ersten Weltkrieg mit Eifer dem Patriotismus und der Kriegstreiberei zugewandt haben. Eine weiße Feder erhalten Vincent Macmaster[253] und Ruggels[254]. Macmaster betrachtet seine in Stille und Kontemplation; Ruggels kommentiert den Erhalt abschätzig, was zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal besprochen werden soll, da es sich um eine Reaktion auf die Taten der Suffragetten handelt.

Die Serie *Parade's End* gibt (vor allem in den ersten beiden Episoden, die vor dem ersten Weltkrieg angesiedelt sind,) den Suffragetten Raum und Stimme für ihr Anliegen. Von größeren Demonstrationen über die Störung einer Golfpartie bis hin zur Zerstörung eines Gemäldes werden die in der zeitgenössischen Presse und später im wissenschaftlichen Kontext aufgearbeiteten Taten abgespult. Mit Ausnahme der Attacke auf die Rokeby Venus handelt es sich dabei aber um Formen des Protests, die zwar militant sind, aber zu keinen größeren Schäden führen. Ausgespart werden Aktionen wie das Sprengen von Briefkästen oder Häusern, bei welchen zumindest die Gefährdung von Menschenleben in Kauf genommen wurde. Die Schöpfer greifen ebenso wenig auf das Märtyrerpotential, das ein zentraler Aspekt der militanten Frauenwahlrechtsbewegung in Großbritannien war, zurück. Keine der Kämpferinnen in der TV-Serie tritt in Hungerstreik oder muss Zwangsernährung über sich ergehen lassen. Die Suffragetten aus *Parade's End* gehen nicht einmal ins Gefängnis.[255]

@ekypar2606 hat jedenfalls 130 Follower, Christopher Tietjens @ChrisTietjens 20 Follower und Valentine Wannop @ValentineWannop 15 Follower. Dies lässt zwar im Vergleich zu Stars, die Millionen Anhänger auf der Zwitscher-Plattform haben, darauf schließen, dass der Kreis der Eingeweihten nicht allzu groß ist, allerdings handelt es sich trotzdem um eine Expansion der Figuren, die ihre Beweggründe und ihr Innenleben noch einmal deutlich machen – und somit vielleicht wieder näher an Fords Vorlage sind.

[252]https://twitter.com/ValentineWannop/status/328898165916987392, 17.11.2017.

[253]*White,* Parade's End, Folge 3, 19:14-19:20.

[254]*White,* Parade's End, Folge 3, 18:38-18:54.

[255]Zumindest wird dies nicht gezeigt, denn Mary Richardson wird zwar von Beamten ergriffen, aber weder ein Prozess noch eine Gefängnisstrafe werden thematisiert. Valentine und Gertie werden bei ihrer Aktion nicht erwischt, Gertie flieht und Valentine wird nicht angezeigt (*White*, Parade's End, Folge 1, 36:38-36:42).

4.3. Valentine Wannop – das Gesicht der Suffragetten in *Parade's End*

In der vorhergehenden Analyse der Schlüsselsequenzen rund um die topisch angelegte, fiktive Bearbeitung der Aktionen der Suffragetten in *Parade's End* zeigt sich deutlich, dass der Großteil der kämpfenden Frauen namenlos bleibt und keinen weiteren Handlungsstrang bekommt. Das zeigt einerseits, dass die Sache im Vordergrund steht und nicht so sehr individuelle Bedürfnisse. Andererseits unterstützt es die Sonderstellung Valentine Wannops, die mit einem Namen, einer Geschichte und der Position des love interests des Protagonisten ausgestattet ist. In einigen Paratexten, die für ZuseherInnen als Informationsquellen dienen können[256], wird Valentine dezidiert als „Suffragette" oder zumindest „Frauenrechtlerin" vorgestellt. Diese Zu- und Festschreibung beeinflusst die Rezeption der Figur. Assoziationen mit den militanten Frauen aus Großbritannien werden vermutlich die Erwartungen an den Serien-Charakter in eine bestimmte Richtung lenken. Zudem forciert die Dreieckskonstellation zwischen ihr, Tietjens und seiner Frau Sylvia Vergleiche der beiden Frauenfiguren.

Im Verlauf der Serie wird deutlich, dass das Publikum Valentine Wannop nicht in ein einziges Handlungsmuster beziehungsweise in einen Typus Frau zwängen kann. Ihre Konstruktion ist wesentlich komplexer. Aus der Sicht der Rezeption sind meist runde Charaktere weit interessanter. Im Fall von Valetine Wannop ist dies Fluch und Segen zugleich, was in manchen TV-Kritiken herrlich pointiert herausgearbeitet wird, worauf später noch eingegangen wird. Schon der erste Auftritt – die schon ausführlich besprochene Störaktion der zwei Frauenrechtlerinnen am Golfplatz – zeigt Valentine Wannop in der Außenwelt, in der öffentlichen Sphäre. Mit ihrer Gefährtin Gertie dringt sie in einen männlich dominierten Raum ein und macht sich für die Anliegen der Frauen stark. Zudem stellt sie ihre sportlichen Fähigkeiten unter Beweis. Sie läuft den Beamten und Spielern, die sie ergreifen wollen, mit Leichtigkeit davon und springt sogar vom Steg aus über den schmalen Fluss; die Golfer können ihr dies nicht nachtun. Die zweite Protestaktion der Suffragetten, an der die junge Frau teilnimmt, führt sie auf die Straßen Londons, vor die Nationalgalerie. Hier ist sie keine leise Flaneurin, sondern eine Demonstrantin. Wieder tritt sie lautstark hervor, ein Verhalten, das für Frauen im Edwardianischen Zeitalter, in dem der zurückhaltende ‚angel in the house' als Ideal kaum an Bedeutung verloren hatte, als ungewöhnlich galt. Sie darf ihre mannigfaltigen Fähigkeiten und Kenntnisse zur Schau stellen, anfangs im privaten, im Verlauf der Serie im professionellen Bereich. Ihre Sportlichkeit stellt Valentine beim Cricket-Turnier in Eton,

[256] u.a. in den Filminformationen auf der Internet Movie Database, auf Serien-Portalen wie Fernsehserien.de oder Serienjunkies.de, in der Programmankündigung zur deutschsprachigen Ausstrahlung auf Arte, in zahlreichen Artikeln zur Platzierung im deutschen Fernsehen im Spiegel Online („Der letzte Superman"), auf FAZ Online („Die Grausamkeit bester Absichten"), auf Stuttgarterzeitung.de („Der letzte Gentleman, bleich, schlau und sexy"), auf SZ.de („„Scheitern mit Stil"), im Fachmagazin VideoMarkt, etc.

das anhand eines Untertitels historisch im Jahr 1913 verankert ist, unter Beweis. Die junge Frau erhebt sich aus einem Liegestuhl, und damit aus ihrer Zuschauerposition, und läuft zügig einem fliegenden Ball entgegen; Valentine fängt ihn und wirft ihn gekonnt den spielenden Männern zu.[257] Dafür erntet sie Applaus und zieht die Aufmerksamkeit auf sich, weil sie aus der Rolle der zurückhaltenden Frau fällt. Sport wird zur Profession, bald arbeitet Miss Wannop „in London als Lehrerin für Leibesübungen", wie sie erzählt.[258] Eine Unterrichtsstunde wird in der Serie zwar nicht gezeigt, aber einige Szenen beleuchten, wie sie mit den Schülerinnen umgeht und sich für sie einsetzt.[259] Eine zweite Gruppe an Auftritten Valentines sind der Figurenkonstellation geschuldet. Als Christopher Tietjens' romantic interest wird sie oft in intime Situationen manövriert. Die junge, ledige Frau fährt gemeinsam mit dem verheirateten Protagonisten bei Nacht und Nebel gemeinsam in einer Kutsche.[260] Sie genießen auch gemeinsam die Sonne, dabei sitzen sie ungestört im Gras.[261] Beide Treffen in einer lange Zeit isolierten, idyllischen Atmosphäre bergen Potential, Gefühlen und Leidenschaften nachzugehen. Und genau dieses Potential macht sie im Hinblick auf den Denkrahmen des Edwardianischen Zeitalters so auffällig. Frauen, die sich in eine solch intime Situation begeben, werden von der Gesellschaft in Richtung des Bildes der moralisch verwerflichen Prostituierten gedrängt. Vielleicht zeigt sich auch in diesen Szenen Valentines Mut und Stärke. Das Publikum lernt Miss Wannop aber ebenso in gänzlich konträren Situationen kennen, häufig hält sie sich in Innenräumen auf. Manchmal ist sie Gast in den Häusern von Freunden, häufig hilft sie bei Vincent Macmasters Freitagsgesellschaft, bei der über Kunst und andere Feuilleton-Themen philosophiert wird. Dabei schenkt sie Tee aus und kümmert sich um das Geschirr.[262] Sie darf sich bei diesen Salongesellschaften also weniger unter die diskutierenden Gäste mischen, sondern ist (im weiten Sinne) häuslichen Pflichten unterworfen. Diese übernimmt sie in der letzten Folge von *Parade's End* von sich aus. Als Christopher sich endgültig für sie entscheidet, schlüpft sie in die Rolle der Frau an seiner Seite, die seine Kameraden aus dem Krieg empfängt und unterhält.[263] Diese Entwicklung lässt sich mit den Konventionen ihrer Rolle als romantic interest in Zusammenhang bringen. Für das Happyend (der Liebeshandlung) muss sie zu einer passenden Partnerin für Christopher Tietjens werden.

So facettenreich wie die Orte, an denen sich Valentine bewegt, sind auch ihr Verhalten beziehungsweise ihre Einstellung. Wenn es darum geht ihre Rechte (als Frau) zu verteidigen, ist Miss

[257] *White,* Parade's End, Folge 2, 21:15-21:30.
[258] *White,* Parade's End, Folge 3, 29:57-30:03.
[259] *White,* Parade's End, Folge 5, 20:20-21:13. Folge 6, 05:25-07:47.
[260] *White,* Parade's End, Folge 1, ab 40:55 bis Ende. Folge 2 beginnt mit der Versorgung des beim Unfall verletzten Pferdes.
[261] *White,* Parade's End, Folge 2, 02:15-3:53.
[262] In zahlreichen Einstellungen in *White,* Parade's End, Folge 3, 09:05-10:30.
[263] *White,* Parade's End, Folge 6, ab 40:45.

Wannop nicht nur in den dezidierten Aktionen der Suffragetten mutig, lautstark und schlagfertig. Bei einer Begegnung mit dem Abgeordneten Waterhouse macht sie die intellektuelle Unterdrückung des weiblichen Geschlechts durch Sarkasmus deutlich. Sie führt ein Gespräch nicht höflich weiter, sondern entzieht sich mit einer brüsken Entschuldigung, die die Vorurteile gegenüber Frauen aufgreift und somit untergräbt: „[…] und es liegt mir fern, mich Mr.Waterhouse aufzudrängen mit meinem sehr begrenzten Verstand und meiner geschlechtsbedingten Unfähigkeit für alles außer der Mutterschaft, also wenn Sie mich entschuldigen wollen."[264] Diese mutige Aussage drängt den Abgeordneten in die Enge. Kurz darauf droht Sandbach – einer der honorigen Herren vom Golfturnier – Valentine. Sollte sie sich „einer Untat erdreisten, stehe [er] bereit, [ihr] etwas auf den blanken Po zu geben."[265] Miss Wannop zeigt sich aber weder von seinen Worten, noch von seinem festen Griff eingeschüchtert. Gewitzt und frech dreht sie die Drohung um, indem sie Sandbach sexuelle Lust an Gewalt gegen Frauen vorwirft: „Ich bin mir sicher, Sie denken an nichts anderes."[266]Auf weitere untergriffige Kommentare lässt sie sich nicht ein. Als Sandbach sie als „Tietjens Hure" bezeichnet, verteidigt sie Christophers Ehre, nicht direkt sich selbst.[267] Dies lässt auch – intradiegetische Figuren sowie ZuseherInnen – darauf schließen, dass die junge Miss Wannop (mehr als) freundschaftliche Gefühle für den Protagonisten hegt. Grund genug, diese näher unter die Lupe zu nehmen. Mut und Ehrlichkeit kennzeichnen die zwischenmenschlichen Beziehungen Valentines. Christopher gegenüber verhält sie sich zwar anfangs nicht offensiv erotisch oder allzu direkt, eine Vorgangsweise, die für Frauen in dieser Epoche fast gänzlich undenkbar wäre, ist aber durchaus bereit, ihre Meinung zu äußern. „Sie pflegen den Konservatismus. Ich dachte, Ihre Spezies fände man nur im Museum", beobachtet sie messerscharf und macht damit klar, dass diese Haltung nicht mehr in die moderne Zeit passt.[268] Sie neckt ihn damit, doch ihrer Feststellung wohnt ein ernsthafter Kern inne. Denn Valentine bleibt ihrer offenen Linie treu. „Sie vertreten Prinzipien, weil sie malerisch sind, soll das Land doch vor die Hunde gehen. Sie würden sich nur rühren, um zu erklären: Ich hab's euch gesagt", kritisiert sie seine Position der Inaktivität leise.[269] Dafür erntet sie einen etwas überraschten Blick, Valentines Meinung findet aber Akzeptanz. Auch vor Christophers Einsatz im Krieg gibt es ein weiteres offenes Gespräch, in dem Miss Wannop nicht mit Kritik spart und ihre pazifistische Einstellung verteidigt. „Im Übrigen wissen

[264] *White,* Parade's End, Folge 2, 22:56-23:08.
[265] *White,* Parade's End, Folge 2, 23:17-23:24.
[266] *White,* Parade's End, Folge 2, 23:24-23:27.
[267] *White,* Parade's End, Folge 2, 23:29-23:39.
[268] *White,* Parade's End, Folge 1, 42:49-42:54.
[269] *White,* Parade's End, Folge 1, 42:55-43:05.

Sie auch, dass Sie hier viel nützlicher sind", kommentiert sie Tietjens' Bereitschaft für den Fronteinsatz.[270] Auf die zynische Reaktion kontert sie mit Tadel: „Sie sollten auf die Verachtung für Ihre Heimat nicht stolz sein!"[271] Christophers Rechtfertigung und Ausrede auf den Untergang des Landes durch die Macht des Geldes und sein rückwärtsgewandtes Beharren auf Haltung und Pflichtbewusstsein lässt sie nicht gelten: „Oh, ich verstehe Sie durchaus. Sie sehen sich selbst noch mit der Unschuld eines Kindes."[272] Zwar mildert sie die harsche, wenn auch treffsichere Kritik mit einem Lachen ab, aber mit ihrer Offenheit zwingt Valentine ihren Angebeteten doch zum Nachdenken. Sie fällt nicht in die Rolle des zurückhaltenden Engels, der jede Aussage eines männlichen Partners unterstützt und bestätigt. Sie biedert sich nicht an, um ihm zu gefallen, sondern steht zu ihren Meinungen und Bedürfnissen. Auch auf der rein persönlichen Ebene deutet sie in diesem Gespräch ihre Gefühle an und macht sie abschließend noch deutlich. „Wieso nur hast du mich damals nicht geküsst?", fragt sie Christopher und zeigt damit, wie viel ihr an ihm liegt – dieser verlässt sie allerdings vor Ende des Liebesgeständnisses.[273] In der vierten Folge von *Parade's End* wird der beiderseitigen Zurückhaltung ein Ende gesetzt. Miss Wannop nimmt Christophers Angebot, seine Geliebte zu werden, an und lädt ihn zu sich nach Hause ein.[274] Zu diesem Zeitpunkt hat Valentine schon etwas mehr über Liebe und ihre Sexualität gelernt. Wenig Verständnis zeigt sie nämlich (in Folge 3) mit Mrs. Duchemin. Als sich diese vertrauensvoll an die junge, so fortschrittlich wirkende Miss Wannop wendet, um sie bezüglich einer Abtreibung um Rat zu fragen, ist Valentine schockiert. „Haben Sie etwa geglaubt, wir vergleichen nur unsere wunderbaren Seelen?", will Mrs. Duchemin wissen, als sie merkt, dass sie die junge Frau mit ihrer Bitte aus der Fassung bringt. Mit ihrer Antwort („Ja, das habe ich geglaubt.") zeigt sich doch auch eine gewisse Naivität im Charakter von Christophers love interest.[275] Weder agiert sie mitfühlend, noch versucht sie einen Schritt Richtung Frauensolidarität. Hier lassen die MacherInnen der Serie Valentine in Bezug auf die Themen Sexualität und Moral doch stark auf den konventionellen, wenig fortschrittlichen Denkrahmen des frühen 20.Jahrhunderts zurückfallen. Dies mag einerseits einer mangelnden Aufklärung geschuldet sein, steht andererseits jedoch im starken Kontrast ihres emanzipatorischen Geistes im Hinblick auf das Frauenwahlrecht.

Auch ihre Rolle als love interest beeinflusst Valentines Einstellung und Verhalten, feministisch selbstbewusst darf sie sich in der Liebeshandlung selten zeigen. Sie spricht zwar offen und mutig

[270] *White,* Parade's End, Folge 3, 12:30-12:35.
[271] *White,* Parade's End, Folge 3, 12:43-12:46.
[272] Rechtfertigung und Reaktion: *White,* Parade's End, Folge 3, 12:46-13:43.
[273] *White,* Parade's End, Folge 3, 15:24-15:56.
[274] Das Treffen wird jedoch vorerst noch vereitelt und die körperliche Ebene der Liebesbeziehung erst in der letzten Folge der Serie erreicht.
[275] *White,* Parade's End, Folge 3, 03:46-05:25.

mit Tietjens, verfällt aber ebenso in Muster, die als typische weibliche Klischees gelten. Sie legt viel Wert auf ihr Äußeres, betrachtet sich sogar kritisch im Spiegel der Teekanne, als Christopher in der Nähe ist.[276] Sie bereitet sich besonders gewissenhaft für Tietjens Besuch vor. Bei diesem ‚Schönmachen' für den Mann ist das Publikum Zeuge: Valentine wäscht und badet sich gründlich, richtet die Kissen für das Liebesspiel her und imaginiert sich selbst als (Rokeby) Venus.[277] Valentine zeigt hier zwar, dass sie sich langsam ihrer Sexualität und ihren Bedürfnissen gewiss wird, allerdings tut sie alles für einen Mann. Erst Christophers Begehren beziehungsweise seine Einladung lösen ihre Zurückhaltung. Sie passt sich völlig seinem Tempo an und wartet auf ihn. „Ich werde bereit sein, für alles, was Sie verlangen", verspricht sie ihm sogar.[278] Damit stellt sie ihm einen Blankoscheck aus, den man als totale Unterwerfung deuten könnte, der Valentine Richtung Engel des Hauses drängt, der seine eigenen Bedürfnisse dem eines Mannes unterordnet. Das Publikum ahnt zwar, dass der Protagonist dieses Versprechen nicht missbraucht, aber die kämpferische Feministin in Miss Wannop tritt in solchen Momenten gänzlich zurück. Zahm und züchtig wird sie dem Publikum gezeigt. In diesen Situationen tritt der Kontrast zur Konstruktion von Sylvia Tietjens deutlich zu Tage: Sylvia darf Tietjens im Zug verführen und ihn in der Bade-Szene mit ihrer nackten Haut herausfordern („She stands up and challenges him with the breasts"[279]), zudem vergnügt sie sich mit anderen Männern.

Valentine hingegen fügt sich, wie schon besprochen, in die Rolle der treuen ‚Ehefrau': Sie erfüllt in der letzten Folge häusliche wie auch sexuelle Pflichten. Dies scheint sie zwar glücklich zu machen, kann aber im Vergleich zur forschen Suffragette, die ZuseherInnen in den ersten Folgen etwa in der Golfplatz-Störaktion kennenlernen, doch etwas rückschrittlich wirken. Besonders treffend formuliert der TV-Kritiker Chris Harvey dieses zwar facettenreiche, aber in letzter Konsequenz eigentlich inkonsequente Porträt der Frauenrechtlerin Valentine Wannop. Er nennt sie eine „male fantasy suffragette"[280]. Damit ortet er einen männlichen Blick bei der Figurenkonstruktion. Er nennt Valentine, die er als zahm, sanft, hübsch und hingebungsvoll in der Liebe beschreibt, sogar „unsuffragette-y".[281] Diese These stützt er, indem er auf Aktionen und Opfer der realen Frauenwahlrechtskämpferinnen hinweist, die Valentine fernliegen. Verpackt ist diese Kritik an der Präsentation in einem treffenden Vergleich mit modernen weiblichen Feministinnen: „In Tom

[276] *White,* Parade's End, Folge 4, 02:24-02:27.
[277] *White,* Parade's End, Folge 4, 21:20-22:33. Es ist eine der wenigen Szenen, in der ein männlich voyeuristischer Blick auf Valentine dominiert.
[278] *White,* Parade's End, Folge 4, 24:20-24:26.
[279] David Thomson, Parade's End. Ford Madox Ford's Masterpiece Comes To The Screen. In: The New Republic, 27.02.2013, online unter <https://newrepublic.com/article/112212/downton-abbey-grown-ups-ford-madox-fords-parades-end> (04.04.2018).
[280] Chris *Harvey*, Parade's End: Valentine Wannop - The Male Fantasy Suffragette. In: The Telegraph, 21.12.2012, online unter <http://www.telegraph.co.uk/culture/9558459/Parades-End-Valentine-Wannop-the-male-fantasy-suffragette.html> (25.01.2018).
[281] *Harvey*, Male Fantasy Suffragette.

Stoppard's adaptation of Ford Madox Ford's novels, she resembles one of the women who were imprisoned, force fed on hunger strike and even killed for the right to vote about as much as Katie Melua resembles Pussy Riot."[282] Ganz von der Hand zu weisen ist diese Anspielung auf die Ausprägungen der Protestkultur im 21.Jahrhundert nicht. Das Publikum sieht Valentine während der gesamten Serie nicht im Gefängnis, nicht im Hungerstreik oder in einer Aktion, die Gewalt und Opferbereitschaft erfordert, und kann sie sich wohl auch in einer solchen Situation nicht vorstellen.

4.4. Suffragetten im intradiegetischen Diskurs

Von der zum Teil eher zahm geratenen Haupt-Suffragette soll die Analyse nun zum allgemeinen Denkrahmen der Figuren in *Parade's End* führen. Wie reagieren der Protagonist sowie die Charaktere auf die Themen Frauenwahlrecht und Protest? Um diese Frage zu beantworten, sollen einige schon besprochene Szenen sowie neue Sequenzen, die die Suffragetten und ihren Kampf thematisieren, im Detail beleuchtet werden. Einige Figuren positionieren sich deutlich als Pro- oder Anti-Frauenwahlrecht. In die Reihe der dezidierten Gegner fallen die feinen Herren Waterhouse und Sandbach, ebenso wie Ruggles, und bis zu einem gewissen Grad General Campion. Szenen, in denen diese Figuren vorkommen, bieten sich also besonders an, um die (Schein)argumente, Vorurteile und Beleidigungen, die im Zusammenhang mit dem (militanten) Einsatz für das Frauenwahlrecht fallen, herauszuarbeiten. Vielen Mitgliedern der oberen Gesellschaftsschicht sind die Aktionen der Suffragetten ein Dorn im Auge, sie fürchten um ihre Sicherheit. Sie erkennen das Recht der Frauen, dass ihr Anliegen im Parlament gehört und ernsthaft behandelt wird, nicht an. Die Empörung über Störungen der Ordnung wird nicht nur von Männern geäußert, auch Geschlechtsgenossinnen der Kämpferinnen schließen sich an. Bis sich Tietjens ins Gespräch einbringt, bestärkt sich eine Gruppe bei der Weihnachtsfeier 1911 in ihrer Meinung über die kriminellen Suffragetten gegenseitig. Diesem Diskussionsthema ist der Protest einer kleinen Frauengruppe bei der Ankunft des Abgeordneten Waterhouse vorangegangen. Er ist Aufhänger und wird sogleich kommentiert. Die Figur Waterhouse zeigt sich erleichtert, als sie sich unter die Gäste mischt: „Wir sind durchgekommen ohne Kratzer."[283] Seine Aussage impliziert, dass Parlamentarier nicht immer unversehrt aus den Konfrontationen mit den Frauenwahlrechtskämpferinnen herauskommen. Eine Dame aus der Gruppe kritisiert die Gewaltbereitschaft ebenso: „Wie weit sind

[282] *Harvey*, Male Fantasy Suffragette. Er erzählt in seinem Artikel ebenso davon, dass Adelaide Clemens um die Rolle der Valentine kämpfen musste. Von Briefen über Tapes ließ sie nichts unversucht und blieb hartnäckig. Harvey resümiert mit einer Prise Sarkasmus: „If Valentine Wannop had applied half that determination to the struggle for women's votes, she might have been celebrating with Tietjens, with champagne if not a kiss, long before 1918." Damit sagt er der Schauspielerin mehr Einsatzbereitschaft nach als ihrer Serienfigur.
[283] *White,* Parade's End, Folge 1, 13:27-13:29.

wir gekommen, wenn ein Regierungsvertreter sich nicht ohne Polizeischutz bewegen kann?“[284] Eine andere Festbesucherin plädiert für harte Strafen und Gewalt gegen die Frauen („Diese Suffragetten, ich würde sie bis aufs Blut auspeitschen lassen“). Sandbach ergänzt: „Auf die Blanken, das ist meine Meinung.“[285] Die Straffantasien der beiden evozieren Bilder der körperlichen Züchtigung, sie plädieren für Gewalt gegen Gewalt. Vor allem Sandbachs Misogynie weist eine sexuelle Komponente auf, in seiner Vorstellung ist es die nackte Haut, die versehrt werden soll. In dieselbe Kerbe schlägt diese Figur gegenüber Miss Wannop ein weiteres Mal. Sandbach droht ihr Schläge auf den blanken Po an, sollte sie eine Aktion beim Cricket-Turnier starten. „Ihr lechzt doch danach, ihr Flintenweiber“, unterstellt er den Suffragetten einen Hang zu sexuellen Ausschweifungen und bezeichnet Valentine als „Hure“.[286] Sandbach verknüpft für seine Beleidigung Gewalt und Sexualität: Weichen Frauen vom Rollenbild des tugendhaften, milden Engels ab, indem sie Waffen benutzen, verlassen sie dieses auch auf andere Weise. Dieses Vorurteil scheint laut *Parade's End* in vielen Köpfen der Edwardianischen Zeit fest verankert zu sein. Es wird im Verlauf der Serie von weiteren Figuren benutzt, um die Suffragetten zu diskreditieren. General Campion etwa warnt Christopher Tietjens vor einem Naheverhältnis mit Miss Wannop. Vertrauensvoll und in leicht schockiertem Tonfall meint er: „Die sollen alle Huren sein.“[287] Er versucht dem Protagonisten klarzumachen, dass eine solche Frau besonders gefährlich für den Ruf eines Gentlemans ist. Campion mag zwar hehre Absichten haben, aber er reproduziert die unterdrückenden Vorbehalte vieler seiner Zeitgenossen gegenüber Frauen, die um das Wahlrecht für ihr Geschlecht kämpfen. Er brandmarkt sie als Huren, womit er ihnen ein abnormales Verhältnis zur Sexualität unterstellt und im Besonderen ihre moralische Integrität in Frage stellt.

Die dritte Figur, die sich dieses Bildes für die Suffragetten bedient, ist Club-Mitglied Ruggles. Als Mark, Tietjens Bruder, die weiße Feder auf dem Schreibtisch in die Hand nimmt, reagiert sein Gesprächspartner mit einer Beschimpfung: „Das war in meiner Post. Wir verrichten Arbeit von nationaler Bedeutung und müssen uns von sexhungrigen Debütantinnen Feigheit vorwerfen lassen, nur weil deren Appetit in Kriegszeiten nicht befriedigt werden kann.“[288] Anstatt sachlich zu argumentieren, geht Ruggles in den Angriff, wenn er die Aktion (einiger) Suffragetten kommentiert. Er unterstellt den seiner Meinung nach eher jungen, unerfahrenen Frauen (‚Debütantinnen‘) gesteigertes sexuelles Verlangen, das in auffälliges Verhalten umschlägt, wenn es nicht gestillt wird. Mark hört in der Serie auf die Gerüchte, die ihm Ruggles auftischt und gibt sie an Mr. Tietjens

[284] *White,* Parade's End, Folge 1, 14:49-14:54.
[285] *White,* Parade's End, Folge 1, 14:43-14:49.
[286] *White,* Parade's End, Folge 2, 23:29-23:34.
[287] *White,* Parade's End, Folge 1, 29:34-29:36.
[288] *White,* Parade's End, Folge 3, 28:41-28:52.

Senior weiter. Als er ihm von den angeblichen Verfehlungen seines Bruders erzählt, betont er, dass es sich bei der angeblichen Geliebten um „eine pazifistische Suffragette“ handelt.[289] Wohl spielen mehrere Faktoren mit, die Christophers Vater zur Überzeugung bringen, dass sein Erbe nun ruiniert wird, aber die dezidierte Zuordnung Valentines zur militanten Frauenwahlrechtsbewegung wirkt wie eine zusätzliche Brandmarkung, die Schande über die Familie bringt.

Eher belustigt nimmt Mrs. Satterthwaite, Christophers Schwiegermutter, Miss Wannop und ihre Ansichten auf. Sie wird Zeugin eines Streitgesprächs zwischen Valentine und Waterhouse beim Cricket-Turnier. Mrs. Satterthwaite kommentiert diese Begegnung in amüsiertem Tonfall: „Oh, das war meine erste Suffragette.“[290] Das zeigt, dass in den Kreisen, in denen Sylvia und ihre Mutter verkehren, wohl eher keine Frauenwahlrechtlerin vorhanden ist und dem Thema keine große Bedeutung beigemessen wird.

Die Befreiung der Frau, zumindest im Hinblick auf Kleidung, wird von unerwarteter Seite propagiert. Pfarrer Duchemin wettert im Beisein Valentines gegen die Versklavung des weiblichen Geschlechts durch Korsett, Büstenhalter und andere Formen der Schnürung.[291] Die flammende Rede unterstützt Duchemin mit Taten, er ‚befreit‘ seine Ehefrau von der einengenden Unterwäsche. Dass dies (vor allem im Beisein der BesucherInnen) ein Eingriff in die Privatsphäre, eine sexuelle Belästigung und damit wiederum eine Einschreibung seiner Frau in die Position des Sexobjekts ist, bleibt wohl unbestritten. Zudem konzentriert sich Duchemin in seinem ‚Befreiungsakt‘ auf die körperlichen Aspekte, nicht auf die metaphorische Emanzipation der Frau. Für ZuseherInnen ist Duchemin ohnehin eine wenig vertrauenswürdige Figur, die in Szenen, die einer Farce nahekommen, dramaturgisch für komische Entlastung sorgt. Eigenartiges Verhalten, paranoid wirkende Aussagen und schließlich Selbstmord markieren den Pfarrer von Anfang an als Person, deren Perspektive vermutlich durch eine psychische Erkrankung beeinträchtigt ist. Dadurch ist die Hetzrede gegen ‚Korsett & Co‘ zwar einerseits eine Schlüsselsequenz, andererseits untergräbt sie gleichzeitig eine seriöse Diskussion. Oberflächlich betrachtet ist der Pfarrer, wie Valentine es ausdrückt, „einer von [ihnen]“, allerdings wird das Publikum seine Motive beziehungsweise einen gesunden Geisteszustand wohl in Frage stellen und in ihm keinen wahren Unterstützer der Suffragetten sehen.

Mit journalistischer Arbeit versucht Mrs. Wannop, Valentines Mutter, ihre Geschlechtsgenossinnen zu unterstützen. In diesem Zusammenhang holt *Parade's End* die Geschichte (und die Er-

[289] *White,* Parade's End, Folge 3, 37:20-37:45.
[290] *White,* Parade's End, Folge 2, 23:10-23:13.
[291] *White,* Parade's End, Fogle 2, 29:20-30.06.

kenntnisse darüber) in die fiktive Welt. Mrs. Wannop möchte einen Artikel über das „Frauenrechtsgesetz“ schreiben. Ihr Vorschlag wird aber vom Redakteur abgelehnt: „Oh, liebe Mrs. Wannop, unsere Leser wissen doch schon, dass das Oberhaus es abschmettern wird.“[292] Die ablehnende Haltung und Hinhaltetaktik der Regierung bezüglich des Frauenwahlrechts wird hier in der Serie konkret angesprochen. Es wird gezeigt, wie schwierig es zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist, Frauenthemen einem Publikum darzulegen.

In Worten und Taten steht der Protagonist Christopher Tietjens in der TV-Serie hinter den Suffragetten, nicht ausschließlich aus persönlichen Motiven, sondern aufgrund seiner Haltung und seines Ehrenkodexes. Dass er nicht nur von seinen Gefühlen für Miss Wannop geleitet wird, zeigt sich bei seinem ersten Einsatz für den Kampf ums Frauenwahlrecht. Er verteidigt die Aktionen der Suffragetten bei einem Gespräch mit den Festgästen bei der Weihnachtsfeier 1911, zu diesem Zeitpunkt hat er die attraktive, junge Frau noch gar nicht zu Gesicht bekommen. Er hält die Suffragetten für ehrenhaft und spricht auch die Gerechtigkeit der Sache nicht ab. Vielmehr kritisiert er das Vorgehen der Regierung: „Vielleicht wenn der Premierminister sein Versprechen gehalten hätte, das Begehr der Frauen gleich nach der Sommerpause zu erörtern. […] Die Frauen haben ihres gehalten und die Proteste beendet.“[293] Tietjens referiert auf den Waffenstillstand der Suffragetten, den die militanten Kämpferinnen erst gebrochen haben, als sie sich von der Regierung verraten gefühlt haben. Christopher stößt mit seiner respektvollen Haltung den Suffragetten gegenüber auf wenig Gegenliebe. Waterhouse und Co sind eher peinlich berührt ob seiner Feststellung, dass die militanten Kämpferinnen vertrauenswürdiger seien als die Regierung, die ein Versprechen gebrochen hat. Mit seiner Haltung macht er sich in höheren Kreisen wenig Freunde und setzt seinen guten Ruf aufs Spiel.

Die Aktion von Valentine und Gertie am Golfplatz ist im Eingangskapitel über *Parade's End* schon ausführlich analysiert worden, Christophers Rolle wurde dabei allerdings nur gestreift. Für das Publikum ist die persönliche Komponente, also die Faszination, die Valentine Wannop auf den Protagonisten ausübt, unübersehbar, was die Interpretation seiner Handlungen beeinflusst. Es sind aber ebenso die Argumente der jungen Suffragette, die ihn zur Hilfeleistung bewegen. Wie schon besprochen appelliert sie an seine Ehre. Valentine erklärt, dass der Protest der Stimmrechtskämpferinnen gerechtfertigt ist. Zudem verweist sie darauf, dass die Polizei unverhältnismäßige Gewalt gegen demonstrierende Frauen einsetzt, womit sie Christopher überzeugt. Seine Hilfe wird in dieser Schlüsselsequenz als Slapstick-Einlage zelebriert. Tietjens wirft dem Schutzmann, der

[292] *White,* Parade's End, Folge 2, 24:29-24:44.
[293] *White,* Parade's End, Folge 1, 14:54-15:04.

die beiden Suffragetten verfolgt, seine Golfausrüstung vor die Füße, sodass dieser darüber stolpert.[294] Die Unterstützung der Wahlrechtskämpferinnen zieht die Missgunst oder gar den Zorn der anderen Golfspieler nach sich. General Campion nimmt eine oberflächlich wohlwollend-warnende Position ein. Sandbach schlägt schärfere Töne an. Er droht Tietjens mit einer Anzeige („Ich hätte nicht übel Lust, einen Haftbefehl auszustellen wegen Justizbehinderung.“).[295] Christopher kontert, seine Stellung in der Gesellschaft verschlechtert sich aber weiter.[296] Die Unterstützung des Protagonisten für die Wahlrechtskämpferinnen hört nicht am Golfplatz auf. Er berät Valentine und hilft beim Organisieren von Gerties Flucht. Christopher erklärt, dass die Bahnhöfe überwacht werden, fragt nach einem sicheren Versteck und bietet seine Kutsche für das Vorhaben an.[297] Mit dieser Aktion stellt er sich nicht nur mit Worten, sondern auch mit Taten hinter die Suffragetten – zumindest hinter jene beiden, die er persönlich kennt, was seine Handlungen wohl beeinflusst.

4.5. Bilanz der Figuren zum Frauenwahlrecht in *Parade's End*

Parade's End exemplifiziert verschiedene Positionen der Zeitgenossen gegenüber den Aktionen der militanten Wahlrechtskämpferinnen. Da das Narrativ der Serie nicht mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges endet, sondern diesem viel Raum gibt, wird auch die Einführung des (eingeschränkten) Wahlrechts für Frauen thematisiert. Eine Analyse der Reflexion darüber zeigt die Auswirkungen dieses Gesetzes. Im Haus Lord Beichens ist die baldige Einführung Gesprächsthema, wobei es nur in einem einzelnen, in den Raum gestellten Kommentar erwähnt wird, und rasch von Kriegstaktik verdrängt wird. Ein Mitglied der Abendgesellschaft, dessen Stimme nicht zugeordnet werden kann, erklärt einer Tischnachbarin: „Nein, ich fürchte, für Sie wird es kein Wahlrecht geben, nur für Ehefrauen über 30.“[298] Eine Replik auf diese Analyse, die die Einschränkung in den Vordergrund stellt, gibt es nicht, da 1917 der Krieg noch das bestimmende Thema ist. Alleine und unbeantwortet steht die Frage nach dem Frauenwahlrecht auch bei einem Abendessen von Sylvia Tietjens mit General Campion. Einer der hochdekorierten Soldaten fragt Sylvia: „Ich höre, ich höre, Sie haben jetzt Ihr Wahlrecht. Das stand in der Zeitung. Werden Sie wählen, Mrs. Tietjens?“[299] Christophers Frau reagiert darauf aber nicht. Die Serie bleibt Hinweise auf ihre Meinung

[294] *White,* Parade's End, Folge 1, 27:58-28:19. Er beruhigt auch noch den Wachmann mit einem verständnisvollen Kommentar und einem Schluck Alkohol.
[295] *White,* Parade's End, Folge 1, 28:58-29.02.
[296] Seine Hilfe für Gertie und Valentine füttert die Gerüchteküche, ihm wird ein Verhältnis mit Miss Wannop nachgesagt. Im Verlauf der Serie schaden dies (und einige andere Umstände) seinem Ruf immer mehr.
[297] Planung: *White,* Parade's End, Folge 1, 39:53-40:38. Ausführung und Verabschiedung von Gertie Folge 1, 40:39-41:10. Natürlich ist dies auch ein dramaturgisches Mittel, um Christopher und Valentine eine Möglichkeit zu geben, in einem intimen Rahmen Zeit miteinander zu verbringen.
[298] *White,* Parade's End, Folge 4, 29:00-29:05.
[299] *White,* Parade's End, Folge 5, 06:08-06:15. Dieser Kommentar verweist auf die Rolle der Medien, die vom Ergebnis bis in die Kriegsgebiete berichten.

zum Frauenwahlrecht daher schuldig, es gibt keine Äußerung, ob dieses Recht überhaupt von Interesse für sie ist. Jedwede Deutung in die eine oder andere Richtung ist reine Spekulation.
Das Thema ‚Frauenwahlrecht' wird an der Schule, an der Miss Wannop arbeitet, nicht vom Kriegsthema verdrängt. Besonders die jungen Schülerinnen sind neugierig und wollen von ihrer Lehrerin informiert werden: „Bedeutet das neue Gesetz, dass Sie bald wählen dürfen, Miss?"[300] Valentine antwortet in leicht resignierendem Tonfall: „Erst wenn ich 30 bin. Und bis dahin dauert es noch … Jahre."[301] Die Schülerinnen scheinen aber Interesse an diesem Thema zu haben und befragen Miss Wannop über ihre Zeit als Suffragette. In diesem Zusammenhang fällt der Name einer weiteren historischen Persönlichkeit, die es zumindest auf der Dialogebene in die TV-Serie geschafft hat: Emmeline Pankhurst. Eine Schülerin möchte wissen, ob Valentine die Galionsfigur der militanten Frauenwahlrechtskämpferinnen persönlich kennt; eine andere meint: „Sie ist Ihre Heldin, nicht wahr, Miss?"[302] Valentine antwortet ehrlich. Sie stilisiert Pankhurst nicht zur Überfigur, sondern stellt klar, dass sie selbst nicht mit allen Methoden und Parolen einverstanden ist, die die von der Mehrheit als Anführerin wahrgenommene Emmeline vorgibt. „Ich weiß nicht, Annie, jedenfalls bin ich nicht ihre. Erst neulich sagte sie, der Pazifismus sei eine Krankheit."[303] Valentine stellt sich klar gegen die Strategie der Kriegstreiberei, die die WSPU eingeschlagen hat. Sie folgt nicht den Vorgaben der Parteilinie, sondern bildet sich ihre eigene Meinung, welche sie im Verlauf der Serie mehrmals vertritt und verteidigt.
Die Bilanz zur Gewährung des (eingeschränkten) Frauenwahlrechts 1918, die *Parade's End* andeutet, scheint zwiegespalten. Einerseits wird das Thema mehrmals aufgegriffen und als Neuerung, wenn nicht gar als Sensation präsentiert. Andererseits findet es nur wenige Antworten. Diese setzen die Beschränkungen in den Vordergrund. Einmal wird allgemein erläutert, wen das Recht einschließt (Frauen über 30), ein anderes Mal erklärt eine Betroffene, dass sie zu jung ist zu wählen und es (allzu) lange dauert, bis sie das geforderte Alter erreichen wird.

4.6. *Parade's End* und die Performance anhand der Filmtests

Den Bechdel-Wallace-Test besteht die Mini-Serie *Parade's End*, Valentine Wannop bespricht mit ihrer Mutter etwa Fragen des Frauenwahlrechts, sie verabschiedet sich von Gertie und wird von ihren Schülerinnen über Emmeline Pankhurst, die Suffragetten und den Krieg befragt. Die beiden wichtigsten Frauenfiguren haben allerdings miteinander kaum Kontakt. In einem Telefon-

[300] *White,* Parade's End, Folge 5, 20:36-20:39.
[301] *White,* Parade's End, Folge 5, 20:40-20:44.
[302] *White,* Parade's End, Folge 5, 20:44-20:48.
[303] *White,* Parade's End, Folge 5, 20:49-20:55.

gespräch zwischen Sylvia Tietjens und Valentine Wannop geht es auch ausschließlich um Christopher, Sylvia versucht die junge Nebenbuhlerin mit Gerüchten über eine Affäre ihres Mannes mit einer anderen abzuwimmeln. Ambivalente Ergebnisse liefert der Mako-Mori-Test. Sylvia Tietjens ist zu eng mit dem Ehemann verbunden, ihre Entscheidungen und Handlungen sind aus dieser Beziehung motiviert und wirken auf diese zurück. Obwohl sie starke Bildschirmpräsenz besitzt und fortschrittlich präsentiert wird, wird ihr kein gänzlich unabhängiger Handlungsbogen zugesprochen. Im Fall von Valentine Wannop sind zumindest Teile ihrer fiktionalen Geschichte unabhängig von Christopher, es sind vor allem Szenen, die Aktionen der Suffragetten zeigen, und Szenen, in denen sie ihre Tätigkeit als Lehrerin ausübt, die sie als eigenständige Persönlichkeit präsentieren. Nur am Golfplatz hilft ein Mann den beiden Kämpferinnen und beeinflusst so die Handlung. Trotzdem ist Valentine Wannop ähnlich wie Charlotte Dalrymple aufgrund ihrer Position als love interest des Protagonisten eng an den Handlungsbogen der männlichen Figur gebunden und unterstützt somit die Entwicklung Christophers.

4.7. Unsuffragette-y Miss Wannop?

Parade's End verwebt einige Aktionen der Suffragetten mit der fiktiven Handlung und greift auf eine Kämpferin als love interest zurück. Dadurch erhält das Frauenwahlrechtsthema beträchtlichen Raum, wenngleich dem Ersten Weltkrieg bedeutend mehr Spielzeit eingeräumt wird. Gezeigt werden Demonstrationen, die zwar lautstark, aber letztendlich nicht gewalttätig sind. Eine andere Aktion stellt die künstlerische Inszenierung in den Vordergrund. Ein Abgeordneter wird mit roter Flüssigkeit bespritzt, einen bleibenden Schaden trägt er jedoch nicht davon. Die einzige Aktion, die ein wenig aus diesem Schema fällt, ist die Zerstörung der Rokeby Venus. Sie wird von Valentine, jener Suffragette, die dem Publikum als Identifikationsfigur dient, nicht verteidigt. Sie bewahrt – im Gegensatz zur Störaktion am Golfplatz und zur zweiten Demonstration, in denen sie aktiv involviert ist – ihre Distanz dazu. Das Aussparen von Taten, bei denen die Gefährdung der Sicherheit von Personen in Kauf genommen wurde, macht die Konsumation des militanten Kampfes um das Frauenwahlrecht leichter ‚verdaubar'. Durch die aufwendige Charakterzeichnung Valentine Wannops rücken Motivation und Bedürfnisse der Frauen vor dem Ersten Weltkrieg ebenso in den Vordergrund und somit näher zum Publikum. Miss Wannop fungiert als Sympathieträgerin. Ihre Präsentation als ‚unsuffragette-y' Suffragette, die schlussendlich die Rolle der guten (Ehe)frau im Leben des Protagonisten einnimmt, ist zugleich Fluch und Segen. Einerseits zeigt sie, dass es unter den Frauenwahlrechtskämpferinnen nicht immer Einigkeit gab. Valentine macht klar, dass die Parteilinie der WSPU nicht immer ihrer Überzeugung entspricht. Sie ist keine Person, die Emmeline Pankhurst unreflektiert folgt. Sie entzieht sich lieber einer Gefängnisstrafe und hilft ihrer

Mitstreiterin bei der Flucht. Dadurch vermeidet sie auch Hungerstreiks, die von anderen Suffragetten praktiziert wurden. Ihr Einsatz wirkt dadurch vergleichsweise gering. Trotzdem tritt sie auch in Gesprächen für die Rechte ihres Geschlechts ein und provoziert ihre männlichen Zeitgenossen. Andererseits agiert Valentine in vielen Bereichen wenig fortschrittlich. Sie stellt ihre Gefühle für Christopher in den Vordergrund, wartet auf ihn und achtet stark auf seine Wünsche. Am Ende der Erzählung ist sie die Frau an seiner Seite.

Parade's End fängt auch den Zeitgeist vor Ausbruch des Krieges in Bezug auf das Frauenwahlrecht detailliert ein. Die Hinhaltetaktik der Regierung wird ebenso angesprochen wie die Priorität anderer Themen wie etwa die Irlandfrage im Parlament. Personifiziert werden aber auch die möglichen Haltungen gegenüber den Suffragetten. Vor allem Männer, aber auch einige Frauen, kritisieren und verleumden die militanten Frauenwahlrechtskämpferinnen heftig. Vertreter dieser Meinung sind in der Serie vor allem Figuren, die das Publikum meist als wenig sympathisch präsentiert bekommt. Der Protagonist wiederum wird als Verteidiger stilisiert.

Unterschiedliche Positionen, komplexe (und somit häufig ambige) Figuren, rasche Stimmungswechsel und eine für ZuseherInnen herausfordernde Erzählstruktur sind in *Parade's End* nicht nur dominante Stilmittel, sondern können auch als Kommentar zum Edwardianischen Zeitgeist beziehungsweise dessen Beschreibung gedeutet werden. Katherine Byrne sieht darin ein Eingestehen der Mini-Serie der „impossibility of an accurate, coherent and didatic version of history", also die Unmöglicheit einer homogenen, schlüssigen und linearen Erzählung von Geschichte.[304] Dies kann als Kommentar zur (medialen) Geschichtsschreibung verstanden werden beziehungsweise als Reflexion über das Genre des Period Drama.[305]

[304]Byrne, Edwardians on Screen, 113.
[305]Byrne, Edwardians on Screen, 113.

5. Fiktive Geschichtestunde rund um die Suffragetten-Bewegung in *Suffragette*

5.1. Bedingungsrealität – Produktionskontext und Genre im Fokus

5.1.1. Frauenpower vor und hinter der Kamera

Das Historien-Drama *Suffragette - Taten statt Worte* wurde von Großbritannien finanziert, also von dem Land, in dem auch die Handlung angesiedelt ist. Obwohl *Suffragette*[306], so der Originaltitel, kein klassischer Blockbuster ist, wird anhand der Vermarktung versucht, ein möglichst großes Publikum zu erreichen: Die ProduzentInnen konnten nämlich einen Hollywoodstar für die Rolle der Emmeline Pankhurst gewinnen, der das Potential hat, zahlreiche Fans anzulocken: Meryl Streep. Streep wird häufig mit ihren Oscar prämierten Rollen in *Kramer gegen Kramer* und *Sophies Entscheidung* verbunden. Ihren dritten Academy Award bekam sie für die Verkörperung einer historischen Persönlichkeit, nämlich Margaret Thatcher, in *Die eiserne Lady*. Die vielseitige Darstellerin hat sich auch vermehrt ins komödiantische Fach gewagt: Breitenwirksamkeit hatten etwa *Mamma Mia!* und *Der Teufel trägt Prada*, in denen die Schauspielerin ebenso als charakterstarke Frau zu sehen ist. Bejubelt, willensstark und eine Ikone, Beschreibungen, die sowohl auf Meryl Streep als auch auf ihre Rolle der Emmeline Pankhurst zutreffen, sprechen für ein System der Korrelation, die Grenzen zwischen filmwirtschaftlicher Realität und historischer Fiktion könnten für das Publikum verschwimmen. Im Haupt-Cast finden sich weitere große Namen beziehungsweise CharakterdarstellerInnen. Neben Meryl Streep wirkt Helena Bonham Carter im Film mit. Carter kennen Filmfans aus zahlreichen „grell-grotesken" Produktionen ihres Ehemanns Tim Burton, die „in Welten an der Schwelle zwischen Realität und Traum [entführen]" (*Sweeney Todd*, *Alice im Wunderland*, *Dark Shadows*, etc.)[307], aus Blockbustern wie etwa als Bellatrix Lestrange in *Harry Potter*-Verfilmungen, aber auch aus typischen, seriösen Biopics und Literaturverfilmungen wie *Hamlet*, *Wiedersehen in Howards End* oder *The King's Speech*. Im Zentrum von *Suffragette - Taten statt Worte* steht allerdings Carey Mulligan als Maud Watts, die sich langsam einen Namen als Charakterdarstellerin erarbeitet (*An Education*, *Shame*, *Mudbound*, etc.). In ihrer Filmografie finden sich auch zahlreiche Period Dramen wie die TV-Produktionen *Bleak House* und *Die Abtei von Northanger Abbey* (neben Felicity Jones), ebenso ‚größere' Filme wie *The Great Gatsby*. Die anderen Suffragetten sind mit weniger bekannten Darstellerinnen besetzt, die man aber vielleicht in der einen oder anderen Produktion schon gesehen hat: Romola Garai, Anne-Marie Duff, und andere. Unter den Männern finden sich ebenfalls bekannte Gesichter: Der Ire

[306]Für die folgenden Film- und Darstellerinformationen dient die International Movie Database (Imdb) als Quelle.
[307]Stefanie Gommel, Meister des Grotesken. In: Kunstlexikon, hg. vom Hatje Cantz Verlag, Berlin 20.10.2015, online unter <http://www.hatjecantz.de/tim-burton-6659-0.html> (31.03.2018).

Brendan Gleeson (i.e. *Potter*-Versum, *Michael Collins*, *Gangs of New York*) gibt Inspektor Steed, Ben Wishaw (u.a. *Das Parfum,* Q in den neueren James Bond - Teilen *Skyfall* und *Spectre*) Maud Watts Ehemann Sonny.

Um *Suffragette - Taten statt Worte* als Parallele zum fiktionalen Hintergrund im Hinblick auf den Gender-Gap zu verorten, soll ein Blick auf das Team hinter dem Spielfilm dienen. Inhaltliche und kreative – also die textuelle und filmisch-visionäre – Ebene sind fest in weiblicher Hand, was in der männerdominierten Filmwelt ungewöhnlich ist.[308] Regie führte Sarah Gavron, die diese Position schon bei einigen Kurzfilmen, einer Dokumentation und Spielfilmen für das Kino beziehungsweise das Fernsehen ausgefüllt hat. Abi Morgan stand ihr als Drehbuchautorin zur Seite. Morgan kommt ursprünglich aus dem Theater, wendete sich aber immer mehr dem Medium Film zu. So schreibt sie für TV-Serien, Fernsehfilme und für Produktionen, die auf der großen Leinwand Premiere feierten. Abi Morgan verfasste beispielsweise das Drehbuch von *Shame* mit Michael Fassbender und Carey Mulligan und jenes von *Die eiserne Lady*.

5.1.2. Biopic, Period Drama oder Geschichtsthriller?

Das Historiendrama *Suffragette - Taten statt Worte* konzentriert sich fast ausschließlich auf die Geschichte der militanten Frauenwahlrechtlerinnen. Die Entwicklung der wachsenden Opfer- und Gewaltbereitschaft wird durch den Werdegang einer fiktiven Arbeiterin, der Wäscherin Maud Watts, exemplifiziert, die 1912 von einer Kollegin langsam für die WSPU gewonnen wird. Maud steht ganz klar im Mittelpunkt, wobei das Publikum auch in den Kreis rund um das (fiktive) Apothekerehepaar Ellyn eingeführt wird, der das Bindeglied zu den führenden Figuren der Bewegung, den Pankhursts, bildet. Dieser Untergruppe steht auch Emily Wilding Davison nahe. Durch die Reduktion auf etwa eine Handvoll zumindest im Ansatz ausgestalteter Figuren erwarten ZuseherInnen genauere Einblicke in die soziale beziehungsweise psychologische Motivation einzelner fiktiver und historisch belegter Kämpferinnen. Der Spielfilm fokussiert auf die Jahre vor dem ersten Weltkrieg, in denen sich die Bereitschaft zur Gewalt auf Seiten der Suffragetten und auf Seiten der Regierung beziehungsweise Exekutive verstärkt hat und in Wechselwirkung aufgeschaukelt wurde. Diese Konstellation korreliert mit dem dramaturgischen Aufbau des Dramas. Denn *Suffragette* ist zwar ein klassisches Drama, fügt sich aber in die Struktur einer Kriminalerzählung ein. Der Spielfilm beleuchtet Aktionen und Reaktionen, in einer Art Katz-und-Maus-Spiel

[308]Da Frauen zentral für die Entstehung von *Suffragette* sind, ist in dieser Arbeit im Bezug auf jenden Spielfilm von Filmemacherinnen die Rede.

zwischen der Gruppe der Frauenwahlrechtlerinnen und ihrem Jäger, Inspektor Steed. Dieser Aufbau sorgt einerseits im erzählerischen Sinne für Spannung und ermöglicht andererseits dem Publikum einen Einblick in die historisch betrachtet zum Teil neuartige Polizeiarbeit.
Die beschriebenen Interdependenzen beeinflussen ebenso die Analysearbeit. Unter die Lupe können nämlich neben den eigentlichen Aktionen der Suffragetten auch Aspekte der Organisation und Bewusstseinsbildung einfließen. Mehr Raum als die anderen Film- und Serienbeispiele gibt *Suffragette* ebenso der Gegenseite. Zum einen werden die ZuseherInnen mit Reaktionen der Gesellschaft (Arbeitskollegen, Nachbarn, …) konfrontiert, zum anderen werden Haltungen und Handlungen der Regierung deutlich nachgezeichnet.

5.2. Bezugsrealität Eheleben und Beruf im frühen 20. Jahrhundert

Populäre Kulturformen transportieren und reproduzieren ein klares und düsteres Bild vom Leben der Frauen im ausgehenden Viktorianischen Zeitalter beziehungsweise zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Das schon ausführlich besprochene Ideal des ‚angel in the house' bestimmt das Leben besonders in der Ober- und Mittelklasse: Tugendhaftigkeit, die Orientierung an den Wünschen des Mannes und ein Arbeitsverbot gelten als oberste Prinzipien. Der einzige Wirkungsraum ist das Private, Heim und Familie werden glorifiziert.[309] Zudem sind Frauen Männern immer unterstellt, zuerst dem Vater, dann dem Ehemann: Das gesamte Haushaltsgeld, auch wenn die Ehefrau etwas dazu beiträgt, wird innerhalb der Ehe vom männlichen Vorstand verwaltet, Frau und Kinder gehen ebenso in seinen Besitz über, was unter dem Coverture-Gesetz geregelt ist – dieses lässt Ehefrauen als selbstständige, rechtliche Personen verschwinden. Journalist und Polit-Kommentator Simon Heffer formuliert diese Tatsache folgendermaßen: „Once a woman married she became the de facto property of her husband. Her goods became his. He could beat her and rape her without fearing the law, provided he did not kill her. Divorce required an act of parliament […]."[310] Diese Auffassung ist eng mit dem Viktorianischen Zeitalter verbunden, sie wird in Medien, Literatur und Kino/Fernsehen über diese Zeit reproduziert. Blickt man genauer auf die Gesetzeslage beziehungsweise auf differenzierte wissenschaftliche Auseinandersetzungen, wird deutlich, dass dies nur für den Beginn des 19. Jahrhunderts gilt.[311] Die Married Women's Property Acts, die zwischen 1870 und 1893 verabschiedet wurden, änderten die Rechte von Ehefrauen auf Besitz langsam. Sie konn-

[309] *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 68.
[310] Simon *Heffer*, Meet The Victorian Women Who Fought Back. In: New Statesman, 17.10.2013, online unter <https://www.newstatesman.com/2013/10/founding-mothers> (29.03.2018).
[311] Eine detaillierte Auseinandersetzung mit Ehe-, Familien- und Arbeitsmarktgesetzen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, weshalb die wichtigsten Gesetzesänderungen hier nur kurz skizziert werden können.

ten somit über Erbschaften oder selbst erwirtschaftetes Geld verfügen. In Bezug auf das Wohlergehen von Kindern gab es erste kleine Schritte im späten 19. Jahrhundert. Der Infant Custody Act von 1873 ergänzte den Gesetzestext von 1839 und legte fest, dass im Falle einer Scheidung das Kindeswohl im Vordergrund stehen sollte; Mütter konnten um das Sorgerecht für Kinder unter 16 Jahren ansuchen.[312] Gewalt in der Ehe wurde mit dem Matrimonial Causes Act von 1878 thematisiert, auf den sich misshandelte Frauen vor Gericht berufen konnten.[313] Geht man rein vom Gesetzestext aus, gab es um 1900 schon einige Verbesserungen der Situation von (Ehe)frauen und Schutzmechanismen, die durch den Einsatz von Vorreiterinnen wie Caroline Norton und Barbara Bodichon errungen wurden.[314] Gleichzeitig behielten die Trennung der Sphären, Idealbilder von Ehefrauen/Müttern und eine sexuelle Doppelmoral ihre Wirkungsmacht. Im Zusammenspiel überwiegen daher zur Jahrhundertwende die restriktiven Faktoren, die Frauen einschränken, wenngleich einige Gesetzesinitiativen das legale Korsett ein wenig weiter schnüren.

Ein zentraler Aspekt des viktorianischen Lebens ist die Teilung der Gesellschaft anhand ökonomischer Faktoren. Das Leben der Oberschicht unterscheidet sich gänzlich von jenem der Arbeiterschicht. Personen, die der letzteren entstammen, sind gezwungen, einer Erwerbstätigkeit nachzugehen; dies gilt für beide Geschlechter. Ebenso treffen die widrigen, zum Teil gesundheitsgefährdenden Arbeitsbedingungen in Sparten wie der Textilindustrie sowohl Männer als auch Frauen. Die Arbeitswelt ist um 1900 trotzdem ein Schauplatz der Benachteiligung des weiblichen Geschlechts. Frauen bekommen einen viel geringeren Lohn. „Im Schnitt verdient eine Arbeiterin etwa 65 Prozent von dem, was ein männlicher Arbeiter für dieselbe Tätigkeit erhält“, bilanziert Michaela Karl.[315]

5. 3. Die sozial-rechtliche Stellung der Frau als Triebfeder für den Kampf

Regisseurin Sarah Gavron und Drehbuchautorin Abi Morgan sind bemüht, die Lebenswelt ihrer Geschlechtsgenossinnen um 1912 möglichst detailreich und anschaulich zu porträtieren, um sie einem Publikum aus dem 21. Jahrhundert zugänglich zu machen. Denn eine These des Spielfilms setzt die rechtliche Repression der Frau in allen Bereichen als Motivation, für Veränderung zu kämpfen. *Suffragette* illustriert anhand von Handlungselementen und düsteren, dumpfen oder gar bedrohlichen Bildern, was zwei weibliche Figuren aus unterschiedlichen Schichten über die Lage

[312]Custody Rights And Domestic Violence. In: Parliament UK, online unter <http://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/private-lives/relationships/overview/custodyrights/> (29.03.2018). Ab 1889 konnte der Staat zum Schutz von Minderjährigen auch innerhalb einer Ehe eingreifen.
[313]Custody rights and domestic violence.
[314]*Heffer*, Victorian Women Who Fought Back.
[315]*Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt, 73. Jener Hauptfaktor soll für eine Referenz ausreichen, eine nähere Auseinandersetzung mit den Arbeitsbedingungen um 1900 würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

der britischen Frauen erklären und selbst erleben. Der Film untermauert dadurch seine eigene These. Die erste Schlüsselszene ist eine Rede von Mrs. Alice Haughton, der Ehefrau eines Parlamentsabgeordneten aus der oberen Schicht, die sie vor den Arbeiterinnen der Wäscherei hält. Man könnte dieses Plädoyer für mehr Engagement auf Seiten der Frauen als Propaganda für die WSPU bezeichnen. Sie fungiert aber auch als Instrument der Bewusstseinsbildung – sowohl in der fiktiven Welt für die Arbeiterklasse als auch für die ZuseherInnen, die den Spielfilm konsumieren. Kurz und prägnant erklärt Mrs. Haughton, was das britische Gesetz – zumindest in der Auffassung der Filmemacherinnen – in der Praxis bedeutet, wie weit die Unterdrückung durch das männliche Geschlecht reicht: „Nach dem Gesetz bestimmen allein die Männer über unsere Kinder. Allein die Männer kontrollieren unsere wirtschaftliche Existenz. […] Und Männer dürfen über unser Erbe und Vermögen verfügen."[316] Der Spielfilm lässt seine These aber nicht als leere Phrasen stehen, sondern vor allem die Protagonistin Maud Watts die Auswirkung der Gesetze am eigenen Leib erfahren. Da sie verheiratet ist, ist sie ihrem Ehemann Sonny unterstellt. Zu Hause muss sie ihren Lohn abgeben, den Sonny gemeinsam mit seinem eigenen in einer Schatulle aufbewahrt.[317] Nicht nur in Arbeiterhaushalten bestimmt in *Suffragette* der Ehemann über das Vermögen, ganz gleich, wie viel jeder der beiden Partner in die Ehe einbringt. Mrs. Haughton will die Kaution für die gemeinsam mit ihr verhafteten Mitstreiterinnen von ihrem Vermögen begleichen, doch ihr Ehemann verweigert ihr seine dafür nötige Unterschrift.[318] Benedict Haughton verbietet seiner Frau, ihr eigenes Geld für andere einzusetzen. Die Befehlsgewalt der Männer dehnt sich ebenso auf gemeinsame Kinder aus. Als Maud zum wiederholten Male wegen ihres Einsatzes für das Frauenwahlrecht mit dem Gesetz in Konflikt gerät, lässt ihr Mann sie nicht ins Haus beziehungsweise zu ihrem Sohn.[319] Um seinen Willen durchzusetzen, braucht Sonny sich nur auf die geltenden Gesetze berufen, so der Spielfilm: „Laut Gesetz gehört er aber mir. Ich entscheide, wo er hingehört. So ist das Gesetz".[320] Ohne Erlaubnis des Ehemanns darf Maud ihren Sohn nicht einmal sehen. Der Spielfilm *Suffragette* spinnt diese Thematik noch weiter und treibt sie auf die Spitze. Weil Sonny die Doppelbelastung von Arbeit und Kindererziehung nicht schafft, gibt er den gemeinsamen Sohn zur Adoption frei.[321] Er braucht seine Ehefrau nicht einmal in den Plan miteinzubeziehen, sondern

[316]Sarah *Gavron*, Suffragette. Taten statt Worte, DVD [4010324201744, 2016], 103 Min., UK, Frankreich 2015, 08:15-8:30.
[317]*Gavron*, Suffragette, 10:11-10:37.
[318]*Gavron*, Suffragette, 29:38-30:20.
[319]*Gavron*, Suffragette, 46:55-47:30.
Gavron, [320]Suffragette, 58:20-58:50. Sonny möchte nicht, dass seine Ehefrau Kontakt zu George hat und verbietet ihr diesen. „Ich soll ihn dir anvertrauen?", fragt er und spricht Maud damit Mutterqualitäten und Verlässlichkeit ab.
[321]*Gavron*, Suffragette, 1:06:18-1:08:06. Dass der Spielfilm das tragische Potential dieser Szene allzu sehr ausschlachtet, wird etwa von Journalistin Andrea Hünniger bemängelt: „Die Tragik dieser Szene wird leider schamlos in die Länge gezogen, bis auch die letzte Zuschauerin in Tränen ausbricht." (Andrea Hanna Hünninger, Wie eine Rede von Joachim Gauck. In: Zeit, 05.02.2016, online unter <http://www.zeit.de/kultur/2016-02/suffragette-film-sarah-gavron-wahlrecht-grossbritannien-suffragetten-gleichberechtigung-10nach8> (30.03.2018))

kann über ihren Kopf hinweg entscheiden, wo George aufwachsen soll. Kindeswohl und Mutterrechte sind im Gesetz nicht verankert, möchte der Spielfilm aufzeigen. Das mag in der praktischen Lebenswelt der Edwardianischen Gesellschaft zumindest zum Teil noch seine Berechtigung haben, den rechtlichen Gegebenheiten entspricht dies 1912 nicht mehr gänzlich.

In der Arbeitswelt setzt sich das rechtliche Ungleichgewicht fort, was ebenso filmisch verarbeitet wird und in diesem Bereich der Lebensrealität um 1900 wohl eher entspricht. Dieser Aspekt betrifft vor allem Frauen aus den unteren Bevölkerungsschichten, welche durch Maud Watts und ihre Kolleginnen wie Violet Miller repräsentiert werden. In Bezug auf die Arbeitsbedingungen gibt es im Spielfilm *Suffragette* von Anfang an Einblicke in die schlechtere Stellung von Frauen, noch vor einem ausführlichen mündlichen Bericht durch Maud Watts selbst. Jener ist als Beitrag zur Untersuchung der britischen Regierung im Zusammenhang mit einer angedachten Erweiterung des Wahlrechts eingeflochten. Maud springt hier zögerlich für eine Kollegin ein und wird vom (historisch belegten) Schatzkanzler David Lloyd George zu ihren eigenen Erfahrungen befragt.[322] Die Arbeit ist gesundheitsgefährdend (Hustenanfälle, Brandwunden, Kopfschmerzen durch die Dämpfe der Chemikalien, etc.). Mauds Einstieg in den Arbeitsprozess erfolgte bereits im Kindesalter für einige Stunden, mit zwölf Jahren arbeitete Mrs. Watts Vollzeit; Schulbildung blieb ihr (und den jungen Arbeiterinnen) verwehrt. Zudem werden junge Mütter angehalten, rasch wieder in den Beruf einzusteigen. Nicht alle der bisher genannten Aspekte betreffen ausschließlich das weibliche Geschlecht. Eine Schere geht allerdings klar auf, wenn es um Arbeitszeit und Entlohnung geht: „Wir [Frauen] kriegen 13 Shilling die Woche, Sir. Für die Männer sind es 19. Und wir arbeiten ein Drittel mehr Stunden."[323]

Schon die Eingangssequenz untermauert das Porträt. Zu hören sind laute Maschinengeräusche aus dem Off, die einen raschen, drängenden Rhythmus vorgeben.[324] In Großaufnahme dreht sich das Rad einer Waschvorrichtung. Dämpfe steigen auf, während Frauen Wäschestücke in große Bottiche füllen. Andere bügeln oder arbeiten mit Waschrumpeln, es herrscht Geschäftigkeit. Manchmal hüllt der Dampf das Geschehen auf der Bildebene wie in einen Nebel ein. Die arbeitenden Frauen wirken konzentriert und scheinen sich anzustrengen.[325] Die Tätigkeiten, so die Bilder, stellen eine große körperliche Herausforderung dar, Pausen werden nicht gezeigt. Lärm und grauer, heißer Dampf lassen den Schluss zu, dass die Arbeitsatmosphäre kräftezehrend und gesundheitsschädlich ist. Noch deutlicher wird dieser Eindruck, wenn man die Arbeiterinnen husten hört oder ihnen

[322]Die gesamte Erzählung umfasst *Gavron*, Suffragette, 19:25-21:08. Die folgenden Feststellungen beziehen sich auf diese Sequenz.
[323]*Gavron*, Suffragette, 20:54-21:05.
[324]*Gavron*, Suffragette, 01:16-02:04. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf diese Sequenz.
[325]Für die vorhergehenden Überlegungen: *Gavron*, Suffragette, 01:16-02:04.

dabei zusieht, wie sie Verbände an offenen Hautstellen anlegen.[326] Das Publikum beobachtet im Laufe des Films auch Männer, die den gleichen widrigen Bedingungen ausgesetzt sind, wobei diese öfter Botengänge an der frischen Luft ausführen dürfen.[327] Auf die auseinanderklaffende Gehaltsschere wird zwar angespielt, doch die ZuseherInnen müssen schon ganz genau hinschauen, um das erkennen zu können. Laut *Suffragette*-Drehbuch handelt es sich bei Mauds Lohn um „a small stack of coins, half the size of SONNY's pay"[328]. Detaillierte Einblicke gibt es in *Suffragette* in den Alltag mit der Wäschereileitung. Mr Taylor ist herablassend, laut, untergriffig und droht bei der kleinsten Verfehlung mit Entlassung; Widerspruch lässt er nicht zu. Sein Verhaltensmuster zeigt sich beispielsweise, als Mrs. Miller zu spät zur Arbeit erscheint: Taylor maßregelt Violet, unterbricht ihre Entschuldigungen, verwarnt sie und schreit sie an.[329] Wie sein Umgangston mit den männlichen Arbeitern ist, bleibt offen; es gibt keine einzige Szene, in der Taylor mit ihnen in Dialog tritt. Verbale Kränkungen von Frauen und Untergriffe scheinen jedenfalls, so der Spielfilm, bei ihm auf der Tagesordnung zu stehen. Taylor nimmt sich allerdings noch mehr heraus. Er belästigt vor allem die jungen Arbeiterinnen sexuell. Einen Übergriff auf Violets Tochter Maggie kann Maud durch ein Ablenkungsmanöver noch verhindern.[330] Im Verlauf von *Suffragette* wird jedoch bestätigt, was viele ZuseherInnen schon geahnt haben: Auch Maud Watts selbst war schon Opfer sexueller Gewalt seitens ihres Arbeitgebers.[331] Im Edwardianischen Zeitalter hatten Frauen keine rechtlichen Möglichkeiten sich gegen ein missbräuchliches Verhalten ihrer Vorgesetzten zu wehren, im Gegenteil, sexuelle Doppelmoral und die repressive Gesetzeslage schienen ein derartiges männliches Vorgehen eher zu forcieren.

Frauen wurden noch vor Beginn des ersten Weltkrieges – zum Großteil vom Gesetz gedeckt – sowohl im häuslichen Bereich als auch in der Arbeitswelt schikaniert, beleidigt und unterdrückt. Diese Umstände ruft der Spielfilm *Suffragette* dem Publikum auf allen Ebenen mehrmals in Erinnerung, wobei die Präsentation zugespitzt ist. Damit stützt er die These, dass Frauen mit allen Mitteln um eine rechtliche Verbesserung ihrer Stellung kämpfen mussten.

5. 4. Wie die WSPU Frauen zu Suffragetten machte – Imagination der Rekrutierung

Der Spielfilm *Suffragette* porträtiert und spekuliert im Rahmen der fiktionalen Handlung, wie aus einer friedlichen Ehefrau und Mutter eine glühende Kämpferin wird.

---

[326]*Gavron*, Suffragette, 02:40-2:50.
[327]Dies erzählt Maud in ihrem Bericht: *Gavron*, Suffragette, 19:25-21:08.
[328]Abi Morgan, Suffragette. Movie Script. Final Draft. In: Focus Feature, online unter <http://focusguilds2015.com/workspace/media/suffragette-finalconformeddraftamapproved.pdf> (02.01.2018), 13.
[329]*Gavron*, Suffragette, 07:00-07:25.
[330]*Gavron*, Suffragette, 14:12-14:37.
[331]*Gavron*, Suffragette, 58:34-58.37.

Dass die WSPU und ihre Unterorganisationen beim Anwerben von Mitgliedern klug vorgegangen sein mussten, ist anzunehmen, da die Anzahl ihrer Unterstützer ständig stieg. Aus der Geschichte ist aber ebenso bekannt, dass sich nicht alle Frauen mit den Idealen und Zielen der WSPU identifizierten, es war daher wichtig, gezielt für die Sache zu werben. Eine mögliche Strategie zeigt sich in Sarah Gavrons Film. Mitglieder und Überzeugte sollen auskundschaften, wie sich die Frauen in ihrer Umgebung verhalten. Potentielle Mitstreiterinnen werden, salopp ausgedrückt, gescoutet und rekrutiert. Diese Aufgabe fällt im Film Violet Miller zu. Sie lädt Maud Watts zu den Versammlungen ein, da sie erkannt hat, dass diese sich im Kleinen für Geschlechtsgenossinnen einsetzt: Als Mr. Taylor Violet mit der Entlassung droht, lenkt Maud ihn geschickt ab.[332] Nach dieser Rettung folgt die persönliche Einladung: „Wir treffen uns montags und donnerstags, wenn Sie mal kommen wollen."[333]

Ein anderer Schritt, sich mehr Publikum und Unterstützung zu verschaffen, sind Veranstaltungen und Reden im öffentlichen Raum durch charismatische, rhetorisch geübte Persönlichkeiten. Eine solche Werbetour wird innerhalb der Filmhandlung gleich zweimal veranschaulicht, einmal anhand von Mrs. Haughtons Rede vor den ArbeiterInnen und einmal durch einen Auftritt von Emmeline Pankhurst, der Galionsfigur der Suffragetten, höchstpersönlich. Die Vorträge ähneln einander in Aufbau und Inszenierung, man könnte von einer Doppelung sprechen, wobei die Filmemacherinnen Dramaturgie, Theatralik und Botschaften bei der Rede der historischen Figur noch steigern.[334]

In der zweiten Sequenz, die einen öffentlichen Auftritt einer Suffragette zeigt, schickt die WSPU ihre Ikone aus: Mrs. Emmeline Pankhurst persönlich möchte den Kämpferinnen Mut zusprechen. Sie zeigt deutlich, wieviel Inszenierung und Rhetorik hinter einem solchen Werbe-Auftritt der Partei stecken. Das beginnt bei der Mundpropaganda der Mitglieder, die neue SympathisantInnen einweihen und von der Leitfigur der Bewegung schwärmen. Die im Spielfilm fiktiv bearbeitete Emily Wilding Davison erklärt Maud, dass sie schon einigen von Pankhursts Reden beiwohnen durfte: „Sie kennt keine Furcht."[335] Diese Beschreibung evoziert den von vielen HistorikerInnen angesprochenen Führerkult und Emmelines Charisma als Rednerin, die in der wissenschaftlichen Analyse häufig als zentrale Aspekte für den Erfolg der WSPU genannt werden. Doch nicht nur diese Heldenverehrung der Mitglieder, sondern auch der Auftritt selbst, wie er im Spielfilm imaginiert wird, könnte durchaus auf den Erkenntnissen, die im Rahmen dieser Arbeit im historischen

[332] *Gavron*, Suffragette, 07:00-07:38.
[333] *Gavron*, Suffragette, 07:41-07:47.
[334] Um Wiederholungen zu vermeiden, soll nur Pankhursts Auftritt analysiert und Parallelen zu Mrs.. Haughtons Werbetour nur kurz skizziert werden.
[335] *Gavron*, Suffragette, 41:33-41:36.

Abriss zusammengefasst wurden, basieren. Denn jedes Wort und jede Geste der Galionsfigur der britischen Frauenwahlrechtsbewegung scheint minutiös durchgeplant und auf größtmögliche Wirkung ausgerichtet zu sein. Die ZuseherInnen können einen ersten Blick auf Mrs. Pankhurst erhaschen, wenn sie sich auf ihre Rede vorbereitet. Sie umgibt sich dabei mit einigen ihrer engsten Vertrauten, die ihr Glück wünschen und ihr Unterstützung zusichern.[336] Zu sehen ist eine elegant zurechtgemachte Frau, die Hut und Schmuck trägt, ihre Kleidung wirkt hochwertig. Die Kamera verbleibt zum Ende dieser Szene kurz auf Mrs. Pankhursts aufgeregtem, aber entschlossenem Gesicht; unterlegt ist die Szene mit dramatischer Musik. Ein harter Schnitt leitet den nächsten Teil der Inszenierung ein: Auf dem Camden Square ist bereits eine große Menge von Frauen versammelt.[337] Die WSPU setzt also auf die Kraft der Masse. Die Bildebene zeigt unzählige gespannte und fröhliche Gesichter, die Tonebene unterstützt diese aufgeregte Atmosphäre. Zu hören sind Gespräche, Getuschel und Lachen, die Worte kann man allerdings nicht verstehen. Erst als die Kamera die Gruppe um Maud, Edith, Emily und Violet einfängt, wird der Dialog wieder deutlicher. Ein Balkon rückt ins Bild, der die Blicke vieler gespannt Wartender auf sich zieht. Wenige Sekunden später ist es soweit, auf der Bildebene tritt Emmeline Pankhurst in der diegetischen Welt in Erscheinung und nimmt ihre erhöhte Position ein. Noch ist sie nicht zu identifizieren, denn der Auftritt ist dramatisch inszeniert. Die dramaturgische Sicht bietet (fiktive) Einblicke in die Vergangenheit und legt nahe, dass öffentliche Reden der WSPU-Führung mit ähnlichen wirkungsmächtigen Gesten und Handlungen unterfüttert wurden. Zu sehen ist eine Frau, die einen Gesichtsschleier trägt, vermutlich um ihre geheimnisvolle Aura einen Moment länger zu projizieren; nach einigen Sekunden wird der Schleier gelüftet und Emmeline Pankhurst gibt sich zu erkennen.[338] Bevor sie mit ihrem Anliegen beginnt, lässt sie sich feiern. Die Kamera fängt eine jubelnde Menge ein, zu hören sind zahlreiche Rufe und viel Applaus.[339] Das Ende ihrer Rede ist wieder mit einer Geste markiert: Pankhurst legt den Schleier wieder an und verlässt den Balkon. Auf der Dialogebene hat sich die Drehbuchautorin von *Suffragette* für diese Sequenz an tatsächlichen Reden und Aussagen der historischen Persönlichkeit orientiert und lässt gleichzeitig den rhetorisch geschickten Aufbau erkennen.

> Liebe Freunde! Obwohl die Regierung es mir verbieten wollte, bin ich heute Abend bei euch. Es ist mir bewusst, welche Opfer ihr alle gebracht habt, um hier zu sein. Viele von euch, ich weiß es, haben ihr altes Leben hinter sich lassen müssen. Doch ich spüre euren Kampfgeist. Seit 50 Jahren versuchen wir mit friedlichen Mitteln das Frauenwahlrecht zu erkämpfen. Wir wurden ausgelacht, geschlagen und missachtet. Und nun ist uns klargeworden, dass Taten und auch Opfer von uns gefordert werden. Wir kämpfen für eine

[336] *Gavron*, Suffragette, 41:48-42:04.
[337] *Gavron*, Suffragette, ab 42:05-44:42.
[338] *Gavron*, Suffragette, 42:17-42:24.
[339] *Gavron*, Suffragette, 42:24-43:33.

> Zeit, in der jedes kleine Mädchen, das geboren wird, genau die gleichen Chancen wir ihre Brüder haben wird. […] Wir sind nicht angetreten, um Gesetze zu brechen. Wir wollen die Gesetze machen. Ihr müsst kämpferisch sein. Jede auf ihrem eigenen Gebiet. Wer von euch Fenster einwerfen kann, werfe sie ein. […] Uns bleibt inzwischen keine Alternative. Wir müssen Widerstand gegen die Regierung leisten. Wenn wir ins Gefängnis gehen müssen, um das Wahlrecht zu erkämpfen, sorgt dafür, dass die Fenster der Regierung und nicht die Körper der Frauen zerbrechen. Ich fordere diese Versammlung und alle Frauen Großbritanniens zum Widerstand auf. Lieber bin ich Rebellin als Sklavin.[340]

Emmeline Pankhurst begrüßt ihr Publikum mit dem Ausdruck ‚Freunde' und stellt somit ein persönliches Naheverhältnis zu ihren AnhängerInnen her. Damit imaginiert sie einen geschlossenen Kreis an Gleichgesinnten, die einander auf Augenhöhe und herzlich begegnen, über Klassengrenzen hinweg.[341] Einigkeit für die Sache wird somit demonstriert. Sofort verweist sie auf Mut und Opferbereitschaft, die alle Anwesenden an den Tag legen. Sie selbst stellt sich gegen die Regierung, ihre ZuhörerInnen nehmen ebenso Mühen und Gefahren auf sich, wenn sie an dem Auftritt teilnehmen beziehungsweise sich für das Frauenwahlrecht engagieren. Pankhurst bestärkt ihre Fans, indem sie deren ‚Kampfgeist' preist. Damit schafft sie ein weiteres verbindendes Element innerhalb der Gruppe. Die WSPU-Gründerin ruft noch einmal in Erinnerung, warum ein härterer Kampf so wichtig ist. Sie beschreibt den Status der Bemühungen um das Frauenwahlrecht: Friedliche Mittel werden von der Regierung ignoriert, lächerlich gemacht oder gar mit Misshandlungen quittiert. Den Einsatz gegen den Stillstand präsentiert Pankhurst nicht nur als kurzfristiges Ziel, sondern malt auch das Bild einer besseren Zukunft für Mädchen, sie sollen die gleichen Chancen haben wie ihre Brüder. Für diesen Traum reichen friedliche Mittel nicht mehr aus, Taten sind gefordert, so eine These der Anfeuerungsrede. In dieser ist das von der historischen WSPU-Gründerin vorgegebene Motto ‚Taten statt Worte' verpackt. Die neu-imaginierte und im Spielfilm porträtierte Mrs. Pankhurst versucht in ihrer Motivationsrede, den Frauen Selbstvertrauen zu geben. Sie erklärt ihnen, welche Kraft in ihnen stecken kann und bezieht ihre ZuhörerInnen damit noch einmal direkt ein. Sie appelliert an diese Macht und fordert die Frauen auf, am Kampf teilzunehmen. Sie gibt Ideen für den Widerstand vor, rät aber gleichzeitig jeder einzelnen, auf ihre eigene Stimme zu hören, und den Einsatz nach ihren Fähigkeiten zu gestalten. Sie ruft direkt zur Zerstörung von Eigentum auf wie ihr historisches Vorbild. Ein weiteres Element der diegetischen Rede erinnert an ein echtes Zitat: „We are here, not because we are law-breakers; we are here in our efforts to become law-makers."[342] Damit verteidigt sie nicht nur den Einsatz von Gewalt, son-

[340] *Gavron*, Suffragette 42:33-44:26.
[341] Mrs.. Haughton zeigte zuvor ebenso keine Berührungsängste und mischte sich unter die Arbeiterinnen.
[342] Dieses Zitat wird häufig publiziert und für zahlreiche Webseiten über Emmeline und/oder die Suffragetten verwendet, i.e. Emmeline Pankhurst. In: Biography.com, 27.02.2018, online unter <https://www.biography.com/people/emmeline-pankhurst-9432764> (04.04.2018).

dern bekundet das Interesse des weiblichen Geschlechts an aktiver politischer Mitarbeit. Zum Ausklang appelliert die ‚Film-Emmeline' noch einmal an die diegetischen ZuhörerInnen, dehnt die Gruppe der Adressaten jedoch auf die Frauen des ganzen Landes aus. So fordert sie Einsatz von ihren Geschlechtsgenossinnen und zwar in Form von Widerstand gegen die Regierung. Abschließend gibt sie ihr prägnantes Motto aus: ‚Lieber Rebellin als Sklavin' versinnbildlicht die beiden Rollenmöglichkeiten für Großbritanniens Frauen im Edwardianischen Zeitalter. Repression und Unterordnung bilden den einen Pol, Widerstand und Rebellion den anderen. Die WSPU-Führerin – sowohl die historische Figur als auch ihr fiktionalisiertes Pendant – möchten, dass möglichst viele britische Frauen letzteren Weg wählen, der mehr Freiheit und Verbesserungen der Lebensbedingungen verspricht. Emmeline Pankhurst trifft sich nach ihrem Auftritt mit einigen ihrer Anhängerinnen persönlich. Edith, Maud, Violet und Emily stoßen zu den beiden Begleiterinnen von Mrs. Pankhurst, die an persönliche Bodyguards erinnern, und flankieren sie gemeinsam.[343] Emmeline begrüßt Edith und Emily mit ihren Vornamen, stellt so ein Naheverhältnis zwischen Führerin und Anhängerinnen her. Sie impliziert, dass sie jede Einzelne kennt und schätzt und sie nicht als unbedeutenden Teil der Masse sieht. Auch Maud wird Mrs.Pankhurst vorgestellt, die WSPU-Führerin hält eine ermutigende Botschaft für Mrs. Watts bereit: „Danke sehr, Maud. Gib niemals auf! Hör niemals auf zu kämpfen!"[344] Mit persönlichen Dankesworten zeigt Emmeline wohl, dass sie den Einsatz für die Frauenbewegung nicht für selbstverständlich hält, sondern die Bemühungen und vielleicht sogar Opfer dahinter sieht und honoriert.

Mundpropaganda und persönliche Ermunterungen durch FreundInnen und KollegInnen, vor allem in Situationen, in denen es auf konkreten Einsatz ankommt, spielen eine große Rolle bei der Rekrutierung von Mitgliedern für die WSPU. Für diesen Vorgang wird besonders auf die individuellen Fähigkeiten und Haltungen der potentiellen MitstreiterInnen geachtet. Eine solche Taktik illustriert der Werdegang Maud Watts. Als sie zu Beginn des Spielfilms in eine Steinwurf-Aktion der Suffragetten gerät und leicht verletzt wird, hat sie Angst beziehungsweise wird von der Gewalt noch abgestoßen („Ich bin in einen Tumult geraten. Viele Frauen haben herumgeschrien. Sie haben dort alle Schaufenster eingeschlagen.")[345] Violet Millers Einladung zu den Treffen bei den Ellyns folgt Maud aber doch, denn hier kann sie sich im Hintergrund halten und in der Rolle der stillen Zuhörerin verbleiben. Ihr Interesse an der Sache ist aber geweckt. Ihr nächster Schritt ist wieder in einer eher passiven Rolle angedacht: Sie möchte Violet Miller begleiten, die im Rahmen einer Untersuchung der Regierung über die Arbeitsbedingungen der Wäscherinnen bei Mr. Taylor vor

[343] *Gavron*, Suffragette, 45:01-45:23.
[344] *Gavron*, Suffragette, 45:11-45:18.
[345] *Gavron*, Suffragette, 04:11-05:43.

David Lloyd George aussagen soll, und erklärt ihre Unterstützung vor ihrem Arbeitgeber und allen ArbeiterInnen in der Wäscherei.[346] Die öffentliche Deklaration erfordert Mut, Maud beharrt aber darauf, dass es sich dabei nur um eine Zuhörerrolle handelt. Aus dramaturgischen Gründen wird ihr der Wunsch, im Hintergrund zu bleiben, aber verwehrt. Violet Miller zeigt am Tag der Anhörung deutlich die Spuren einer Misshandlung durch ihren Mann und kann daher nicht vor den Politikern sprechen.[347] Maud Watts bietet hingegen einen adretten Anblick und wird von Mrs. Haughton und Violet gebeten, einzuspringen. Der abrupte Rollenwechsel erschreckt Maud zunächst, die beiden Suffragetten lassen aber nicht locker.[348] Dass es sich um eine Aktion handelt, bei der keine Gewalt gefordert wird, schwingt in den Ermunterungen implizit mit. Die erfahrenen Kämpferinnen scheinen zu wissen, wieviel sie Mrs. Watts zumuten können. Unterstützt werden die Worte durch körperliche Nähe, Mrs. Miller und Mrs. Haughton begleiten Maud in den Saal und nehmen im Zuschauerraum Platz.

Die WSPU zeigt den Frauen auch durch symbolische Inszenierung, wie sehr sie ihren Einsatz für die Wahlrechtsbewegung honoriert. Wie in einigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit den Suffragetten hingewiesen wird, werden die inhaftierten Frauen besonders bei ihrer Entlassung gefeiert. Ein Bankett zu Ehren der Heldinnen wird im Spielfilm *Suffragette* zwar nicht gezeigt, der Empfang der Kämpferinnen durch ein kleines Komitee der Partei wird aber sehr wohl imitiert: Einige Frauen erwarten Maud, Edith und einige weitere Mitstreiterinnen vor dem Gefängnistor.[349] Sie tragen Schärpen, Anstecknadeln oder Medaillen in den WSPU-Farben. Ein Transparent lautet „From Prison“. Die Frauen verteilen Blumensträuße, in denen weiße und violette Blüten dominieren, an die aus dem Gefängnis Entlassenen. Maud wird „für ihre erste Haftstrafe“ zusätzlich eine Medaille in den Farben der WSPU verliehen. Eine solche Inszenierung stellt die Heldinnen in den Mittelpunkt, schweißt die Gruppe zusammen und visualisiert Geschlossenheit.

Jene Form der Honorierung, die an offizielle Verleihungen von Ehrenmedaillen erinnert, findet im Begräbnis für die verstorbene Emily Wilding Davison ihren Höhepunkt. Aufgezogen wie ein Staatsbegräbnis, wird der Suffragette, die ihr Leben für die Sache gegeben hat, die ultimative Ehrerbietung erwiesen.[350]

Die WSPU rekrutiert gezielt und geschickt, sie setzt auf Information, Motivation, Honorierung der KämpferInnen und nicht zuletzt auf das Gefühl von Stärke und Zusammengehörigkeit, das sich durch gemeinsame Aktionen entwickelt. Diese Strategie wird anhand der Figur Maud Watts‘

[346] *Gavron*, Suffragette, 16:17-16:38.
[347] *Gavron*, Suffragette, 17:03-17:50.
[348] *Gavron*, Suffragette, 17:52-18:47.
[349] *Gavron*, Suffragette, 35:44-36:20.
[350] *Gavron*, Suffragette, 1:33:13-1:35:25. Da die Sequenz ebenso als Aktion der Suffragetten gelesen werden kann, soll sie im nächsten Kapitel ausführlicher besprochen werden.

exemplifiziert. Anfangs ist sie von der Gewalt abgestoßen, in ihr keimt aber das Bewusstsein, etwas für die Verbesserung der Situation arbeitender Frauen erreichen zu wollen. Im Kleinen tut sie dies, indem sie ihre Arbeitskolleginnen im Rahmen ihrer Möglichkeiten vor dem tyrannischen Arbeitgeber beschützt. Sie meistert ihren Auftritt vor Lloyd George und erzählt begeistert ihrem Mann von der Begegnung mit dem ‚Starpolitiker', den sie wohl ohne die Frauenwahlrechtsbewegung nie getroffen wäre.[351] Von dieser Aktion, die ihr gezeigt hat, wieviel Kraft in ihr steckt, beflügelt, bleibt Maud im Dunstkreis der Bewegung. Sie identifiziert sich zwar noch nicht (bewusst?) mit der militanten WSPU[352], nimmt aber weiter an deren Veranstaltungen teil. Je mehr sie sich bewährt, desto weiter wird Maud von Edith und den anderen in die Pläne der Bewegung eingeweiht. Sie engagiert sich immer intensiver und die Aktionen, in die sie involviert ist, werden immer radikaler – parallel dazu steigern sich Untergriffe, Beleidigungen und Eingriffe in ihr Leben, wie die Freigabe des Sohnes zur Adoption, durch die Männer in ihrem Umfeld, was eine Wechselwirkung suggeriert. Nach etwa einer Stunde Spielzeit sind Einsatz und innere Haltung bei Mrs. Watts kongruent: Sie spricht ihre Zugehörigkeit zur Bewegung gegenüber Inspektor Steed direkt aus: „Sehen Sie, ich bin doch eine Suffragette."[353] Damit ist die erfolgreiche Rekrutierung abgeschlossen. Die moralische wie materielle Unterstützung durch die WSPU wird allerdings fortgesetzt, um die gewonnene Mitstreiterin auch zu halten.

5.5. Taten statt Worte

Da sich *Suffragette* gezielt auf die Geschichte der Suffragetten konzentriert und den Zeitabschnitt von 1912 bis zur Begräbniszeremonie für Emily Wilding Davison im Juni 1913 fokussiert, bekommt das Publikum, was es erwartet: zahlreiche militante Aktionen beziehungsweise Propagandaauftritte der FrauenwahlrechtskämpferInnen. Man könnte durchaus argumentieren, dass Mauds Werdegang als repräsentativ für den Weg einer britischen Frau zur Suffragette steht, auch wenn sie als Arbeiterin keine typische Vertreterin der militanten Frauenrechtlerinnen ist. Sie durchläuft zahlreiche Stationen, die in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Bewegung erklärt werden, wenn es um Taktik und Mittel der militanten Bewegung geht. Das Sujet des Spielfilms und das detaillierte, psychologisch motivierte Porträt der Protagonistin, die im Verlauf der Handlung zur überzeugten Suffragette wird, weisen auf die positive Haltung der Verantwortlichen von *Suffragette - Taten statt Worte* gegenüber der Frauenwahlrechtsbewegung hin. Im Gegensatz zu den beiden anderen analysierten Film- und Serienproduktionen liegt der Fokus auf Aktionen, die

[351] *Gavron*, Suffragette 22:35-23:24.
[352] Mehrmals betont sie gegenüber ihrem Mann Sonny und Inspektor Steed, dass sie „keine Suffragette" ist. (gegenüber Sonny: *Gavron*, Suffragette, 23:27-23:32; gegenüber Steed: *Gavron*, Suffragette, 31:02-31:04, 31:28-31:30)
[353] *Gavron*, Suffragette, 59:27-59:31.

von Gewalt geprägt sind und in drastischen Bildern gezeigt werden. Dies mag nicht nur einem Bemühen um Authentizität geschuldet sein, sondern dient auch dem Spannungsaufbau und bietet Action.

Das Publikum erfährt am meisten über die Protagonisten Maud Watts, weshalb auch ihre Perspektive das Geschehen färbt. Oft simuliert die Kamera ihren Blick. Auf der Bildebene werden zudem regelmäßig Mauds Reaktionen eingefangen, was die Deutung der Ereignisse beeinflussen kann. Diese Strategie der Filmemacherinnen zeigt sich gleich bei der Einflechtung der ersten Tat der Suffragetten, die in der vierten Filmminute beginnt. Da die Handlung des Spielfilms 1912 angesiedelt ist, handelt es dabei schon um eine Aktion, die von Gewalt gegen Eigentum geprägt ist. Die ZuseherInnen sind zu diesem Zeitpunkt in knapper Form über die Wahlrechtsproblematik und die Taktik des zivilen Ungehorsams informiert, Mrs. Watts selbst ist mit diesen Ideen noch nicht in direkter Form in Berührung gekommen.[354]

In dieser ersten Sequenz ist sie in der Rolle der unwissenden Zuseherin, also auf einer Stufe mit den Passanten in der diegetischen Welt (und gleichzeitig dem Publikum, das den Spielfilm sieht). Von ihrem Arbeitgeber in die Stadt geschickt, beeilt sie sich, muss Kutschen, Rädern und Menschenmassen – als Symbole des regen Treibens in einer Großstadt auf der Bild- und Tonebene ausgespielt – ausweichen.[355] Ab und an beobachtet sie ihre Mitmenschen, bis ihr Blick auf einer Frau mittleren Alters, die einen Kinderwagen schiebt, hängenbleibt.[356] Die beiden Frauen mustern einander für einen kurzen Moment, Maud setzt ihren Weg aber fort und bleibt vor einem Schaufenster stehen.[357] Der Blick scheint zwar eine Bedeutung zu tragen, sie erschließt sich aber der Protagonistin nicht; er bleibt geheimnisvoll. Maud ist gefesselt vom Anblick, der sich ihr im Schaufenster bietet, ihre Umwelt auf der Straße blendet sie aus:[358] Für das Filmpublikum bleibt die Umgebung allerdings nicht im Dunkeln. Einige Frauen, die einander zunicken und Zeichen geben, werden von der Kamera eingefangen beziehungsweise von der Fensterscheibe gespiegelt; sie sind adrett gekleidet und passen sich in ihren Tätigkeiten der Umgebung an, um nicht aufzufallen.[359] Das deutliche Schlagen einer Uhr könnte als Ankündigung für das weitere Geschehen

[354]Vermutlich hat sie von den Suffragetten und der Wahlrechtsdebatte in der Presse gelesen, allerdings gibt der Film keine eindeutigen Informationen bezüglich Mauds Vorwissen.
[355]*Gavron*, Suffragette, 03:33-03:55.
[356]*Gavron*, Suffragette, 03:43-03:52.
[357]*Gavron*, Suffragette, 03:49-03:55.
[358]*Gavron*, Suffragette, 03:55-04:15. Historikerin Veronika Helfert interpretiert die angebotenen Waren als Hinweis auf den Klassenunterschied: „So bewundert Maud Watts im Schaufenster für sie unleistbare Kinderkleidung“. (Veronika Helfert, Taten statt Worte. Eine Filmkritik. In: [fernetzt], hg. von Junges Forschungsnetzwerk Frauen- und Geschlechtergeschichte, 15.03.2016, online unter <http://www.univie.ac.at/fernetzt/taten-statt-worte-eine-filmkritik/> (31.03.2018).) Literatur- und Politikwissenschaftler Andreas Schmid ortet den Symbolgehalt der Schaufensters eher im Politischen: Für ihn zerstören die Suffragetten „Schaufensterscheiben, hinter denen die Ideale der Mutterschaft angepriesen werden“. (Andreas Schmid, Der Eingang des Partikularen in das Universale. Sarah Gavrons „Suffragette“ ist ein tatsächlich politischer Film. In: literaturkritik 8/August 2016, hg. von Prof. Dr. Thomas Anz, online unter <http://literaturkritik.de/id/22358> (31.03.2018).)
[359]*Gavron*, Suffragette, 04:00-04:15.

interpretiert werden. Ein plötzlicher Schnitt zeigt in Großaufnahme die Hand einer Frau, Mrs. Withers, die in den Kinderwagen greift; dieser enthält allerdings kein Baby, sondern ist mit Steinen gefüllt.[360] Maud bleibt dies allerdings noch verborgen, erst der Schlachtruf „Wahlrecht für Frauen" sollte auch die Protagonistin wieder in das unmittelbare Geschehen zurückholen.[361] Damit ist der Startschuss für die Zerstörungsaktion gefallen. Mrs. Withers wirft den ersten Stein. Bild- und Tonebene rücken nun die Aktion in den Vordergrund. Nachdem die Kamera den Wurf auf das Schaufenster von Mrs. Withers und den Treffer eingefangen hat, folgt ein harter Schnitt; die Kamera befindet sich nun metaphorisch und wohl auch wortwörtlich im Raum direkt hinter der Glasscheibe: Diese weist nun ein großes Loch und weitere Sprünge auf.[362] In den Filmsekunden ist ebenso das laute Zerbersten der Scheibe zu vernehmen. Die Frauen wiederholen Schlachtrufe wie „Wahlrecht für Frauen", „Taten statt Worte" oder „Wir werden siegen" und zerstören weitere Scheiben: Immer wieder sind elegant gekleidete Damen, die Steine werfen, zu sehen; sie wechseln sich mit Bildern von eingeschlagenen Schaufensterscheiben ab. Auf der Tonebene ist das Geräusch von zerberstendem Glas zu hören.[363] In zahlreichen, raschen Schnitten werden zudem Maud Watts geschockte Reaktion und jene von anderen, unvorbereiteten Passanten eingefangen[364]: Bei zufällig vorbeikommenden Personen, die plötzlich mitten im Geschehen positioniert sind, dominieren Überraschung, Schrecken bis hin zu Angst oder Wut. Die Situation wird immer unübersichtlicher, was dem Filmpublikum durch viele Perspektivenwechsel und Schnitte suggeriert wird.[365] Der Lärmpegel steigt ebenso an, die Geräusche werden immer drängender. Bei einigen Passanten meldet sich der Fluchtinstinkt, auch Maud möchte sich in Sicherheit bringen. Es wird gedrängelt, gerempelt und gestoßen; auch die Pferde begehren auf. Maud stolpert bei ihrer Flucht sogar und verletzt sich dabei. Sie kann sich in einen Bus retten; Angst und Aufregung legen sich nur langsam.

Diese erste Aktion der Suffragetten wird im Spielfilm als geplant markiert, die Frauen sind vorbereitet und geben einander Zeichen. Sie wird zudem in ihrer gesamten Körperlichkeit und Gewalt porträtiert. Die Kämpferinnen rufen ihre Slogans lautstark, sie werfen gezielt Steine auf Schaufenster. Die Zerstörung wird in Bild und Ton eingefangen, die Kehrseite dieses Einsatzes zumindest angedeutet. Eine Aktion, bei der Gewalt im Spiel ist, kann bei Unbeteiligten Panik und Angst auslösen, und es könnten im Tumult auch Personen zu Schaden kommen, wie es bei Maud der Fall

[360] *Gavron*, Suffragette, 04:13-04:15.
[361] *Gavron*, Suffragette, 04:15-04:16.
[362] *Gavron*, Suffragette, 04:15-04:18.
[363] *Gavron*, Suffragette, 04:15-05:04.
[364] Die folgende Analyse bezieht sich auf dieselbe Sequenz: *Gavron*, Suffragette, 04:15-05:04.
[365] Ähnliche filmische Mittel werden auch in *Parade's End* verwendet, wie anhand der Sequenz von Waterhouses Ankunft zur Weihnachtsfeier, bei der er von Suffragetten bedrängt wird, gezeigt wurde.

ist.

Der Spielfilm *Suffragette* zeigt auch gewaltlose Aktionen der Suffragetten, so lernen Maud Watts (und mit ihr das Publikum) eine andere Seite der militanten Wahlrechtskämpferinnen kennen. Diese Aktionen sind zwar ebenso auf Öffentlichkeit und den Gewinn von Unterstützung ausgelegt, erweisen sich aber eher konstruktiv als destruktiv. Dazu gehören die schon im vorhergehenden Kapitel analysierten Reden von Mrs. Haughton und Emmeline Pankhurst. Die Aussage vor der politischen Untersuchungskommission, die Maud Watts' ersten offiziellen, wenn auch zögerlichen Einsatz markiert, fällt ebenfalls in diese Kategorie. Die Frauenrechtlerinnen versuchen mit möglichst ausführlichen Berichten zu der Lebens- und Arbeitssituation von Arbeiterinnen die Regierung davon zu überzeugen, das Wahlrechtsgesetz zu ändern. Argumente sollen die Politiker zum Umdenken bewegen.[366] Obwohl keine Gewalt notwendig ist, suggeriert die Präsentation im Spielfilm, wie viel Mut und Stärke jede Arbeiterin, die vor dieser Kommission aussagt, beweist. Die Atmosphäre ist formell, kühl und abweisend, Reihe um Reihe von Herren in dunklen Anzügen, sie starren die Eintretende an und wirken furchteinflößend, darunter sind viele bekannte Persönlichkeiten, die die aus der Arbeiterschicht stammende Befragte nur aus der Presse kennt.[367]

Die Herausforderung betrifft sowohl genderspezifische wie auch sozioökonomische Aspekte. Gemäß der Separation in zwei Sphären, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts erst wenige Bruchstellen aufweist, stellt ein Auftritt im öffentlichen Bereich für eine Frau einen Wechsel in jenes Feld dar, das dem anderen Geschlecht vorbehalten ist. Diese Trennung spiegelt sich in der Zusammensetzung der im Saal Anwesenden wider: Die Kommission besteht mit Ausnahme der Protokollantin aus Männern. Nur in den abgetrennten, hintersten Reihen sitzen einige Frauen, die die Untersuchung als Zuseherinnen verfolgen. Sie sind hinter der Protagonistin positioniert, allerdings in einigem Abstand. Maud Watts ist flankiert von unzähligen männlichen Abgeordneten und mit der Untersuchung beauftragten Personen; der Vorsitzende David Lloyd George und seine engsten Mitarbeiter sitzen ihr gegenüber auf einem leicht erhöhten Platz.[368] Letzteres könnte ein Mittel sein, den Standesunterschied zu demonstrieren, ein Aspekt, der zudem über die Kleidung transportiert wird. Die honorigen Herren sind mit formellen, gutsitzenden Anzügen, die hochwertig aussehen, ausstaffiert. Maud trägt wohl auch ihre besten Kleider, doch Bluse und Mantel wirken fast ärmlich. Für die Untersuchung soll Maud über die Arbeitsbedingungen in der Fabrik berichten und selbst Stellung dazu nehmen.[369] Ihre anfängliche Scheu legt sie bald ab und schreckt auch vor heiklen,

[366]Bei einigen Mitgliedern sitzt jedoch schon zu diesem Zeitpunkt das Misstrauen gegenüber der Regierung tief. Mrs.. Ellyn bezweifelt, dass die Erfahrungsberichte einen Effekt haben. (*Gavron*, Suffragette, 11:39-11:42.)
[367]*Gavron*, Suffragette, 18:20-18:37.
[368]*Gavron*, Suffragette, ab 18:48-22:22.
[369]*Gavron*, Suffragette, 19.03-19:13.

aufwühlenden Themen wie dem Tod ihrer Mutter durch Verbrühung nicht zurück. Das Publikum kann auf der Tonebene mitverfolgen, wie sie an Selbstvertrauen gewinnt. Ihr Redefluss gerät nicht mehr ins Stocken, ihre Stimme wird fester. Die Kamera fängt während des gesamten Berichts Mauds Emotionen in häufigen Großaufnahmen ein: Zu Beginn wandern ihre Augen oft nervös zur Seite, sie sucht Mrs. Haughtons und Mrs. Millers ermunternde Blicke,[370] langsam konzentriert sie sich auf Lloyd George; nach und nach macht sich in ihrem Gesicht Entschlossenheit breit.[371]

Das nächste Ereignis, das im Spielfilm verarbeitet wird, erinnert an den sogenannten Black Friday im November 1910, der durch übermäßige Polizeigewalt gegen die Suffragetten gekennzeichnet ist. In *Suffragette - Taten statt Worte* ist er chronologisch ins Jahr 1912 verlegt. Die FrauenwahlrechtlerInnen versammeln sich vor dem Unterhaus, wo sie gespannt und zuversichtlich auf das Ergebnis der Regierungs-Diskussion warten. Die Filmsequenz beginnt mit der persönlichen Vorbereitung: Mrs. Watts schlüpft in gute Kleider und arbeitet vor dem Spiegel an ihrem Äußeren.[372] Mrs. Miller holt Maud ab und gibt ihr einen kleinen Blumenstrauß zum Anstecken, welcher in Weiß, Violett und Grün gehalten ist – „du sollst doch zu uns [=den Suffragetten] passen"; sie selbst trägt schon einen am Revers ihres Mantels.[373] Dies ist ein deutlicher Hinweis auf die Corporate Identity der WSPU, die durch die symbolischen Farben erreicht wird. Maud und Violet tragen nun sichtbare Zeichen ihrer Identifikation mit den Ideen der Bewegung. Die schon vor dem Unterhaus versammelten Frauen tun es ihnen gleich, wie die Bildebene zeigt: Zahlreiche Frauen tragen die Suffragetten-Trikolore als Kokarde oder Schärpe, andere, darunter Maud, verwenden Blüten in den Farben der WSPU als Hutschmuck. Weiß, Grün und Violett finden sich zudem auf zahlreichen Fahnen und Transparenten wieder. Zusätzlich arbeiten einige der versammelten Frauen mit Plakaten, auf denen Slogans wie „Perseverance" und „Votes for Women" stehen. Die Suffragetten präsentieren eine gemeinsame Front. Sobald die Kamera die versammelten Frauen einfängt, stimmen diese den „March of the Women" an, der 1911 von Ethel Smyth komponiert wurde und den sie der Women's Social and Political Union widmete. Hier greifen die Macherinnen des Spielfilms *Suffragette* auf ein historisch verbürgtes Requisit zurück, wahrscheinlich um die authentische Wirkung auf die ZuseherInnen zu erhöhen. Zu hören ist die erste Strophe (– auch in der deutschsprachigen Version im englischen Original):

> Shout, shout, up with your song!
> Cry with the wind, for the dawn is breaking;
> March, march, swing you along,
> Wide blows our banner, and hope is waking.

[370] *Gavron*, Suffragette, 18:50-19:34
[371] *Gavron*, Suffragette, 19:34-22:22.
[372] *Gavron*, Suffragette, 26:00-26:04.
[373] *Gavron*, Suffragette, 26:05-26:37.

Song with its story, dreams with their glory
Lo! they call, and glad is their word!
Loud and louder it swells,
Thunder of freedom, the voice of the Lord![374]

Fast alle Frauen, die von der Kamera eingefangen werden, stimmen ein. Hoffnung und Kampfgeist, die der Marsch als Leitmotive nutzt, spiegeln sich in den Gesichtern der porträtierten Suffragetten wider, Aufgeregung und Enthusiasmus ist förmlich zu spüren. Kurz darauf öffnet sich das Tor. Das Filmpublikum sieht, wie David Lloyd George und einige andere Politiker sich in Richtung der wartenden Menschenmenge bewegen.[375] Viele Frauen drängen zum Tor, eine von Polizisten bewachte Absperrung hält sie auf dem Platz, der ihnen zugewiesen ist – eine physische wie auch symbolische Barriere.[376] Die Atmosphäre von Spannung und positiver Erwartung, aber auch von Einheit und Frieden wird durch lange Einstellungen und wenige Schnitte unterstützt. Bildwechsel erfolgen nicht so abrupt wie etwa bei der Steinwurf-Aktion. Gezeigt wird eine Versammlung von Frauen, die gemeinsam auf gute Nachrichten im Falle ihrer Sache warten, keine einzige legt gewalttätiges Verhalten an den Tag, auch die Absperrung wird akzeptiert. Die Menge verstummt, als Lloyd George vortritt und das Ergebnis verkündet.[377] Die Atmosphäre ändert sich schlagartig, als der Politiker verlautbart, dass laut Regierung „kein Anlass vorliegt, das britische Wahlrecht neu und anders zu formulieren".[378] Die Nachricht trifft die Frauen völlig unerwartet, viele von ihnen, vor allem auch Maud, haben auf die gewissenhafte Untersuchung und die wohlwollenden Signale der Regierung vertraut – ein Umstand, der schon im historischen Abriss ausführlich besprochen wurde und auch im Spielfilm aufgegriffen wird. Die positive Spannung schlägt um. Dies wird in *Suffragette* sowohl über die Bild- als auch die Tonebene beziehungsweise Dialogebene transportiert.

Enttäuschung und Wut dominieren nun die Gesichter, die Frauen rücken näher zusammen, einige versuchen, sich dem Abgeordneten zu nähern.[379] Viele Suffragetten erheben nun ihre Stimmen, lautstark greifen sie die Politiker an, vor allem David Lloyd George. Am häufigsten fällt der Ausdruck „Lügner", einige vermuten hinter dem Ergebnis „Schiebung" und werfen der Regierung Betrug vor.[380] Dieser Reaktion schließt sich auch die Protagonistin Maud Watts ohne Vorbehalte an, sie stimmt in den Chor der Beschimpfungen ein. Die friedliche Versammlung hat sich zum

[374]Diese Zeilen sind zu hören in *Gavron*, Suffragette, 26:37-27:06. Der Text der folgenden drei Strophen kann etwa auf Sandscapes Publications.com abgerufen werden: Valarie Morris, Words To The March Of The Women. In: Sandscape Publications, 2013, online unter <http://www.sandscapepublications.com/intouch/marchwords.html> (03.01.2018).
[375]*Gavron*, Suffragette, 26:58-27:03.
[376]*Gavron*, Suffragette, 27:04-27:14.
[377]*Gavron*, Suffragette, 27:15.
[378]*Gavron*, Suffragette, 27:35-27:50.
[379]*Gavron*, Suffragette, 27:46-28:18.
[380]*Gavron*, Suffragette, 27:46-28:18.

Protest gewandelt. Einige der Frauen folgen Lloyd Georges Wagen und schlagen an dessen Scheiben, während sie ihrer Empörung weiter Luft machen.[381] In diesen Momenten blitzt die Gewaltbereitschaft der Frauen auf. Der Spielfilm konstruiert dieses Verhalten aber deutlich und ausschließlich als Reaktion auf die Nichtgewährung des Frauenwahlrechtes.[382] Die Antwort der Regierung schließt die Filmsequenz ab: Berittene Polizei und zahlreiche Beamte tauchen plötzlich auf und gehen zum Teil mit Schlagstöcken auf die Frauen los, packen sie hart an und werfen sie zu Boden.[383] Die Gewalt, die von der Exekutive ausgeht, übertrifft jene der Frauen, so der Spielfilm.

Die nächste Aktion, die in *Suffragette* verarbeitet wird, ist in ihrer Gesamtheit von der Planung bis hin zur Ausführung in die Filmhandlung eingewoben. Damit werden Einblicke in mögliche strategische Überlegungen und Taktiken der Suffragetten gewährt. Zudem wird der Versuch unternommen, die Gewaltanwendung zu rechtfertigen. Die Leitung des Treffens zur Vorbereitung eines Anschlages auf Postkästen und Telegrafenleitungen übernimmt Edith Ellyn. Zu Beginn ruft sie ihre Mitstreiterinnen zu Wachsamkeit und Vorsicht auf, um der Exekutive keine Hinweise auf geheime Treffpunkte zu liefern.[384] Edith gibt die Marschrichtung vor und verlangt von den Frauen vollen Einsatz. Es wird versucht, Mitglieder, die mit den geplanten Mitteln nicht einverstanden oder dafür nicht mutig genug sind, auszumustern: „Ich habe Verständnis dafür, dass nicht jede von euch für militante Aktionen geschaffen ist. […] Wer nicht dabei sein möchte, kann gehen. Ich brauche nur diejenigen, die sich voll und ganz einsetzen. Ich nehme es euch nicht übel“, wendet sich Mrs. Ellyn an die versammelte Kleingruppe.[385] Zumindest oberflächlich zeigt die Film-WSPU Verständnis für Verfechterinnen von Gewaltlosigkeit, von den Plänen werden jene jedoch ausgeschlossen. Im Spielfilm werden die anwesenden Frauen aber als eingeschworenes Team präsentiert, das zu allem bereit ist; keine folgt Ediths Aufruf, das Treffen zu verlassen. So kann Edith mit den Informationen zur Aktion fortfahren und einen detaillierten Plan vorlegen: „Ich habe usere Ziele auf der Karte markiert. Die Briefkästen sind rot eingezeichnet, die Telegrafenleitungen grün. Wir treffen direkt ins Herz des Nachrichtenwesens.“[386] Dann gibt Mrs. Ellyn einen strikten Hinweis, der zentraler Teil einer Rechtfertigungsstrategie ist: „Aber denkt daran: Es darf keinesfalls

[381] *Gavron*, Suffragette, 28:11-28:15.
[382] Zu den Handlungselementen, die diese Tatsache als Verrat der Regierung stilisieren, gehört vor allem das Verhalten der Untersuchungsleitung während der Befragung (18:20-22:34): Viele der Mitglieder haben großes Interesse, manchmal auch Rührung gezeigt, ein Signal, sich ernsthaft mit dem Thema zu beschäftigen und sich dafür einzusetzen.
[383] *Gavron*, Suffragette, 28:19-29.37.
[384] *Gavron*, Suffragette, 55:11-55:19.
[385] *Gavron*, Suffragette, 55:20-55:40.
[386] *Gavron*, Suffragette, 55:47-56:00.

jemand durch unsere Aktion verletzt werden.“[387] Damit ist im Film ausgesprochen, dass es Grenzen gibt: Personen dürfen keinen Schaden nehmen.

Die Ausführung des Anschlages erfolgt erst nach einigen weiteren Szenen. Maud und Violet, beide in Mantel und Hut gekleidet, bewegen sich auf einer menschenleeren Straße, zu sehen sind nur einige Wagen; immer wieder blicken sie sich um, kundschaften die Umgebung aus.[388] Neben einem roten Postkasten bleiben sie stehen; ein Close-up von Mauds Händen zeigt, wie sie ein Streichholz entzündet und damit eine Zündschnur an einem Paket in Brand setzt – auf der Tonebene liegt der Fokus auf dem Geräusch des entzündeten Streichholzes. Maud steckt die Briefbombe in den Kasten. Die beiden Frauen laufen in entgegengesetzte Richtungen weg. Wenige Sekunden später erfolgt die Explosion, der Briefkasten geht in Flammen und Rauch auf, begleitet von einem lauten Knall. Unzählige Briefe flattern durch die Luft und auf die Straßen, vom Kasten fehlen Seitenteile und Deckel.[389] Der Spielfilm nutzt dieses Bild der Zerstörung für einen dramatischen Effekt und dupliziert es. Schon die nächste Szene zeigt Edith Ellyn, die nach demselben Schema einen Briefkasten sprengt. Sorgsam wird bei den Anschlägen darauf geachtet, dass keine Unbeteiligten gefährdet werden. Die minutiöse Darstellung der Explosionen selbst (in Bild und Ton) erinnern zwar eher an einen Actionfilm als an ein klassisches Historiendrama, dadurch wird aber die Besonderheit der Aktion hervorgehoben. Das Publikum kann die porträtierte Radikalität der Frauen miterleben, erfährt aber auch mehr über Taktik und Hintergrund. Der Film führt keine Liste an Beschädigungen an, um die Taten der Suffragetten zu verurteilen, sondern bietet einen fiktiven Blick hinter die Kulissen.

Die nächste Aktion, die verarbeitet wird, orientiert sich wieder an einem konkreten, historischen Anschlag und zeigt, wie sich der Grad der Gewalt steigert. Das Ziel ist das Privateigentum von David Lloyd George, sein neues Landhaus in Walton-on-the-Hill. ZuseherInnen, die mit der Geschichte der Suffragetten bestens vertraut sind, werden ahnen, dass es sich dabei um den Bombenanschlag vom 19. Februar 1913 handelt. Diesmal gewährt der Spielfilm sogar Einblicke in die Entstehung des Planes. Edith, Violet und Maud treffen sich mit Mrs. Haughton. Sie soll Insider-Informationen liefern und bestätigt gegenüber ihren Mitstreiterinnen, dass „Lloyd Georges Sommerhaus […] noch nicht bewohnbar [ist]“.[390] Dass ein Anschlag darauf in Planung ist, wird deutlich, als eine der Frauen Kritik anbringt. Violet nimmt Edith zur Seite und merkt an, dass eine solche Aktion Menschenleben gefährden könnte; zu hören sind diese Bedenken nur ganz leise, im

[387] *Gavron*, Suffragette, 56:00-56:05.
[388] *Gavron*, Suffragette, 1:01:24-1:01:26. Die weiteren Ausführungen beziehen sich auf *Gavron*, Suffragette: 1:01:26-1:01:35.
[389] *Gavron*, Suffragette, 1:01:32-1:01:35.
[390] *Gavron*, Suffragette, 1:03:32-1:03:44.

Hintergrund eines Dialogs zwischen Maud Watts und Alice Haughton.[391] Edith versucht, der Kritik den Wind aus den Segeln zu nehmen, indem sie betont, dass die Aktion in sicherem Rahmen durchgeführt wird: „Es ist unbewohnt, vollkommen leer. Niemand wird verletzt."[392] Zudem beruft sie sich auf Emmeline Pankhurst und deren radikale Forderungen. Damit ist das letzte Wort gesprochen, das Wochenendhaus bleibt das nächste Ziel der Suffragetten.

Einige Szenen später wird die nächste Phase der Umsetzung ins Bild gerückt: die Herstellung der Bombe. Die Kamera fängt in Detailaufnahme einige Zündschnüre ein, die auf Zeitungspapier ausgebreitet sind; zudem werden verschiedene Gefäße und Substanzen eingeblendet, im Hintergrund hört man ein Kratzen.[393] Nach einigen Sekunden folgt das Bild zum Geräusch. Zuerst sind nur Frauenhände zu erkennen, die Kamera bewegt sich jedoch bald aufwärts und zeigt uns Edith bei der Arbeit mit dem Mörser; auch ihr Mann Hugh bietet seine Hilfe bei den Vorbereitungen an.[394] Ediths Hände werden beim kraftvollen, fast trotzigen Zerkleinern eines dunklen Pulvers gefilmt.[395] Die Szene wechselt zu einer Figur, die sich durch die nächtliche Straße bewegt und sich häufig umblickt. Es ist Maud, die in einen herannahenden Wagen steigt, wo sie auf Emily Wilding Davison und Edith Ellyn trifft; Hugh Ellyn ist der Fahrer.[396] Langsam bewegt sich das Auto im Dunkel der Nacht fort, zu erkennen sind Bäume, die Umgebung wirkt ländlich; die Geräusche des Wagens durchbrechen die Stille.[397] Nach einem Szenenwechsel ist heftiges Atmen zu hören. Die Kamera fängt die angespannten Gesichter der drei Aktivistinnen ein, bevor sie zu einem weiteren Detail schwenkt: Hände entzünden ein Streichholz – eine Reminiszenz zur Postkastensprengung. Man hört, wie das Streichholz Feuer fängt; dann wird die Zündschnur angezündet, Funken sprühen.[398] Die Betonung liegt auf den Geräuschen des Feuerfangens und der brennenden Lunte. Erst einige Sekunden später rücken die drei Frauen wieder in den Vordergrund, sie laufen weg, um sich in Sicherheit zu bringen; ihr Atmen wird – auf der Tonebene hörbar – schneller und schneller.[399] In diese Flucht vom Tatort mischen sich Geräusche und Bilder, die die drastischen Auswirkungen der Aktion deutlich zeigen. Ein lauter Knall markiert die Explosion, die im Hintergrund zu sehen ist. Hinter den flüchtenden Frauen erhellt das Hochgehen der Bombe die Dunkelheit, Staubwolken und Trümmer sind auszumachen. Die Zerstörung wird deutlich auf der Bild- und Tonebene eingefangen und nicht ausgespart. Dies könnte eine Anspielung auf die Gefährlichkeit einer solchen

[391] *Gavron*, Suffragette, 1:04:05-1:04:12.
[392] *Gavron*, Suffragette, 1:04:16-1:04:19.
[393] *Gavron*, Suffragette, 1:08:44-1:08:50.
[394] *Gavron*, Suffragette, 1:08:51-1:09:06.
[395] *Gavron*, Suffragette, 1:09:39-1:09:41.
[396] *Gavron*, Suffragette, 1:09:42-1:10:11.
[397] *Gavron*, Suffragette, 1:10:12-1:10:16.
[398] *Gavron*, Suffragette, 1:10:19-1:10:25.
[399] *Gavron*, Suffragette, 1:10:26-1:10:41.

Aktion sein, was einerseits das Porträt der Suffragetten als mutige und opferbereite Heldinnen unterstreicht, andererseits aber auch eine gewisse Leichtsinnigkeit und Naivität im Umgang mit gefährlichen Situationen anprangert. Es hätten bei diesem Bombenanschlag durchaus auch Menschen zu Schaden kommen können. Filmdramaturgisch spannungsreich wird in *Suffragette* auch das Entkommen vom Tatort inszeniert. Hugh Ellyn fungiert als Fluchtwagenfahrer, der von den Frauen angetrieben wird. Gemeinsam nehmen sie im Inneren des Wagens Platz, die Atemfrequenz ist noch immer hörbar erhöht; zur Beruhigung wird ein Flachmann herumgereicht – vermutlich enthält er Hochprozentiges, laut Script ist es „Brandy".[400] Für einen Augenblick fängt die Kamera Mauds Lächeln ein. Struktur und Rollenverteilung bei dieser Aktion erinnern an Kriminalgeschichten. Ein Coup wird geplant, vorbereitet und vom gesamten Team ausgeführt; jedes Mitglied hat seinen Platz, vom Fluchtwagenfahrer bis hin zur Person, die die Bombe zündet. Die actionreiche Inszenierung orientiert sich wohl auch am Publikumsgeschmack. Die Figurenzeichnung stilisiert aber, wie oft in Gangstergeschichten, die Verbrecher zu Helden.

Die nächste Aktion ist eindeutig einem historischen Ereignis zuzuordnen, das das kollektive Gedächtnis über den Wahlrechtskampf der Suffragetten geprägt hat: Das Epsom Derby am 4.Juni 1913, bei dem Emily Wilding Davison schwer verletzt wird, schlussendlich ihr Leben lässt und damit den Mythos der ersten Märtyrerin für die Sache begründet. *Suffragette – Taten statt Worte* widmet sich diesem Meilenstein in detaillierter Art und Weise. Gemeinsam mit der Gedenk-Prozession für Wilding Davison bildet diese Aktion die Klimax im militanten Kampf um das Frauenwahlrecht und steht im Spielfilm am Ende der erzählten beziehungsweise porträtierten Handlung, gefolgt von einem rein textlichen Epilog, der von der Erlangung des Wahlrechts in Großbritannien und anderen Ländern berichtet. Der Spielfilm scheint für die szenische Aufbereitung auf neueste Erkenntnisse zurückzugreifen und beleuchtet mögliche Motive und Ziele Wilding Davisons und ihrer Mitstreiterinnen. Ein Gedanke, der hinter zahlreichen Aktionen der Suffragetten steht, ist der Protest gegen Verhaftungen, Haftbedingungen und gesundheitsschädigende Maßnahmen wie die Zwangsernährung im Gefängnis. Die Sorge um Emmeline Pankhurst ist der Funke, der im Spielfilm die Ereignisse rund um das Epsom Derby in Gang setzt. Im Hauptquartier der WSPU ist von einer Mahnwache für die beliebte Führerin die Rede und von der Notwendigkeit, den König zu einer Begnadigung der inhaftierten Mrs. Pankhurst zu bewegen.[401] Edith stellt die Schlüsselfrage: „Wie können wir uns Gehör verschaffen?"[402] Einige zentrale Kriterien, die sich an den neuesten

[400] *Gavron*, Suffragette, 1:10:42-1:10:54. Zum Ausklang entfernt sich der Wagen wieder Richtung Stadt.
[401] *Gavron*, Suffragette, 1:19:56-1:20:15.
[402] *Gavron*, Suffragette, 1:20:13-1:20:15.

Forschungsergebnissen zur Geschichte der Bewegung orientieren, fließen im Film in die Überlegungen ein. Der Kreis der Adressaten soll erhöht werden, um mehr Aufmerksamkeit zu bekommen. Als Zeugen sollen nicht mehr nur die britische Regierung und die Bevölkerung dienen, sondern „[die] ganze[] Welt".[403] Zudem soll der König enger eingebunden und für die Begnadigung Emmelines gewonnen werden. Emily findet in der Zeitung einen Hinweis auf einen geeigneten Ort, an dem der Monarch, Tausende Zuschauer und auch internationale Presse anwesend sein werden: Das Epsom Derby. „Wir hissen unser Banner vor der ganzen Welt und den Fotografen", malt sich Edith das Ziel des Planes aus.[404] Sie peilen das Pferd des Königs an, das „als Drittes auf den Paradeplatz [kommt]".[405] Während dieser Überlegungen bereiten Emily und Maud jeweils ein Banner mit dem Spruch „Votes for Women" vor, das in den Farben der Suffragetten gehalten ist. In ihren Gesichtern zeigt sich Entschlossenheit.

Einige Szenenwechsel später ist der Tag des Derbys gekommen. Im Hintergrund sind schon die Geräusche einer Eisenbahn zu hören, Inspector Steed findet die genauen Daten, die auf einer fiktiven Ausgabe des *Daily Mirror* notiert sind: „11 o-clock train Victoria"; nach einem Schnitt dominiert der Zug für einige Filmsekunden das Bild.[406] Dann folgt eine Detailaufnahme der Eintrittskarte für das Epsom Derby, einige Informationen wie die Nummer „U315" oder „Viktoria EPSOM RACE COURSE" sind für ZuseherInnen lesbar.[407] Die ersten Eindrücke vom Gelände des Epsom Derbys lassen erahnen, warum es als Schauplatz ausgewählt wurde: Eine Masse an ZuschauerInnen gewährt gleichzeitig Anonymität und Zeugenschaft. Maud Watts und Emily Wilding Davison werden von den Filmemacherinnen im Detail eingefangen. Beide sind elegant gekleidet (laut Script Mauds „Sunday best"), tragen feine Kostüme und einen Hut[408] – dies ist wohl Teil ihrer Strategie. Sie ordnen sich den konventionellen Kleidervorschriften für ein solches Ereignis unter, um nicht aufzufallen und ihre Aktion dadurch zu gefährden. Die Kamera folgt Emily und Maud, nimmt sogar zeitweise ihre Perspektive ein. Die beiden Frauen beobachten anfangs noch leicht nervös ihre Umgebung, ihre Sicherheit wächst aber, als sie die Eintrittskontrolle ohne Schwierigkeiten passieren und sich gegenseitig aufmunternde Blicke zuwerfen können.[409] Die Atmosphäre des Derbys wird eingefangen: Wett-Betreiber, ausgelassen spielende Kinder, vornehme Damen

[403] *Gavron*, Suffragette, 1:20:19-1:20:21.
[404] *Gavron*, Suffragette, 1:20:45-1:21:03.
[405] *Gavron*, Suffragette, 1:21:04-1:21:08.
[406] *Gavron*, Suffragette, 1:22:57-1:23:02.
[407] *Gavron*, Suffragette, 1:23:03-1:23:05.
[408] *Gavron*, Suffragette, 1:23:10-1:23:33. Maud setzt mit dem Blumenschmuck auf ihrem Hut trotzdem ein Zeichen für die Frauenwahlrechtsbewegung, er besteht aus weißen und violetten Blüten, die sich mit den grünen Stängeln und Blättern zu den symbolischen Farben der WSPU verbinden.
[409] *Gavron*, Suffragette, 1:24:08-1:24:11.

und Herren, die Drinks genießen, die Rennstrecke, das Pferd in den Farben des Königs, den Herrscher selbst und mehrere Filmkameras. Maud Watts kontrolliert das Suffragetten-Banner in ihrer Manteltasche; diese Handlung wird mittels Close-up ihrer Hand und ihres Mantels im Bild eingefangen.[410] Maud gibt das Signal „Jetzt", die beiden Frauen nähern sich entschlossen der Rennstrecke, gleichzeitig zeigt der Spielfilm, wie sich die fiktiven Fernsehkameras auf den König konzentrieren, der das Pferd, das seine Farben trägt, noch einmal begutachtet.[411] Miss Davison und Miss Watts suchen einen Weg nach vorne zur Absperrung. Vor allem Emily untersucht ihre Umgebung aber noch einmal genau. Der Fokus fällt auf die Filmkameras.[412] Hier zeigt sich eine Parallele zu den neuesten Forschungsergebnissen: Wilding Davison hat ihren Platz bewusst ausgewählt, um international im TV-Bild zu sein. Als sie sich durch die Menge ganz nach vorne hinter die Absperrung gedrängt hat, blickt sie im Spielfilm noch einmal nach links – zu sehen sind wieder die Fernsehkameras – und erst nachher in die andere Richtung zum Renngeschehen.[413] Nach einem Blickwechsel mit Maud und einigen kämpferischen Anfeuerungen für die junge Mitstreiterin ist es soweit: Die (fiktiv porträtierte) Emily Wilding Davison duckt sich unter der Absperrung durch, betritt die Rennbahn und wartet mit einem Gegenstand in der Hand – dem Suffragetten-Banner – auf das Pferd des Königs.[414] Der Spielfilm fängt die Kollision mit dem Tier ein. In den letzten Augenblicken mischen sich Mauds gellende Schreie mit dramatischen Musikklängen. Kaum liegen Pferd, Jockey und die Suffragette am Boden, breitet sich Stille aus, die erst nach zirka 25 Filmsekunden von langsamer, leiser Musik abgelöst wird.[415] Die Tonebene bleibt für den Rest der Sequenz mit Ausnahme der Instrumentalklänge aus der nicht-diegetischen Welt stumm, gesprochen wird in den folgenden etwa eineinhalb Minuten nicht mehr; einige DerbybesucherInnen und Organisatoren bewegen zwar ihre Lippen, hörbare Worte bringen sie aber nicht hervor.

Das fiktive Porträt von Emily Wilding Davisons tödlicher Verletzung in *Suffragette – Taten statt Worte* stellt einige Thesen auf, die auch in der neueren Forschungsliteratur betont werden. Eine klare Selbstmordabsicht zeigt sich nicht, vor allem ist keine der Mitstreiterinnen in einen solchen Plan eingeweiht. Die Aufforderung an Maud, den Kampf weiterzuführen, legt jedoch nahe, dass Emily sich der Gefahren ihrer Handlungen durchaus bewusst ist. Wie schon betont, ist der Platz, an dem sie die Rennbahn betritt, nicht zufällig gewählt: Sie vergewissert sich mehrmals, dass die Fernsehkameras auf diese Stelle gerichtet sind, zudem hält sie nach dem Pferd des Königs Ausschau. Das Suffragetten-Banner in ihrer Hand, das später von einem Derby-Mitarbeiter (oder -

[410] *Gavron*, Suffragette, 1:25:06-1:25:08.
[411] *Gavron*, Suffragette, 1:25:09-1:25:37.
[412] *Gavron*, Suffragette, 1:25:49-1:25:55.
[413] *Gavron*, Suffragette, 1:27:17-1:27:21.
[414] *Gavron*, Suffragette, 1:27:26-1:27:36.
[415] *Gavron*, Suffragette, 1:27:30-1:28:03.

ZuseherIn) vom Boden aufgehoben wird, verweist auch eher auf den Plan, es am königlichen Pferd anzubringen.

Die letzte Aktion der Suffragetten, die in die Spielfilmhandlung verwoben ist, unterscheidet sich in ihrer Natur vom Großteil der bisher analysierten Sequenzen. Sie ist ein Paradebeispiel für die Inszenierungsstrategie der Frauenwahlrechtlerinnen: die Prozession zu Ehren von Emily Wilding Davison. Für diese Abschlusssequenz von *Suffragette – Taten statt Worte* verschwimmen fiktive Porträts mit der historischen Realität, die Filmemacherinnen setzen zum Teil auf Archivmaterial. Für die Vorbereitungen verbleibt die Handlung aber in der diegetischen Welt. Nach einem Schnitt tauchen unzählige weiße Lilien auf.[416] Im Raum sind hell gekleidete Frauen, die sich eine Trauerbinde abholen, einige werden mit Bannern ausgestattet.[417] Aus dem Off liest Maud aus Olive Schreiners Buch *Dreams*, das von Suffragette zu Suffragette weitergegeben wurde. Der Text beschreibt das Leben einer Freiheitskämpferin, voller Arbeit, Mühen und Opfer. „Ich höre, sagte sie, ein Geräusch. Von Tausenden, Zehntausenden und Abertausenden Füßen, die diesen Weg einschlagen. Das sind die Schritte jener, die dir folgen werden", wird mithilfe eines Voice-Overs aus *Dreams* zitiert.[418]

Diese These vom gemeinsamen Kampf wird einige Augenblicke später auf der Bildebene bestätigt. Maud Watts holt ihren Hut und einen Strauß Lilien, tritt aus dem Raum und nimmt ihren Platz in der Prozession ein, die einzelnen Frauen verschwimmen immer mehr zu einer Masse.[419] Wieder blitzen die Farben der Suffragetten auf: Weiß ist dominant, auch einige Flecken in Grün und Violett bereichern das Bild. Aus der hellen Masse, in der man keine einzelnen Personen mehr erkennen kann, werden langsam wieder klarere Bilder – Schwarz-Weiß-Bilder, an der mangelnden Bildqualität als Archivmaterial erkennbar.[420] Weiß gekleidete Frauen und zahlreiche Männer säumen auf den Nitrofilmbildern die Straßen, bilden einen Zug vor und hinter dem Begräbniswagen („All she had she gave for others"). „The nameless Edwardian marchers brushing by the camera with somber gazes are some of the estimated 100,000 who turned out for Davison's funeral."[421] Die finale Szene des Spielfilms legt nahe, dass der Kampf ums Frauenwahlrecht nicht nur von einer kleinen Gruppe an Frauen, die in Kensington Tee trinken, geführt wurde, sondern eine nationale oder gar internationale Bewegung war, wie es Drehbuchautorin Abi Morgan beschreibt.[422]

---

[416]*Gavron*, Suffragette, 1:33:13-1:33:22.
[417]*Gavron*, Suffragette, 1:33:23-1:33:54.
[418]*Gavron*, Suffragette, 1:33:55-1:34:23.
[419]*Gavron*, Suffragette, 1:33:55-1:34:35.
[420]*Gavron*, Suffragette, 1:34:36-1:35:24.
[421]June Purvis schätzt dies als bisher größte feministische Versammlung ein. Maria Speidel, The True History Of Suffragette. In: Smithsonian.com, hg. von Smithsonian, 13.01.2016, online unter <https://www.smithsonianmag.com/history/true-history-suffragette-180957728/#zgirSjLAzGE1beFt.99> (30.01.2018).
[422]*Speidel*, True History of Suffragtte.

5.6. Einschüchterungstaktik der Obrigkeit

Liegt in den anderen Film- und Serienbeispielen der Fokus auf Figuren und Aktionen der militanten Bewegung, so gewährt *Suffragette – Taten statt Worte* ebenso Einblicke in die Arbeit der Regierung und Polizei. Als Gegenspieler aufgebaut ist ihr Porträt größtenteils wenig schmeichelhaft, basiert aber auf historischen Quellen wie Tagebüchern, Briefen und Polizeiberichten; letztere wurden zum Teil erst 2003 publik gemacht.[423]

Die Beschreibung und Darstellung der Gesetzeslage in Großbritannien, die Frauen unterdrückt, wirft für ein Publikum aus dem 21. Jahrhundert ein schlechtes Licht auf die verantwortlichen Politiker. Sie hätten es in der Hand, daran etwas zu ändern. Zu Beginn des Films wird ein solches Zeichen gesetzt, es handelt sich dabei um die Kommission, die die Lebensumstände von Arbeiterfrauen untersucht. Mit interessierten Fragen und Versicherungen signalisiert David Lloyd George die Bereitschaft, über das Frauenwahlrecht zu diskutieren. Die Regierung verspricht zwar immer wieder, wie im historischen Abriss dargelegt, das Thema Frauenwahlrecht im Parlament aufzugreifen. Diese Beteuerungen werden aber nicht eingehalten, das zeigt auch der Spielfilm. Vielmehr versucht die Regierung, die militante Bewegung zu unterdrücken – durch Verhaftungen, harte Bedingungen und neue Gesetze wie den Cat and Mouse Act. All jene Maßnahmen werden in *Suffragette* verarbeitet und für das heutige Publikum spürbar gemacht, Gewalt- und Schockpotential werden von den Filmemacherinnen durch die Körperlichkeit der Szenen voll ausgeschöpft. Dies wird schon beim ersten größeren Einsatz der Exekutive deutlich. Berittene Polizei tritt auf, Polizisten packen die Frauen an den Armen oder am Kragen, halten sie zu zweit brutal fest. Viele der Beamten tragen Schlagstöcke bei sich. Eine der Frauen wird mit einem Schlag in die Magengrube angegriffen. Andere werden an den Haaren gepackt und zu Boden geworfen. Eine Frau hat im Gesicht deutliche Verletzungen und blutet aus ihren Wunden. Erst nach einiger Zeit werden die Suffragetten verhaftet und unsanft in den Polizeiwagen gesperrt. Die Kameraposition ist mitten unter den Frauen, einige Szenen sind aus Mauds Point-of-View gefilmt, häufige Schnitte und Perspektivenwechsel unterstützen die Atmosphäre des Tumults und der Gefahr.

Gefängnisstrafen und raue Haftbedingungen, Mittel mit denen Frauen eingeschüchtert werden sollen, werden im Spielfilm ebenfalls nicht ausgespart. Nur in seltenen Fällen wurden Suffragetten als politische Gefangene anerkannt und durften ihre Strafe in der First Division mit all ihren Privilegien absitzen, wie Sophia van Wingerden erklärt.[424] In *Suffragette* fordern Edith und einige ihrer Mitstreiterinnen den Status als politische Gefangene und pochen auf ihr Recht, die eigene

[423] *Speidel*, True History of Suffragtte.
[424] *Wingerden*, The Women's Suffrage Movement, 89.

Kleidung zu tragen. Gewährt wird dies jedoch nicht, vielmehr wird versucht, die Haft zu erschweren. Der Spielfilm impliziert dies, indem er mithilfe von dunklen Farben, Schatten, und Schlüsselklirren eine bedrohliche Atmosphäre evoziert, die die Gefängnisszenen prägt. Zudem gehen die Wärterinnen mit den Frauen nicht gerade zimperlich um, die Suffragetten werden unsanft entkleidet, Kommandos erfolgen in scharfem Tonfall.[425] Schlägt die Gefängnistür einmal lautstark zu, ist Maud Watts mutterseelenallein in ihrer Zelle. Den inhaftierten Kämpferinnen werden nur kurze Pausen im Hof erlaubt. Sie haben nur wenig Möglichkeit sich auszutauschen; sobald jede wieder in ihrer Zelle ist, schlägt das Wachpersonal mehrmals gegen Eisenstangen – wohl Teil der Einschüchterungstaktik gegenüber den Mitgliedern der WSPU.[426]

Schon die erste Gefängnisszene in *Suffragette - Taten statt Worte* setzt auf die Aussagekraft des Körpers. Die Frauen dürfen keine persönliche Kleidung tragen, sie werden vom Wachpersonal berührt und entkleidet, ein deutlicher Eingriff in die Privatsphäre. Die zweite Sequenz im Holloway Prison führt die Gewalt gegen die Suffragetten noch einen Schritt weiter und zeigt die Zwangsernährung, die von der Regierung als Antwort auf Hungerstreiks veranlasst wurde. Um dem Filmpublikum diese Praktik möglichst nahe zu bringen und erlebbar zu machen, muss sie die Hauptfigur Maud Watts über sich ergehen lassen.

Mrs. Watts verweigert das Essen, das ihr gebracht wird, und rührt sich nicht von der Stelle. Türknallen, Schritte, Schlüsselklirren und Geräusche einer Maschine läuten die grausame Szene ein. Eine dunkel gekleidete Wärterin kommt ins Bild, ihr folgen weitere Personen, die ein Tischchen mit Kannen und Schüsseln schieben.[427] Die Wärterin sperrt Mauds Gefängnistür auf, drei weitere Frauen und ein Mann betreten die Zelle.[428] Drei Wärterinnen packen Maud und drücken sie auf einen Stuhl, halten ihre Arme an den Lehnen fest und biegen ihren Kopf unsanft nach hinten. Mit einer Art Tuch wird sie in dieser Stellung fixiert. In Großaufnahme ist dann zu sehen, wie ein Schlauch mit einem Trichter am Ende von der Pflegerin vorbereitet wird. Maud versucht währenddessen, sich zu wehren und zu schreien. Die beiden Wärterinnen halten sie aber weiter fest, der Arzt nimmt den Schlauch in die Hand. In Großaufnahme wird gezeigt, wie er Maud den Schlauch durch die Nasenlöcher einführt. Weiße Flüssigkeit, vermutlich Milch, wird in den Trichter gegossen. Mauds Kopf wird weiterhin zurückgehalten, sodass die ‚Nahrung' in ihren Körper gelangt. Das Publikum sieht kurz Inspektor Steed, der die Prozedur beobachtet und Mauds Schreie mitanhört. Maud gelingt es, das Gefäß mit der Milch umzuwerfen, die Flüssigkeit verteilt sich auf ihrer Kleidung. Noch immer sind Husten und erstickte Schreie zu hören, als das Filmpublikum sich

[425] *Gavron*, Suffragette, 32:40-33:27.
[426] *Gavron*, Suffragette, 34:10-35:43.
[427] *Gavron*, Suffragette, 1:15:00-1:15:19.
[428] Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf *Gavron*, Suffragette 1:15:20-1:16:38.

bildlich aus der Gefängniszelle zurückziehen ‚darf' und Inspektor Steed folgt. Über eineinhalb Filmminuten ist zu sehen und zu hören, wie ein Mensch unter Qualen zwangsernährt wird. Das gewaltsame Festhalten und das Zurückdrücken des Kopfes in eine unnatürliche Position markieren den ersten Schritt, der gegen den Körper einer Frau gerichtet ist. Der Spielfilm zeigt jedoch sofort die nächste gewaltsame Handlung in Großaufnahme: das Einführen des Schlauches. Es ist ein deutlicheres Signal für die Schändung des weiblichen Körpers, wie schon im historischen Abriss angeklungen ist. Viele Frauen bezeichnen die Zwangsernährung als orale (oder in diesem Falle nasale) Vergewaltigung. Die Deutlichkeit der Bilder legt nahe, dass die Filmemacherinnen sich dieser These anschließen.

Ein weiterer Aspekt der Polizeiarbeit, welcher in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Suffragetten-Bewegung kaum Beachtung findet, aber sehr wohl im Jubiläumsjahr 2018 beispielsweise in Ausstellungen aufgearbeitet wird[429], sind die modern anmutenden Überwachungsmethoden, die gegen die verdächtigen Frauen eingesetzt werden. Als Maud Watts mit ihrem Sohn die Apotheke der Ellyns verlässt, fängt sie die Kamera aus einer Beobachterrolle ein; kurz darauf ist mehrmals das Klicken eines Fotoapparates zu hören.[430] In der nächsten Einstellung werden einige der Arbeitsschritte der Ausarbeitung jener Fotos gezeigt, die Abzüge werden in verschiedene Flüssigkeiten getaucht und zeigen so nach und nach ihr Motiv.[431] Inspektor Steed erklärt den Regierungsverantwortlichen, darunter der Abgeordnete Mr. Haughton, die Vorteile einer Kamera, die kein Stativ benötigt: Die Zielpersonen können unbemerkt in der Öffentlichkeit fotografiert werden. Anhand der Bilder werden dann die verdächtigen Frauen besprochen, die Polizei ist somit besser informiert und kann die Personen wiedererkennen – Journalist Dominic Casciani spricht von den vielleicht ersten Spionagefotografien Großbritanniens, die vor allem im Gefängnis, aber auch bei Versammlungen mit einer damals modernen Ross Telecentric Kameralinse geschossen wurden.[432] Mehrmals ist die Tafel mit den Fotos der Protagonistinnen im Polizeibüro zu sehen beziehungsweise Dossiers mit Porträts – ein typisches Versatzstück aus Krimis und Thrillern.[433] Eine weitere Maßnahme der Obrigkeit, die die militanten Frauenwahlrechtlerinnen einschüchtern

[429]Das Museum of London organisiert verschiedene Ausstellungen und Events rund um das Frauenwahlrecht (https://www.museumoflondon.org.uk/museum-london/whats-on/votes-women-museum-london), Richard Moss verweist im Besonderen auf die Überwachungsfotos der Suffragetten, die Teil der Kollektion sind. (Richard *Moss*, The Suffragette Surveillance Photos That Tell The Story Of Votes For Women. In: Museum Crush, hg. von Richard Moss, 09.11.2017, online unter <http://museumcrush.org/the-suffragette-surveillance-photos-that-tell-the-story-of-votes-for-women> (21.03.2018).)
[430]*Gavron*, Suffragette, 00:12:25-00:12:34.
[431]*Gavron*, Suffragette, 00:12:35-00:12:43.
[432]*Gavron*, Suffragette, 00:12:44-00:14:11; Dominic *Casciani*, Spy Pictures Of Suffragettes Revealed. In: BBC News Online, 03.10.2003, online unter <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/3153024.stm> (21.03.2018).
[433]*Gavron*, Suffragette, 00:49:40-00:50:13, *Gavron*, Suffragette, 1:01:42-1:01:59.

sollte, sind die Razzien in WSPU-Räumlichkeiten. Im Spielfilm *Suffragette* wird eine solche behördliche Untersuchung eingeflochten: Die Frauen müssen das Büro aufräumen, Papiere schlichten und Banner an ihrem Platz verstauen.[434]

Täuschung, Schikanen und Gewalt, das sind die Elemente, die die Arbeit der Regierung und der Exekutive gegen die Wahlrechtlerinnen im Spielfilm *Suffragette* kennzeichnen. Vor allem für letztere bedient sich das Team besonders der Körperlichkeit – dies schafft einen Kontrast zu den militanten Aktionen der Suffragetten: Diese sind nicht gegen die Körper von Personen gerichtet.

5.7. Der Umgang mit Militanz und Gewalt von Frauen

Suffragette erklärt dem heutigen Publikum gleich zu Beginn, mit welchen Argumenten Politiker Frauen (nicht nur in Großbritannien) das Wahlrecht verweigerten. In einem Voice-Over mit männlicher Stimme, die keiner konkreten Person zugeordnet werden kann, wird behauptet, dass „Frauen [weder] über die geistige Reife noch über seelische Ausgeglichenheit [verfügen], um über politische Fragen entscheiden zu können."[435] Die Angst, die gesellschaftliche Ordnung könne deshalb aus den Fugen geraten, wird somit als weit verbreitete Ansicht markiert und dem männlichen Geschlecht zugeordnet. Auf Mrs. Haughtons Rede vor den FabriksarbeiterInnen gibt es verschiedene Reaktionen. Ein Arbeiter wirft ihr ihre Klassenzugehörigkeit vor, denn sie habe „doch noch nie gearbeitet" – eine Anspielung auf den (auch in manchen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen erhobenen) Einwand, dass es sich bei den Frauenwahlrechtsbemühungen um reine Spinnereien gelangweilter Frauen aus der Mittel- und Oberklasse handle. Auch nicht alle weiblichen Anwesenden stellen sich hinter Mrs. Haughton, eine Dame beschwert sich: „Das interessiert doch keinen, Süße."[436] Dies mag ein Hinweis darauf sein, dass sich ebenso zahlreiche Frauen gegen die Bemühungen ums Wahlrecht ausgesprochen haben. Der Spielfilm spinnt die Thematik der negativen Reaktionen in mehreren Szenen weiter. Einzelne Frauen werden beleidigt („Furien", „Filthy Panks", etc.) und ausgegrenzt. Nachbarn wenden sich etwa von Maud Watts ab. Ähnlich wie in *In guten Händen* wird den Suffragetten von ‚Antis' ein gesunder Geisteszustand aberkannt. „Ab in die Klapsmühle" heißt es einmal.[437] Von diesen Vorurteilen ist auch die Beziehung zwischen Maud Watts und ihrem Ehemann Sonny geprägt. Er fürchtet um seinen guten Ruf, nennt die Taten seiner Ehefrau eine „Schande". Sonny geht noch einen Schritt weiter: „Ich dachte, ich kriege dich

[434] *Gavron*, Suffragette, 1:19:35-1:19:55.
[435] *Gavron*, Suffragette, 00:01:38-00:02:05.
[436] *Gavron*, Suffragette, 00:08:15-00:09:04.
[437] *Gavron*, Suffragette; 00:38:42-00:38:53.

wieder hin. […] Du bist Mutter und Ehefrau. Meine Ehefrau. Und so solltest du dich auch benehmen.“[438] Sonny bezeichnet seine Frau als abnormal und reproduziert die Vorurteile vieler seiner Geschlechtsgenossen gegenüber Frauen, die für ihre Rechte eintreten. Er gibt diese Ideologie an seinen Sohn weiter. Der Spielfilm setzt dafür auf eine melodramatische Szene zwischen Mutter und Sohn. Der kleine George, der die politische Dimension nicht erfassen und überprüfen kann, fragt Maud, ob sie „was ganz Schlimmes gemacht [habe]“. Zudem wiederholt er die Brandmarkung seines Vaters, dass Maud „krank“ sei und meint: „Dad sagt, dein Kopf ist ganz durcheinander.“[439]

Die Einarbeitung und Interpretation der Maßnahmen der Regierung und Polizei zur Unterdrückung der Suffragetten wurden im vorhergehenden Kapitel schon ausführlich besprochen. Zum Großteil dem dramaturgischen Aufbau und der Einbettung in eine Kriminalhandlung geschuldet, sind Inspektor Steeds Versuche, Informantinnen zu gewinnen. Dazu übt er Kritik an der Führung der WSPU. Er möchte Maud glauben lassen, dass die Organisation gezielt Frauen ohne Zukunft anwirbt und sie als „Kanonenfutter“ einsetzt.[440]

Ein weiterer Aspekt, der die Historie der Wahlrechtsbewegung prägt, fehlt jedoch noch: die interne Kritik und Abspaltungen. *Suffragette – Taten statt Worte* wählt einen Weg, der zwar Platz für andere Meinungen innerhalb der Bewegung lässt, untergräbt deren Wirkung aber gleichzeitig durch Überzeichnung persönlicher Motive. Violet ist mit dem Bombenanschlag auf das Haus eines Politikers nicht einverstanden („Mrs. Pankhurst verlangt zu viel.“). Sie zieht sich aber nicht alleine deswegen aus der Bewegung zurück, sondern weil sie schwanger ist und das Wohl ihrer Familie höher einschätzt. Familie und Gesundheit stehen ebenso hinter Hugh Ellyns Entscheidung, seine Frau nicht am Epsom Derby teilnehmen zu lassen. In einem Gespräch mit Edith stellt er sich zwar hinter Mitstreiterinnen, die mit der militanten Strategie nicht (mehr) einverstanden sind, motiviert wird er allerdings vor allem durch die Sorge um das Leben seiner Frau. Er versucht Edith klarzumachen, dass interne Kritik durchaus förderlich sein kann und ein Ausstieg aus der Spirale der Gewalt nicht das Verraten der Ziele bedeutet. Dies belegt er mit dem historisch verbürgten Bruch von Sylvia Pankhurst mit ihrer Schwester und ihrer Mutter.[441] Dieser wird jedoch nur erwähnt, ein direkter Ausschluss aus der Organisation wird nicht gezeigt. Die Mitglieder, die nicht einverstanden sind, ziehen sich aus persönlichen Gründen zurück oder werden ebenso aus persönlichen

[438] *Gavron*, Suffragette, 00:46:22-00:47:00.
[439] *Gavron*, Suffragette, 00:57:20-00:57.43.
[440] *Gavron*, Suffragette, 00:52:15-00:54:00. Bei einer früheren Begegnung benutzt er ähnliche Argumente. Steed meint, dass Frauen von Mrs.. Pankhurst nur als „Lasttier“ benutzt werden. (00:30:33-00:31:27).
[441] *Gavron*, Suffragette, 1:08:44-1:09:41.

Gründen an der Beteiligung gehindert. Filmkritiker Andreas Platthaus identifiziert diese Bereinigung und interpretiert sie als Teil einer Verdichtungsstrategie: „[D]ie rabiate Säuberung der WSPU von internen Rivalinnen, die Pankhurst schon 1912 vorgenommen hatte, hat im Film keine Bedeutung […]. […] Was […] wie ein sorgsam die damaligen Ereignisse aufnehmender Spielfilm aussieht, ist tatsächlich ins Extreme verdichtete Fiktion – bereinigt um die internen Unerquicklichkeiten im Kreis der Suffragetten.“[442] So gilt das Motto der WSPU, das Edith ausspricht: „Wir brauchen hier keine Zweifler.“ Es homogenisiert die Bewegung und stilisiert die KämpferInnen zu standhaften HeldInnen.

5.8. *Suffragette* im Spiegel der Filmtests

Den Bechdel-Wallace-Test besteht Suffragette - Taten statt Worte mit Bravour. Zahlreiche Frauenfiguren haben Namen und unterhalten sich zum Großteil nicht über Männer. Oft thematisieren sie das Frauenwahlrecht, planen gemeinsame Aktionen und kommentieren die Ausführung. Ganz selten stellen Männer den Gesprächsstoff. Ebenso ist Maud Watts ein Idealbild der Mako-Mori-Idee. Ihre Entwicklung steht ganz klar im Fokus des Spielfilmes. Die männlichen Figuren unterstützen ihren Handlungsbogen. Jede Aktion – eine Kränkung oder ähnliche Form der Unterdrückung – eines Mannes löst eine Reaktion der Protagonistin aus. Obwohl Inspektor Steed mit mehr Tiefe als die meisten seiner fiktiven Geschlechtsgenossen ausgestattet ist, fungiert er hauptsächlich als Gegenspieler der Heldin. Als Polizeibeamter verdächtigt er sie als Suffragette, möchte sie als Spitzel einsetzen und erreicht nur das Gegenteil: Maud Watts beweist Standhaftigkeit und Stärke, richtet sich nicht nach seinen Vorstellungen und wird zur glühenden Kämpferin.

5.9. Militanz als moralische Obligation

Das Historiendrama *Suffragette - Taten statt Worte* postuliert die Bemühungen der britischen Suffragetten um das Frauenwahlrecht mit militanten Mitteln als Notwendigkeit, um der männlichen Unterdrückung des weiblichen Geschlechts in Beruf und Familie zu entgehen. Möglichst detailreich, in Bild und Ton, werden die widrigen Arbeitsbedingungen in der Wäscherei gezeigt, die Beleidigungen durch männliche Arbeiter, die verbalen und sexuellen Übergriffe des Leiters, gewalttätige Ehemänner und solche, die aus Angst um ihren guten Ruf beziehungsweise um ihre

[442] Andreas *Platthaus*, Das größte Selbstopfer. In: FAZ, 03.02.2016, online unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/kritik-zu-sarah-gavrons-film-suffragette-mit-meryl-streep-14048492.html> (30.03.2018).

Männlichkeit nicht anders können als ihre protestierenden Frauen zu verstoßen und ihnen die Kinder zu entziehen.[443] Die Männerriege komplettieren Politiker, die falsche Hoffnungen geben, die Forderungen der Frauen ignorieren, sie jagen (lassen), einsperren, zwangsernähren und damit in den Tod treiben. Erniedrigungen, Gewalt und Repression der Frauen steigern sich stetig. Die Protagonistin aus der Arbeiterschicht, Maud Watts, muss (bis auf den Tod) alle diese Stationen des Schreckens durchleben. Parallel dazu entwickeln sich ihr politisches Bewusstsein und ihre Militanz, so konstruiert es der Spielfilm. Anfangs noch abgeschreckt von der Gewalt bei einer Steinwurf-Aktion, wird Maud langsam an die Suffragetten herangeführt. Jede persönliche Erfahrung der Unterdrückung durch die Männer in ihrem Leben quittiert sie mit der Teilnahme an einer Aktion der FrauenwahlrechtlerInnen. Anfangs sind es gewaltlose Formen wie Prozessionen, bald jagt auch Maud Briefkästen und das Haus eines Politikers in die Luft.

Die fiktive Maud Watts, für welche einige Filmkritiker die Näherin Hannah Mitchell als Vorbild halten[444], wird von den Filmemacherinnen sowohl als individueller Charakter aber auch als Symbolfigur aufgebaut. Sie steht für die einfache Arbeiterin, die sich aus ihrer Not heraus und mit der Hoffnung auf Verbesserung ihrer Situation der Frauenwahlrechtsbewegung angeschlossen hat und damit Arbeit und Familie aufs Spiel setzt. Außerdem exemplifiziert sie die Bemühungen um eine Änderung der Gesetzeslage: Anfangs finden konstruktive, gewaltlose Methoden ihren Einsatz, nach und nach werden radikalere Mittel eingesetzt. Als Klimax orchestriert der Spielfilm den (historisch verbürgten) Tod Emily Wilding Davisons beim Epsom Derby – herausgehoben durch völlige Stille auf der Tonebene – und den Begräbniszug beziehungsweise auf der rein textlichen Ebene die Erlangung des Wahlrechts in einzelnen Ländern, die den Schlusspunkt bildet.

Suffragette - Taten statt Worte setzt stark auf Kontraste, zumindest was das Geschlechterverhältnis betrifft. Bis auf Hugh Ellyn sind die männlichen Figuren als betrügerische, gewaltsame und grausame Bösewichte markiert, Autorin Andrea Hünniger sieht in den Männern des Spielfilms „geistig mitunter beschränkte[] und machtgeile[] [Typen]“[445]. Fast alle Frauen werden als Lichtgestalten präsentiert, die Schikanen tapfer erdulden und bereit sind, Opfer zu bringen; Hünninger sieht ihr Porträt als Stilisierung zu „heiligen Aktivistinnen“. Zum Teil ist diese Analyse zutreffend, binäre Oppositionen wie Gut und Böse, hell und dunkel lassen sich den Geschlechtern und der Figurenkonstellation zuordnen. Allerdings greift der Vorwurf der gänzlichen Verflachung der Figuren zu

[443]Historikern Laura Schwartz lobt in diesem Zusammenhang die historische Genauigkeit im Spielfilm, die „impressive yet unobtrusive historical accuracy that characterises the film as a whole“. (Laura *Schwartz*, Film Review. Suffragette. In: History Today, hg. von History Today Ltd., 08.10.2015, online unter <https://www.historytoday.com/laura-schwartz/film-review-suffragette> (31.03.2018).)

[444]Hellin *Sapinski*, Taten statt Worte. Der Kampf der Suffragetten. In: Die Presse, 04.02.2016, online unter <https://diepresse.com/home/zeitgeschichte/4916368/Taten-statt-Worte_Der-Kampf-der-Suffragetten> (31.03.2018).

[445]*Hünninger,* Wie eine Rede von Joachim Gauck.

kurz: Sonny darf etwa auch als liebevoller Ehemann auftreten, der Mauds Wunden versorgt, zudem wird er als Opfer der dominanten Ideologie markiert. Um seiner Männlichkeit willen und aus Angst vor sozialer Ächtung durch seine Geschlechtsgenossen, kann er Mauds Einsatz für das Frauenwahlrecht weder verstehen noch dulden. Auch Inspektor Steed, der hinter den militanten Suffragetten herjagt, meldet Zweifel an der Methode der Zwangsernährung an (und verhaftet Maud Watts in Epsom nicht).

Viele der Frauenfiguren, allen voran Maud Watts, bekommen ihre eigene Hintergrundgeschichte als Motivation für den Kampf ums Wahlrecht. In dieser persönlichen Unterfütterung sieht Andrea Hünninger eine Aushöhlung der „politischen Botschaft" der Suffragetten.[446] Andreas Schmid sieht gerade im Fokus auf eine fiktionale, aber individuelle Figur wie Maud Watts das Politische: „[Maud] muss sich dazu entscheiden, in die Geschichte, […], einzutreten. In dieser freien Entscheidung, die nur ihr als ahistorischer Figur tatsächlich möglich ist, offenbart sich der eigentliche Akt der Ermächtigung."[447]

Suffragette arbeitet die wichtigsten Stationen im Leben einer Suffragette ab, wie sie im chronologischen Abriss skizziert wurden. Das Drama betont dabei einerseits den Mut und Einsatz der Frauen, andererseits die rechtlichen Geschlechterdifferenzen und die Skrupellosigkeit von Politik und Exekutive. In all ihrer Körperlichkeit werden Misshandlungen und Zwangsernährung dargestellt und erfahrbar gemacht. Das Drama erzählt also viel über die Aktionen der Suffragetten, gibt Einblicke in mögliche Rekrutierungsstrategien und die Planung und Ausführung von Prozessionen, aber auch radikalen Anschlägen. Durch die Besetzung von Oscar-Preisträgerin Meryl Streep als Galionsfigur der Bewegung und deren häufige Erwähnung, wird der Personenkult teilweise reproduziert. Trotzdem entschieden sich die Filmemacherinnen, nicht die berühmte historische Figur ins Zentrum ihrer Erzählung zu stellen, sondern eine (fiktive) Arbeiterin, „[n]icht Leitfiguren oder Anführerinnen setzen den politischen Kampf in Gang, sondern umgekehrt".[448] Viel Raum, allerdings als Gegenspieler, erhalten Regierung und Polizei. Hinhaltetaktik und moderne Überwachungsmethoden anhand von Fahndungsfotos sind Teil der Unterdrückungsstrategie.

Wenig herausgearbeitet werden Aspekte des Klassenunterschiedes, was teilweise dem Fokus auf die Arbeiterklasse geschuldet ist. Die Suffragetten werden zudem zu sehr als einheitliche Bewegung stilisiert, interne Kritik wird kaum geäußert und Ausschlüsse aus der WSPU nicht thematisiert. Einige Kritiker haben zudem angemerkt, dass der Spielfilm eine Art ‚Whitewashing' betreibt, indem er Kämpferinnen anderer ethnischer Herkunft verschweigt, wie etwa die indische

[446]„Ob es wohl irgendwo auf der Welt auch Frauen gibt, die zu einer politischen Überzeugung gelangen, ohne vergewaltigt worden zu sein?", fragt sie provokant. (*Hünninger*, Wie eine Rede von Joachim Gauck.)
[447]*Schmid*, Der Eingang des Partikularen in das Universale.
[448]*Schmid*, Der Eingang des Partikularen in das Universale.

Prinzessin Sophia, die sich der militanten Bewegung anschloss, und nur weiße Figuren zeigt.[449] Eine PR-Aktion mit vier der weiblichen Hauptdarstellerinnen wurde (vor allem auf Twitter) ebenso heftig kritisiert: Die weißen, privilegierten Schauspielerinnen trugen T-Shirts mit dem Spruch "I'd rather be a rebel than a slave" aus Emmeline Pankhurts Rede, was als unzutreffender Vergleich von Sexismus mit Rassismus verstanden wurde.[450]

Historiker Simon Webb betitelt seine Publikation über die Aktionen der WSPU mit *Suffragette Bombers - Britain's Forgotten Terrorists*. Mit dieser Bezeichnung wertet er die militante Strategie als unrecht und erpresserisch. Der Spielfilm *Suffragette* deutet dieses moralische Urteil um. Das Drama postuliert, dass die Gewalt der Suffragetten notwendig war und stilisiert sie als etwas Heldenhaftes; die Rechtfertigung für die gewaltsamen Aktionen wird mit der mehrmaligen Beteuerung, dass keine Personen zu Schaden kommen dürfen, untermauert. Figuren, die mit der Radikalität nicht einverstanden sind, werden mit persönlichen Motiven ausgestattet, um sich von den Aktionen zurückzuziehen. Suffragetten wie (die fiktive) Maud Watts oder Emily Wilding Davison sind Märtyrerinnen und Heldinnen, so der Spielfilm. Diese Botschaft sollte beim Publikum auch ankommen, wie ein Beispiel aus der Wirkungsrealität zeigt: „Ungeschminkte Feministinnen, die Briefkästen in die Luft jagen, um auf Ungleichheit hinzuweisen, sind cool. Find ich bei den Bildern irgendwie auch", beschreibt etwa Filmjournalist Toby Ashraf sein Kinoerlebnis von *Suffragette*.[451]

---

[449]Hanna *Flint*, Suffragette Is Good For White Feminism, Bad For Intersectionality. In: Metro, 12.10.2015, online unter <http://metro.co.uk/2015/10/12/suffragette-is-good-for-white-feminism-bad-for-intersectionality-5429548> (01.04.2018).

[450]Rebecca *Carroll*, Suffragette's Publicity Campaign And The Politics Of Erasure. In: The Guardian, 05.10.2015, online unter <https://www.theguardian.com/film/2015/oct/05/suffragette-film-publicity-campaign-erasure-feminism> (01.04.2018), Radhika *Sanghani*, The Uncomfortable Truth About Racism And The Suffragettes. In: The Telegraph, 06.10.2015, online unter <https://www.telegraph.co.uk/women/womens-life/11914757/Racism-and-the-suffragettes-the-uncomfortable-truth.html> (01.04.2018).

[451]Toby *Ashraf*, Mit Steinen für die Gleichberechtigung. In: TAZ, 03.02.2016, online unter <http://www.taz.de/!5270992> (31.03.2018).

6. Schlussbetrachtung

Prinzessin Diana, Mutter Theresa, Marilyn Monroe, Rosa Parks und Emmeline Pankhurst – das sind einige der vom *TIME Magazine* postulierten 100 Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts.[452] Die Frauenrechtlerin Pankhurst wie auch ihre Geschlechtsgenossinnen werden dabei in die Kategorie der Helden und Ikonen eingeordnet, eine Klassifizierung, die ihre Vorbild-Rolle und Einzigartigkeit unterstreicht. Pankhurst, die zu Beginn des letzten Jahrhunderts gewirkt hat, prägt dieses gemäß der Meinung der *TIME*-Verantwortlichen und schafft es zum Ausklang der Ära in das Ranking des populären Magazins, sie ist also noch fast 100 Jahre nach ihrem Schaffen in vielen Köpfen verankert.

Auf die Frage, warum Emmeline Pankhurst und ihre WSPU im Gedächtnis geblieben sind und ihre Aktivitäten etwa ein Jahrhundert später in Film und Fernsehen neue Aktualität erfahren, gibt es keine monokausale Antwort. Zum Teil mag der Grund für die mediale Wiederentdeckung der Suffragetten-Bewegung in ihrer Einzigartigkeit liegen, die Suffragetten erwiesen sich als der lauteste und auffälligste Teil der zahlreichen Kämpferinnen um das Frauenwahlrecht. Schon Käthe Schirmacher beschrieb den Kampf der Suffragetten als „etwas Beispielloses in der Weltgeschichte“. Passend zum modernen Kult der Authentizität erfüllen die militanten Frauen mit ihren radikalen Aktionen zudem die Kriterien der Singularität, ein wichtiges Attribut, um in der heutigen Gesellschaft der Superlative wahrgenommen zu werden. Sie agierten am unabhängigsten und radikalsten, waren zum Äußersten entschlossen und lieferten die aufsehenerregendsten Aktionen. Nie zuvor und nie danach lässt sich Derartiges über eine Frauenrechtsgruppe sagen, die Suffragetten waren eine Ausnahmeerscheinung am Beginn des 20.Jahrhunderts und sind es auch heute noch. Außergewöhnliche Aktionen, Lust an der Inszenierung, eine feministische Botschaft und eine ordentliche Portion Mut tragen zu einer Nachhaltigkeit bei, die auf spätere Protestkulturen abfärbt. Politische Frauenrechtsgruppierungen des neuen Jahrtausends wie Pussy Riot oder Femen setzen ähnlich wie die Suffragetten auf provokante, allerdings gewaltlose Aktionen und erreichen damit international große Aufmerksamkeit. Gearbeitet wird mit Nacktheit oder auffälligen Kostümen. Eine Art Corporate Identity beziehungsweise ein Zeichen der feministischen Solidarität haben auch die Initiatoren des Pussyhat Projects kreiert: eine pinke Wollmütze, die selbst gestrickt, gehäkelt oder genäht werden kann. Unzählige UnterstützerInnen marschieren seit 2017 real und virtuell mit den rosa Kopfbedeckungen gegen Sexismus, für Frauen- und Menschenrechte.[453] Die Suffragetten sind wahrscheinlich in ihrer Kreativität und ihrer Botschaft Vorbild und Inspiration,

[452]TIME. 100 Persons of The Century. In: TIME, 06.06.1999, online unter <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,26473,00.html> (10.03.2018).
[453]Mehr Informationen über das Pussyhat Project liefert die Homepage, online unter <https://www.pussyhatproject.com/> (10.04.2018).

nicht aber was ihre Strategie der Gewalt und Zerstörung – ein Alleinstellungsmerkmal – angeht. Ein weiterer Grund, weshalb Suffragetten in den letzten Jahren wieder mehr in den Blickpunkt der medialen Öffentlichkeit gerückt sind, könnte auch in der momentanen Konjunktur historischer Jubiläen liegen. Gedenktage erweisen sich oft als guter Grund für eine Retrospektive, um historische Ereignisse zu reflektieren und sie neu zu beleuchten. Am 100. Todestag Emily Davisons' befragte eine britische Historikerin Passanten auf der Straße zu Emily Davison und den Suffragetten. Die Interviews wurden im Fernsehen gezeigt und die meisten der eher jüngeren Befragten kannten Davison, was beweist, dass die Bewegung noch heute im Gedächtnis der Bevölkerung, zumindest der britischen, verankert ist. Grund genug, sich auch im Film des Themas anzunehmen. Die Aspekte der Einzigartigkeit und des Jubiläumsbooms würden allerdings nicht alleine als Argumente für die „Wiederbelebung" der Figur der Suffragette ausreichen, mitverantwortlich mag auch ein Phänomen in der Filmindustrie sein. Das Filmbusiness ist nach wie vor Ort männlicher Machtverhältnisse und der Gender-Gap dementsprechend weit, jedoch drängen langsam mehr Frauen in die Produktionen, sei es als Regisseurinnen, Drehbuchautorinnen oder Produzentinnen, und werden so zum Teil der Bedingungsrealität. Die neue Frauenpower in der Filmwelt eröffnet sogenannten Frauenthemen mehr Chancen, als Sujet eines Films oder einer TV-Serie zu reüssieren, diese Tendenz wird auch von den für diese Arbeit ausgewählten Spielfilmen und der TV-Mini-Serie reflektiert.

Hinter *Suffragette - Taten statt Worte* steht kreative, organisatorische und schauspielerische Frauenpower. Die Kinoproduktion wurde von Frauen produziert, geschrieben und inszeniert.

Filmemacherinnen aus den unterschiedlichsten Sparten brachten ebenso die Liebeskomödie *In guten Händen* auf die große Leinwand. Initiiert von Produzentin Tracey Becker und Regisseurin Tanya Wexler, konnte die Geschichte rund um die Erfindung des Vibrators auch die beiden Produzentinnen Sarah Curtis und Judy Cairo überzeugen. Das Drehbuch stammt aus der Feder des Ehepaars Dyer, die weibliche Perspektive fließt hier durch Jonah Lisa Dyer ein. Die weibliche Hand ist im Produktionskontext der Mini-Serie *Parade's End* nicht so deutlich ersichtlich wie bei den beiden Spielfilmen. Romanvorlage und Drehbuch stammen von Männern, Ford Madox Ford beziehungsweise Tom Stoppard. Im Produzenten-Team sind allerdings einige Frauen vertreten. Noch viel aussagekräftiger ist jedoch, dass bei allen Episoden eine Frau, nämlich Susanna White, am Regiestuhl Platz genommen hat.

Auf das Motto ‚starke Frauen' setzen die analysierten Beispiele auch vor der Kamera. Schauspiel-Ikonen, preisgekrönte Charakter- und aufstrebende Jungdarstellerinnen bringen sowohl ihr Talent als auch ihren Ruf ein. Bei *Suffragette* stellen die Frauen des Castes ihre männlichen Kollegen, was Bekanntheitsgrad und Auszeichnungen und somit Zugkraft am Markt betrifft, in den Schatten.

Zu verdanken ist dies besonders der in den Darstellerkategorien am häufigsten für einen Oscar nomierten und (bis 2018) dreimalig prämierten Meryl Streep als Emmeline Pankhurst. Auch Carey Mulligan und Helena Bonham Carter wurden mit Nominierungen für die international am bedeutendsten Academy Awards bedacht, ihre männlichen Kollegen nicht. Ebenso je einmal für diese Auszeichnung berücksichtigt wurden Maggie Gyllenhaal und Felicity Jones, die die weiblichen Rollen von *In guten Händen* verkörpern.[454] Einzig die Serie *Parade's End* baut auf der Bekanntheit des männlichen Hauptdarstellers, Benedict Cumberbatch, auf. Allerdings hinterlässt Rebecca Hall als Sylvia Tietjens wahrscheinlich den bleibendsten Eindruck, für TV-Journalist David Thomson ist sie der „knock-out owner".

Hinter dem Trend zu sogenannten Frauenthemen steckt allerdings auch eine gewisse Marktlogik. Weibliche Heldinnen und ‚starke' Frauen sind seit einigen Jahren im Kino erfolgreich und die Filmindustrie reagiert darauf. Gewinnträchtige Produktionen wie *Wonder Woman*, *Die Tribute von Panem* oder die Fortsetzung von *Lara Croft* zeigen, dass Frauen zumindest im Action-Genre aufholen.

Der Superheldinnen-Film *Wonder Woman* wurde 2017 unter weiblicher Regie ein riesiger kommerzieller Erfolg. Die Hauptfigur des Films, eine Popkultur-Ikone, ist nach Meinung der Historikerin Jill Lepore eine aktuelle Rezeption der kämpferischen Suffragette.[455] Vorbild für die Filmfigur ist die wohl bekannteste weibliche Comic-Superheldenfigur des US-amerikanischen Psychologen William Moulton Marston, der Zeitgenosse der Suffragetten war und Verbindungen zur Frauenrechtsbewegung hatte.

Es sind jedoch nicht nur Actionfilme, in denen Frauen Hauptrollen spielen, vielfach ist es wie in den analysierten Beispielen auch historisches Material, das als Spielfilm oder Fernsehserie aufbereitet und so einem breiteren Publikum zugänglich gemacht wird. Vorgeblich feministische Themen unterliegen damit einem Mainstreaming und können problematisch hinsichtlich ihrer Wirkung erscheinen, da differenzierte politische Aussagen stark reduziert werden. Oft werden divergierende Bilder vermittelt und historisch zweifelhafte Images von AkteurInnen geschaffen. Dieser Umstand trifft auch teilweise auf die analysierten Film- und Fernsehproduktionen zu, die die Figur der Suffragette in ein ‚Korsett' zwingen, das von den jeweiligen FilmemacherInnen kreiert wird und nicht unbedingt der historischen Tradition entspricht. Genrekonventionen beziehungsweise die Rollenpositionierung als love interest prägen den Handlungsspielraum der Suffragetten-Figuren sowohl in *In guten Händen* als auch in *Parade's End*. Charlotte Dalrymple und Valentine

[454]Aufgrund ihrer Beteiligung am *Star Wars*-Franchise kann man Felicity Jones wohl auch einen Star-Status nicht gänzlich absprechen.

[455]Jill *Lepore*, The Surprising Origin Story Of Wonder Woman. In: Smithsonian Magazine, 10/2014. < https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/origin-story-wonder-woman-180952710/> (07.01.2018).

Wannop entscheiden sich beide für die Liebe zu einem positiv eingeführten, würdigen Mann, fügen sich dadurch aber in die heterosexuell-normierte Paarbeziehung ein. Charlotte Dalrymple besteht innerhalb der Filmrealität immerhin noch auf eine Partnerschaft auf Augenhöhe, Miss Wannop hingegen geht in der letzten Episode der Serie gänzlich auf in der Rolle der Ehefrau, die sexuelle, aber auch häusliche Pflichten erfüllt, und scheint sich damit zufrieden zu geben. Die Perspektive auf die beiden Figuren ist daher teilweise vom männlich voyeuristischen Blick geprägt, der Schönheit und Reize in den Vordergrund rückt. Die signifikante Verwendung dieses Mittels variiert in den Beispielen, kann allerdings zu Vergleich und Kontrastierung der Frauenfiguren in den Produktionen herangezogen werden. Charlotte Dalrymple wird *In guten Händen* nicht so deutlich in die Position des reinen Objekts der Schönheit gezwängt wie ihre jüngere Schwester. Emily wird oft aus Mortimers POV gezeigt, manchmal sind nur Details wie ihre zarten Hände, das schöne Haar oder die Formen ihres Körpers unter der figurbetonten Kleidung im Bild. Mit dieser zurückhaltenden Erotik ist das Bild des angel in the house eng verknüpft, das einen zentralen Aspekt der Bezugsrealität darstellt. Sie wird konsequent in häuslichen Szenen gezeigt, in denen sie ihre Anmut zur Schau stellen kann, ebenso ihre Orientierung an den Vorstellungen der Männer in ihrem Leben. Wie ausführlich analysiert, wird Charlotte als Kontrastfigur aufgebaut, als Gegenentwurf zum angel in the house. Bei der älteren Dalrymple-Schwester steht Funktionalität im Vordergrund. Mit ihrem Verhalten und ihrer Lautstärke bleibt sie nicht im Hintergrund. Schon zu Beginn beschimpft sie ihren Vater, spricht den Wunsch nach mehr Rechten für Frauen dezidiert aus, zeigt sich kämpferisch. Sie wird bei praktischen Arbeiten im Settlement House gezeigt und als geschickte Assistentin von Mortimer mit medizinischem Wissen und Fertigkeiten vorgestellt. Allerdings mischt sich auf der Bildebene in einige Szenen auch ein männlicher Blick des Begehrens, besonders auffällig ist er auf der Verlobungsfeier: Charlotte geizt nicht mit ihren Reizen, zeigt viel Dekollete – die Betonung liegt zumindest zum Teil auf ihrer weiblichen Schönheit. Auf der Dialogebene darf sie mit ihrer ‚Hetzrede' gegen die Sammeldiagnose Hysterie und Ehemänner, die ihre Partnerinnen nicht lieben beziehungsweise sexuell befriedigen können, noch in der Rolle der starken Frau verbleiben, die die Bedürfnisse und Vorstellungen ihrer Geschlechtsgenossinnen über jene der Männer stellt. Mortimers Reaktion lässt anklingen, dass ein solches Verhalten einer heterosexuell normierten Paarbeziehung eher im Weg steht. Um das genrebedingte Happyend zu erreichen, wird Charlotte Dalrymple am Schluss des Spielfilms jedoch zahm(er): Sie quittiert seinen auf Knien vorgetragenen Heiratsantrag mit einem Kuss.[456]

[456]Zur Erinnerung: Als Mortimer sie aus dem Gefängnis Holloway abholt, gibt er ihr Geld für das Settlement House. (*Wexler*, In guten Händen, 01:24:54-01:28:03.)

Eine detailreiche Analyse der beiden Protagonistinnen der Mini-Serie *Parade's End* hätte den Rahmen dieser Arbeit gesprengt. In der Vorstellung von Valentine Wannop, der zentralen Suffragetten-Figur, und der Analyse ebenjener klingt allerdings schon an, dass sie seltener als Tietjens Ehefrau Sylvia als schönes, begehrenswertes Objekt stilisiert wird. Auf die Schaulust des Publikums zielen deren (auch der Klassenzugehörigkeit geschuldete) aufwendige, modische Garderobe, ihr Schmuck, ihr rötlich glänzendes Haar und vor allem ihr nackter Körper, den sie in der Bade-Szene bewusst einsetzt. Obwohl die Kamera sie häufig mit voyeuristischem Fokus auf ihre weibliche Anziehungskraft und Schönheit einfängt, ist ihr Porträt keine reine Festschreibung als Objekt männlicher Begierde. Sie flirtet offensiv mit anderen Männern, hat Affären, versucht allerdings ihre Bedürfnisse auszudrücken und setzt manchmal ihren Willen durch.[457] Ihre Handlungen stehen aber fast gänzlich in Zusammenhang mit ihrer Ehe, in direkter oder indirekter Verbindung mit Christopher. So vielschichtig und ambivalent wie Sylvia Tietjens erscheint auch Valentine Wannop, wenngleich sie weniger glamourös und auffällig agiert beziehungsweise gezeigt wird. Sie wird mit einer Aktion der Suffragetten eingeführt, noch wenig offensichtlich als love interest, also als Objekt der Begierde. Bei den Demonstrationen für das Frauenwahlrecht agiert Valentine unabhängig von Christopher, wenngleich er ihr hilft. Sie bespricht ‚feministische' Themen auch mit ihrer Mutter oder anderen Geschlechtsgenossinnen. Sobald Miss Wannop sich ihrer Gefühle für Christopher bewusst wird, rückt sie von sich aus näher in die Position des Objekts männlicher Vorstellungen und Begierden.[458] Um die Konventionen der Liebeshandlung zu erfüllen, fügt sie sich schlussendlich den Erwartungen Christophers und in die Rolle einer (Ehe)frau.

Das Liebes-Happyend drängt sowohl Charlotte Dalrymple in *In guten Händen* als auch Valentine Wannop in *Parade's End* zumindest teilweise in die im Viktorianischen / Edwardianischen Zeitalter für ihr Geschlecht vorgesehene Position an der Seite eines Ehemanns. Keine der beiden verwandelt sich gänzlich in einen angel of the house, beide versuchen aber ihre Ideale mit denen des Partners zu vereinbaren. Dies widerspricht zwar nicht per se den Prinzipien der (Mehrheit der) Suffragetten, wirkt aber wie ein Rückschritt aus der Freiheit der selbstständigen und unabhängigen Frau. Die Widerspenstigen lassen sich also in beiden Beispielen zähmen, um einen klassischen Topos zu bemühen.[459]

Suffragette setzt nicht auf eine Liebesgeschichte. Liebe und Ehe werden eher desillusionierend thematisiert. Vor allem die Ehemänner kommen mit Ausnahme von Hugh Ellyn schlecht weg.

[457] i.e. Sie bestimmt etwa über die Erziehung des Sohnes, sie lässt als Hausherrin den Groby-Baum fällen.

[458] Wie analysiert, nutzt sie etwa die Teekanne als Spiegel und imaginiert sich dezidiert als Rokeby Venus.

[459] Bei Miss Wannop lassen sich schon zu Beginn ihrer Entwicklung engelhafte Züge erkennen, etwa ihre verklärte Sicht auf Liebe und Partnerschaft, die von sexueller Naivität zeugt, weit entfernt von einer emanzipatorischen Kämpferin. Trotz ihres sexuellen Erwachens gibt sie sich Christopher in allen Belangen hin, ordnet sich seinen Wünschen unter und erscheint dadurch fügsam.

Mrs. Haughtons Politiker-Gatte arbeitet auf höchster Ebene gegen die militanten Frauenwahlrechtskämpferinnen anstatt die Mitstreiterinnen seiner Ehefrau und diese selbst zu unterstützen. Violet Miller wird von ihrem Ehemann geschlagen. Die Protagonistin Maud Watts opfert ebenso ihre Ehe für die Sache der Suffragetten, da ihr Mann Sonny sie hinauswirft und ihr den gemeinsamen Sohn wegnimmt. Keine dieser Frauen findet ihr Glück in der Paarbeziehung.

Um die Frauenfiguren einem Publikum des 21. Jahrhunderts näherzubringen, ihr Identifikationspotential zu erhöhen beziehungsweise die Bereitschaft der ZuseherInnen, mit ihnen ‚mitzufiebern', werden diese in unterschiedlichen Tönen gezeichnet. Deren Konstruktion steht in engem Zusammenhang mit der Thematisierung der Aktionen der Suffragetten, also der Filmrealität. Soll die Protagonistin als liebenswerte Heldin ankommen, dürfen ihre Handlungen keinesfalls zu drastisch oder kriminell sein. Charlotte Dalrymple wird in *In guten Händen* zwar als aktive, engagierte, selbstbewusste und laute Persönlichkeit eingeführt, ihre Energie steckt sie aber vor allem in soziale Projekte und vergleichsweise wenig Aufsehen erregende Tätigkeiten wie das Verteilen von Flugblättern. Dabei darf sie sich von weiblichen Idealen der Mittel- und Oberschicht entfernen. Nur selten ist sie in häuslichen Szenen zu sehen, wobei sie sich in jenen nicht an viktorianischen Konventionen orientiert, etwa Tabuthemen am Tisch anspricht oder ihren Vater lautstark beschimpft. Charlotte verkehrt vermehrt außerhalb des Privaten mit Personen niederer Herkunft, arbeitet im Settlement House auch körperlich und assistiert Ärzten bei Geburten oder beim Anlegen eines Gipses. Sie macht sich bei diesen Tätigkeiten wohl die Hände schmutzig, sowohl im metaphorischen als auch im wortwörtlichen Sinne, was durchaus für ungewöhnlichen Einsatz spricht. Charlotte wird gegen Ende des Spielfilms von der Polizei verhaftet und geht ins Gefängnis Holloway – also typisch für eine ‚waschechte' Suffragette –, bei ihren ‚Verbrechen' handelt es sich jedoch nur um Kleinigkeiten, die weder Beschädigung von Eigentum noch die Gefährdung von Menschenleben betreffen. Charlotte Dalrymple ohrfeigt zwar einen Polizisten, sie tut dies allerdings, um ihrer verletzten Freundin helfen zu können. In dieser Form ist der Einsatz für das Frauenwahlrecht nachvollziehbar und kann vom Protagonisten in seinem Plädoyer als Pionierarbeit anerkannt werden.

Einen ‚leichter verdaulichen' Kampf ums Frauenwahlrecht schildert auch *Parade's End*. Mit Ausnahme des spannungsgeladenen Protests bei der Ankunft des Abgeordneten Waterhouse zur Weihnachtsfeier und der Verarbeitung der Zerstörung der Rokeby Venus, laufen die militanten Aktionen der Serien-Suffragetten völlig gewaltfrei ab.[460] Die Serie zeigt eher den kreativen Charakter der Inszenierungen wie in der Golfplatz-Aktion und Mary Richardsons Attacke auf das berühmte

[460]Auch der Abgeordnete wird nur mit Transparenten und Plakaten angegriffen, physische Gewalt gegen ihn gibt es nicht.

Gemälde, die als einzige die Grenze der Legalität gänzlich übertritt. Valentine Wannop, die für die ZuschauerInnen, das Gesicht der Suffragetten ist, ist jedoch an Letzterer nicht beteiligt und beobachtet nur aus einer gewissen Distanz. Zudem schließt sie sich dem Patriotismus-Taumel der WSPU nicht an, vertritt vehement ihre pazifistische Einstellung. Ins Gefängnis geht keine der Suffragetten-Figuren, genauso wenig wird die Zwangsernährung thematisiert oder umstrittene Aktionen wie Brandstiftungen oder Bomben. Methoden, die vielleicht auch noch im 21. Jahrhundert als problematisch angesehen werden, werden eher distanziert verarbeitet oder gar ausgespart. In dieser zum Großteil zahmen Form kann der militante Kampf ums Frauenwahlrecht als etwas Positives konsumiert werden, ohne über Fanatismus und Aktionen, bei denen die Gefährdung von Menschenleben zumindest in Kauf genommen wurde, zu stolpern.

Suffragette – Taten statt Worte geht den entgegengesetzten Weg. Die Filmemacherinnen gestalten die Protagonistin nicht als ‚leicht verdauliche', liebenswerte Kämpferin, sondern als moderne Jean d'Arc, als fast übermenschliche Heldin. Maud Watts erlebt die Frauen unterdrückende Gesetzeslage am eigenen Leib, so zeigt es die Filmrealität: In der Arbeit wird sie (vermutlich) sexuell belästigt, ausgebeutet und schlechter bezahlt als die Männer. Über ihren kärglichen Lohn kann sie nicht einmal selbst verfügen. Ihr Ehemann kann ihr sogar den Zutritt zu ihrem Haus verwehren und ihr den Kontakt zum gemeinsamen Sohn verbieten. Ihre Lebenssituation erscheint wie eine Akkumulation an potentiellen Schikanen der Zeit, die nicht unbedingt für jede ihrer Geschlechtsgenossinnen akkurat ist. Maud opfert ihre Familie, um sich ganz der Sache zu verschreiben. Sie nimmt fast an allen in der Handlung thematisierten Aktionen der Suffragetten teil, egal ob sie dadurch mit dem Gesetz in Konflikt gerät oder nicht. Sie zündet etwa Briefkästen an und legt eine Bombe im Privathaus eines Politikers. *Suffragette* konzentriert sich auf die spektakulären Aktionen der Suffragetten, bei denen die Frauen Gewalt anwenden, Schaufenster und Gebäude zerstören oder sich opfern. Die Störung von Golfpartien oder bei politischen Versammlungen sind für eine Heldin nicht sensationell genug.

Gleichzeitig zur Hochstilisierung der Suffragetten zu opferbereiten Heldinnen arbeitet *Suffragette - Taten statt Worte* mit dem Aufbau der Regierung und der Polizei als Gegenspieler, die vor nichts zurückschrecken. Teilweise sexualisierte Gewalt, vor allem aber physische Gewalt gegen die Kämpferinnen stehen innerhalb der Filmrealität an der Tagesordnung: Einschüchterung der Häftlinge, Zwangsernährung und tätliche Angriffe werden von den Filmemacherinnen mit Fokus auf die Körperlichkeit in Szene gesetzt. Das Bild der Polizisten, die die fürs Frauenwahlrecht Demonstrierenden unsanft aufgreifen und abführen, wird allerdings ebenso in den anderen beide Produktionen reproduziert. Charlotte Dalrymple wird von der Verlobungsfeier entfernt, Valentine Wannop wird ihr Transparent entrissen, Mary Richardson wird in der Nationalgalerie verhaftet

und beschwert sich über die brutale Behandlung. Nur die Dorfpolizisten in *Parade's End* lassen sich von den Suffragetten beziehungsweise von Christopher Tietjens düpieren. Trotzdem zeigt sich, wie viel Wirkungsmacht von den Bildern der Polizeigewalt gegen die Frauenwahlrechtlerinnen ausgeht, deren Potential die (ausgewählten) aktuellen Spielfilme und TV-Serien für ihre Erzählungen ausschöpfen. Sie orientieren sich an der Bezugsrealität und ahmen sie nach.

An die Frage, wie die Suffragetten-Thematik verarbeitet wird, knüpft ein weiterer Aspekt der Bezugsrealität an. Teil des edwardianischen Epistems sind nämlich auch die Reaktionen vieler Zeitgenossen auf die Aktionen der Suffragetten. Von der Brandmarkung als hysterisch, über die Verurteilung der Gewalt durch Frauen bis hin zur Verhängung von hohen Strafen fließen Vorurteile und Kriminalisierung in die ausgewählten Spielfilme und Serien ein. Die Filme- und SerienmacherInnen legen die Kritik am Verhalten von Frauenwahlrechtskämpferinnen allerdings meist nur bestimmten Akteuren in den Mund, um die Interpretation zu lenken. Entweder sind es Randfiguren, die nur kurz auftauchen, altmodisch gezeichnete oder gar bösartig markierte Charaktere, die Kritik äußern. Das Publikum wird nicht eingeladen, sich mit diesen zu identifizieren. Die männlichen Protagonisten, die als Sympathieträger angelegt sind, werden hingegen zu Helfern und Verteidigern stilisiert. Dies könnte als feministisches Statement gedeutet werden, allerdings muss immer im Blick bleiben, welche Art von Aktionen der Suffragetten vorherrscht, wie radikal die Methoden sind, die von der Bezugsrealität in die Filmrealität aufgenommen werden.

Auf den ersten Blick wirken die ausgewählten Film- und Serienbeispiele feministisch. Den Bechdel-Wallace-Test bestehen alle drei mit Bravour. Sie zeigen unterschiedliche Frauenfiguren mit Namen, die untereinander andere Themen als Männer verhandeln. Zudem setzen sie auf zumindest eine starke Protagonistin, die um das Frauenwahlrecht kämpft. Mit diesem Urteil verbleibt man allerdings auf der Oberfläche. Ein Blick in die Tiefe zeigt, dass ‚feministische' Botschaften nicht in allen Beispielen konsequent transportiert werden. Das Spiel mit der Schaulust eines männlich markierten Voyeurs – offensichtlich zu erkennen am POV männlicher Figuren, manchmal aber subtiler vermittelt – wird als Stilmittel im Spielfilm *In guten Händen* und der Mini-Serie *Parade's End* mehrmals eingesetzt, da es in Korrelation mit einer Liebeshandlung steht. Es untergräbt die Subjektposition der Frauenfigur. *Parade's End* bildet hier einen Sonderfall, da es männliche Schaulust in einer Aktion der Serien-Suffragetten konkret thematisiert. Mary Richardsons Zerstörung der Rokeby Venus, die sie ausschließlich mit der feministischen Kritik des Voyeurismus rechtfertigt, kann als Meta-Kommentar interpretiert werden. Diese These wird doppelt unterstützt: Der Angriff auf das Gemälde ist von den SerienmacherInnen in die Handlung eingefügt worden. Zudem hat Mary Richardson die feministische Motivation erst später bekräftigt, in der

zeitgenössischen Wahrnehmung galt die Aktion als Protest gegen die Verhaftung Emmeline Pankhursts. Die Mini-Serie scheint also zu sagen, dass Kunst und Medien die Schönheit von Frauen gezielt einsetzen und der Blick auf diese von männlichem Voyeurismus geprägt ist. Diese These wird allerdings rasch wieder abgeschwächt: Valentine Wannop ist nur distanzierte Beobachterin der Aktion und ahmt die Blickrichtung gar nach, indem sie sich später selbst als Rokeby Venus imaginiert. Die zentrale Suffragette gefällt sich um der Liebe willen selbst in der Rolle des Objekts der männlichen Begierde. Man könnte ebenso argumentieren, dass sich die Figur Sylvia Tietjens die Schaulust zunutze macht – in der Badeszene wird sie zwar einerseits von den SerienmacherInnen mit dem männlichen Blick eingefangen, sie scheint diesen aber aktiv zu suchen. Fragmentarisierung und Ambivalenz prägen Erzählstruktur, Figurencharakterisierung, filmische Stilmittel und insofern auch die Wirkungsrealität von *Parade's End*. Beide Frauenfiguren verkörpern verschiedene Frauenrollen, sie werden von ihrer selbstbewussten Seite gezeigt, richten sich in anderen Szenen jedoch nach den Männern, meist nach Tietjens. Jede Thematisierung ‚feministischer' Aspekte wird zwar durch Humor, Spannung oder Theatralität hervorgehoben und gleichzeitig, meist durch Nähe und Distanz der Protagonisten zum Geschehen, verstärkt oder zurückgenommen. Als durch und durch ‚feministische' Serie lässt Parade's End daher nicht einstufen.

Ein ähnliches Ergebnis zeigt auch der Mako-Mori-Test: Beide Frauenfiguren unterstützen eher den Handlungsbogen von Christopher Tietjens, nur selten sind sie Teil vom Protagonisten gänzlich unabhängiger Aktionen. Einzig *Suffragette – Taten statt Worte* erreicht bei beiden Filmtests das Prädikat ‚feministisch'. Gesprochen wird vor allem über die Frauenwahlrechtsbewegung und die Planung einzelner Aktionen. Neben den Erfahrungen innerhalb der Familie und vor allem den Schikanen am Arbeitsplatz bilden sie ebenso die wichtigsten Bausteine auf Maud Watts Lebensweg. Ihre Entwicklung bildet den zentralen Handlungsbogen des Spielfilms, der nicht auf die Unterordnung unter die Vorstellungen eines Mannes ausgerichtet ist beziehungsweise dessen fiktionale Geschichte unterstützt. Zudem punktet *Suffragette* auch im Bezug auf die Sprechzeit: Den weiblichen Figuren gehören mehr als 60 Prozent der Dialoge, ihre Stimme ist also präsenter als jene der männlichen Charaktere.[461]

Ein bisschen ‚Feminismus' steckt in allen ausgewählten Beispielen, manchmal subtiler, nicht immer konsequent, oft bewusst ambivalent und teilweise auch plakativ.

[461] *Anderson* und *Daniels*, Film Dialogue, Suffragette.

Literaturverzeichnis

Primär-Quellen / Filme und Serien

BFI, Make More Noise! Suffragettes In Silent Film, DVD [BFIV2057, 2015], 72 Min., UK 1899-1917.

Sarah *Gavron*, Suffragette. Taten statt Worte, DVD [4010324201744, 2016], 103 Min., UK, Frankreich 2015.

Tanya *Wexler*, In guten Händen, DVD [88691937779, 2012], 99 Min., UK, Frankreich, Deutschland, Schweiz, Luxemburg 2011.

Susanna *White*, Parade's End, DVD [4006448767457, 2017] bzw.
als VOD [Amazon Video, 2012], 288 Min., UK 2012.

Sekundärliteratur

Toby *Ashraf*, Mit Steinen für die Gleichberechtigung. In: TAZ, 03.02.2016, online unter <http://www.taz.de/!5270992> (31.03.2018).

Bedeutung und Wirkung der Farbe Schwarz. In: Viviversum Magazin, 01.08.2016, online unter <http://www.viversum.at/online-magazin/bedeutung-der-farbe-schwarz> (01.04.2018).

Monica *Bowen*, The Slashing Of Velasquez's "The Rokeby Venus". In: Alberti's Window. An Art History Blog, 19.06.2013, online unter <http://albertis-window.com/2013/06/the-slashing-of-velasquezs-the-rokeby-venus> (14.01.2018).

Katherine *Byrne*, Edwardians On Screen. From Downton Abbey To Parade's End (Houndsmills 2015).

Rebecca *Carroll*, Suffragette's Publicity Campaign And The Politics Of Erasure. In: The Guardian, 05.10.2015, online unter <https://www.theguardian.com/film/2015/oct/05/suffragette-film-publicity-campaign-erasure-feminism> (01.04.2018).

Dominic *Casciani*, Spy Pictures Of Suffragettes Revealed. In: BBC News Online, 03.10.2003, online unter <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/3153024.stm> (21.03.2018).

Elizabeth *Crawford*, The Women's Suffrage Movement. A Reference Guide 1866 – 1928 (London 2001).

Sarah *Crompton*, u.a., Why The Suffragettes Still Matter. 'They Dared To Act As The Equals Of Men'. In: The Guardian, 19.09.2015, online unter <https://www.theguardian.com/books/2015/sep/19/suffragettes-why-still-matter-abi-morgan-film-writers-reflect> (26.03.2018).

Ian *Crouch*, Adaptation. In: The New Yorker, 26.02.2013, online unter <https://www.newyorker.com/books/page-turner/adaptation> (18:02.2018).

Custody Rights And Domestic Violence. In: Parliament UK, online unter <http://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/private-lives/relationships/overview/custody-rights/> (29.03.2018).

Karin *Dannecker*, Taktlose Kunst. In: Günter Gödde, Jörg Zifras (Hg), Takt und Taktlosigkeit. Über Ordnungen und Unordnungen in Kunst, Kultur und Therapie (Bielefeld 2012) 95-128.

Jason *Deans*, Parade's End Marches On But Loses Out In Battle For Friday Night Ratings. In: The Guardian, 03.09.2012, online unter <https://www.theguardian.com/media/2012/sep/03/parades-end-friday-night-tv-ratings> (18.02.2018).

Laura *Donnelly*, Parade's End Loved By Critics - But Viewers Switch Off. In: The Telegraph, 02.09.2012, online unter <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/9514309/Parades-End-loved-by-critics-but-viewers-switch-off.html> (18.02.2018).

Emily Wilding Davison. In: Spartacus Educational 2015, online unter <http://spartacus-educational.com/Wdavison.htm> (20.02.2018).

Emmeline Pankhurst. In: Biography.com, 27.02.2018, online unter <https://www.biography.com/people/emmeline-pankhurst-9432764> (04.04.2018).

Volker *Faust*, Hysterie. In: Psychosoziale Gesundheit, online unter <http://www.psychosoziale-gesundheit.net/psychiatrie/hysterie.htm> (09.03.2018).

Hanna *Flint*, Suffragette Is Good For White Feminism, Bad For Intersectionality. In: Metro, 12.10.2015, online unter <http://metro.co.uk/2015/10/12/suffragette-is-good-for-white-feminism-bad-for-intersectionality-5429548> (01.04.2018).

Lori *Fradkin*, 'Hysteria' Director Tanya Wexler On Making Her Vibrator Movie And Casting Maggie Gyllenhaal. In: Huffpost, 18.05.2012, online unter <https://www.huffingtonpost.com/2012/05/16/hysteria-tanya-wexler-vibrator_n_1514213.html> (25.02.2018).

Ulrike *Frenkel*, Der letzte Gentleman, bleich, schlau und sexy. In: Stuttgarter Zeitung, 07.06.2013, online unter <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.serie-parade-s-end-der-letzte-gentleman-bleich-schlau-und-sexy.b12330eb-50b0-4e55-96b4-924ee9d0a628.html> (14.01.2018).

Eckhard *Frick*, Psychosomatische Anthropologie: ein Lehr- und Arbeitsbuch für Unterricht und Studium (Stuttgart 2009).

Alan *Judd*, Downton For Adults. In: The Spectator, 18.08.2012, online unter <https://www.spectator.co.uk/2012/08/downton-for-adults> (04.04.2018).

Les *Garner*, Stepping stones to women's liberty. Feminist ideas in the women's suffrage movement 1900 – 1918 (London 1984).

Stefanie *Gommel*, Meister des Grotesken. In: Kunstlexikon, hg. vom Hatje Cantz Verlag, Berlin 20.10.2015, online unter <http://www.hatjecantz.de/tim-burton-6659-0.html> (31.03.2018).

Irina *Gradinari*, Feministische Filmtheorie. In: Gender Glossar 2015, online unter <https://gender-glossar.de/glossar/item/45-feministische-filmtheorie> (07.05.2018).

Jana *Günther*, Die politische Inszenierung der Suffragetten in Großbritannien. Formen des Protests, der Gewalt und symbolische Politik einer Frauenbewegung (Freiburg im Breisgau 2006).

Hanna *Hacker*, Gewalt ist: keine Frau. Der Akteurin oder eine Geschichte der Transgressionen (Königstein/Taunus 1998).

Chris *Harvey*, Parade's End: Valentine Wannop - The Male Fantasy Suffragette. In: The Telegraph, 21.12.2012, online unter <http://www.telegraph.co.uk/culture/9558459/Parades-End-Valentine-Wannop-the-male-fantasy-suffragette.html> (25.01.2018).

Simon *Heffer*, Meet The Victorian Women Who Fought Back. In: New Statesman, 17.10.2013, online unter <https://www.newstatesman.com/2013/10/founding-mothers> (29.03.2018).

Veronika *Helfert*, Taten statt Worte. Eine Filmkritik. In: [fernetzt], hg. von Junges Forschungsnetzwerk Frauen- und Geschlechtergeschichte, 15.03.2016, online unter <http://www.univie.ac.at/fernetzt/taten-statt-worte-eine-filmkritik/> (31.03.2018).

Anna *Hohle*, Ich hab das auch. In: Pharmazeutische Zeitung Online 11/2015, online unter <https://www.pharmazeutische-zeitung.de/index.php?id=56872> (09.02.2018).

Maureen *Howes*, Emily Wilding Davison. A Suffragette's Family Album (Stroud 2013).

Andrea Hanna *Hünninger*, Wie eine Rede von Joachim Gauck. In: Zeit, 05.02.2016, online unter <http://www.zeit.de/kultur/2016-02/suffragette-film-sarah-gavron-wahlrecht-grossbritannien-suffragetten-gleichberechtigung-10nach8> (30.03.2018).

Hysteria. Filmhomepage, Hg. von Sony, 2012, online unter <http://www.sonyclassics.com/hysteria> (25.01.2018).

Katja *Iken*, Bssssssssssssssssss. In: Spiegel Online, 12.01.2012, online unter <http://www.spiegel.de/einestages/erfindung-des-vibrators-bssssssssssssssssss-a-947451.html> (09.02.2018).

Michaela *Karl*, Wir fordern die Hälfte der Welt. Der Kampf der Suffragetten um das Frauenstimmrecht (Frankfurt 2009).

Helene *Lange*, Die Taktik der Suffragettes. In: Frauenbestrebungen 4 (1913), 25-27.

Samira *Lazarovic*, Mit Vibrator gegen Hysterie. In: ntv, online unter <http://www.n-tv.de/leute/film/Mit-Vibrator-gegen-Hysterie-article6265986.html> (20.01.2018).

Jill *Lepore*, The Surprising Origin Story Of Wonder Woman. In: Smithsonian Magazine, 10/2014. < https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/origin-story-wonder-woman-180952710/> (07.01.2018).

Jill *Liddington*, Pankhursts And Provocations. In: Times Higher Education, 31.01.2003, <https://www.timeshighereducation.com/books/pankhursts-and-provocations/174443.article> (22.02.2018).

Harvey *Lilley*, Clare Balding's Secrets Of A Suffragette. Channel 4, 2013, über YouTube unter <https://www.youtube.com/watch?v=43dnJ_BAFJ4> (20.09.2017).

Trevor *Lloyd*, Suffragetten. Die Emanzipation der Frau in der westlichen Welt (Gegenwart im Rückspiegel, Lausanne 1970) (Original: Suffragettes international, 1970).

Joyce *Marlow* (Hg), Votes For Women. The Virago Book Of Suffragettes (London 2000, [2]2001).

Mary ‚Slasher' Richardson. In: Hastingspress, online unter <https://web.archive.org/web/20080514023734/http://www.hastingspress.co.uk:80/history/mary.htm> (26.01.2018).

Antonia *Meiners*, Die Suffragetten. Sie wollten wählen – und wurden ausgelacht (München 2016).

Alexander *Menden*, Scheitern mit Stil. In: SZ, 07.06.2013, online unter <http://www.sueddeutsche.de/medien/miniserie-parades-end-auf-arte-scheitern-mit-stil-1.1690418> (14.01.2018).

Richard *Moss*, The Suffragette Surveillance Photos That Tell The Story Of Votes For Women. In: Museum Crush, hg. von Richard Moss, 09.11.2017, online unter <http://museumcrush.org/the-suffragette-surveillance-photos-that-tell-the-story-of-votes-for-women> (21.03.2018).

Valarie *Morris*, Words To The March Of The Women. In: Sandscape Publications, 2013, online unter <http://www.sandscapepublications.com/intouch/marchwords.html> (03.01.2018).

Franka *Nagel*, Wahnsinn war weiblich. In: SZ, 28.12.2011, online unter <http://www.sueddeutsche.de/kultur/hysterische-frauen-im-jahrhundert-wahnsinn-war-weiblich-1.1230420> (09.01.2018).

Sally *Nancarrow*, Emily Davison. VotesMFor Women's Derby Day 'martyr'. In: BBC News, 01.06.2013, online unter < http://www.bbc.com/news/uk-england-22725094> (20.01.2018).

Parade's End. The Complete Review. In: Sherlockology, hg. von Sherlockology Ltd., 21.09.2012, online unter <http://www.sherlockology.com/news/2012/9/21/parades-end-review-21092012> (14.01.2018).

Justine *Picardie*, Die Sprache der Mode. In: Harper's Bazar, 25.04.2015, online unter <http://www.harpersbazaar.de/zeitgeist/essay-die-sprache-der-mode> (20.01.2018).

Hannah *Pilarczyk*, Der letzte Superman. In: Spiegel Online, 07.06.2013, online unter <http://www.spiegel.de/kultur/tv/bbc-serie-parade-s-end-mit-cumberbatch-und-hall-auf-arte-a-903901.html> (14.11.201).

Melanie *Phillips*, The Ascent Of Woman. A History Of The Suffragette Movement And The Ideas Behind It. (London 2003, London 2004).

Andreas *Platthaus*, Das größte Selbstopfer. In: FAZ, 03.02.2016, online unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/kritik-zu-sarah-gavrons-film-suffragette-mit-meryl-streep-14048492.html> (30.03.2018).

Martin *Pugh*, The March Of The Women. A Revisionist Analysis Of The Campaign For Women's Suffrage 1866-1914 (Oxford/New York 2000).

Martin *Pugh*, The Pankhursts. The History Of One Radical Family. (London 2001, London 2008).

June *Purvis*, Pugh's Book Is Full Of Errors. In: Times Higher Education, 25.01.2002, online unter <https://www.timeshighereducation.com/features/pughs-book-is-full-of-errors/166782.article> (04.03.2018).

June *Purvis*, Suffragette Hunger Strikes. 100 Years On. In: The Guardian, 06.07.2009, online unter <https://www.theguardian.com/commentisfree/libertycentral/2009/jul/06/suffragette-hunger-strike-protest> (04.03.2018).

June *Purvis*, Gendering The Historiography Of The Suffragette Movement In Edwardian Britain. Some Reflections. In: Women's History Review 22, H.4 (2013) 576-590.

Shahida *Rahman*, Asian Suffragettes. Women Who Made A Difference. In: FWSA Blog, hg. von Feminist and Women's Studies Association, 09.01.2014, online unter <http://fwsa-blog.org.uk/2014/01/09/asian-suffragettes-women-who-made-a-difference> (02.04.2018).

Rokeby Venus. The Painting That Shocked A Suffragette. In: BBC Magazine Monitor, 10.03.2014, online unter <http://www.bbc.com/news/blogs-magazine-monitor-26491421> (14.01.2018).

Andrew *Rosen*, Rise Up, Women. The Militant Campaign Of The Women's Social And Political Union 1903-1914 (London / Boston 1974).

Hellin *Sapinski*, Taten statt Worte. Der Kampf der Suffragetten. In: Die Presse, 04.02.2016, online unter <https://diepresse.com/home/zeitgeschichte/4916368/Taten-statt-Worte_Der-Kampf-der-Suffragetten> (31.03.2018).

Max *Saunders*, Ford Madox Ford And Unfilmable Modernism. In: OUPblog, 26.03.2013, <https://blog.oup.com/2013/02/ford-madox-ford-parades-end-modernism> (14.01.2018).

Käthe *Schirmacher*, Die Suffragettes. (191, Frankfurt am Main 1988).

Andreas *Schmid*, Der Eingang des Partikularen in das Universale. Sarah Gavrons „Suffragette" ist ein tatsächlich politischer Film. In: literaturkritik 8/August 2016, hg. von Prof. Dr. Thomas Anz, online unter <http://literaturkritik.de/id/22358> (31.03.2018).

Hannelore *Schröder*, Widerspenstige, Rebellinnen, Suffragetten. Feministischer Aufbruch in England und Deutschland (Philosophinnen Bd.12, Aachen 2001).

Laura *Schwartz*, Film Review. Suffragette. In: History Today, hg. von History Today Ltd., 08.10.2015, online unter <https://www.historytoday.com/laura-schwartz/film-review-suffragette> (31.03.2018).

Radhika *Sanghani*, The Uncomfortable Truth About Racism And The Suffragettes. In: The Telegraph, 06.10.2015, online unter <https://www.telegraph.co.uk/women/womens-life/11914757/Racism-and-the-suffragettes-the-uncomfortable-truth.html> (01.04.2018).

Tim *Slagman*, In guten Händen – Filmkritik. Die wahre Geschichte von der Erfindung des Vibrators. In: Gamona, hg. von Ströer Media Brands AG, 22.12.2011, online unter <http://www.gamona.de/kino-dvd/in-guten-haenden,filmkritik:article,2027173.html> (03.01.2018).

Maria *Speidel*, The True History Of Suffragette. In: Smithsonian.com, hg. von Smithsonian, 13.01.2016, online unter <https://www.smithsonianmag.com/history/true-history-suffragette-180957728/#zgirSjLAzGE1beFt.99> (30.01.2018).

Bethy *Squires*, Ärzte erfanden den Vibrator, um hysterische Frauen nicht masturbieren zu müssen. In: Broadly., hg. von VICE Deutschland, 11.01.2017, online unter <https://broadly.vice.com/de/article/paeb9k/aerzte-erfanden-den-vibrator-um-hysterische-frauen-nicht-masturbieren-zu-muessen> (03.01.2018).

Daniela *Sternad*, Farbpsychologie, online unter <http://grafixerin.com/assets/farbpsychologie.pdf> (20.02.2018).

The British Suffragettes Attack Golf Courses. In: Thegolfballfactory, 2017, online unter <http://www.thegolfballfactory.com/the-golf-course/hole19/british-suffragettes-attack-golf-courses.htm> (02.01.2018).

Thomas *Thiel*, Die Grausamkeit bester Absichten. In: FAZ, 07.06.2013, online unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/parade-s-end-bei-arte-die-grausamkeit-bester-absichten-12212192.html> (14.01.2018).

David *Thomson*, Parade's End. Ford Madox Ford's Masterpiece Comes To The Screen. In: The New Republic, 27.02.2013, online unter <https://newrepublic.com/article/112212/downton-abbey-grown-ups-ford-madox-fords-parades-end> (04.04.2018).

Vanessa *Thorpe*, Truth Behind The Death Of Suffragette Emily Davison Is Finally Revealed. In: The Observer, 26.05.2013, online unter <https://www.theguardian.com/society/2013/may/26/emily-davison-suffragette-death-derby-1913> (20.02.2018).

TIME. 100 Persons of The Century. In: TIME, 06.06.1999, online unter <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,26473,00.html> (10.03.2018).

Sophia A. *van Wingerden*, The Women's Suffrage Movement In Britain. 1866-1928 (Basingstoke / u.a. 2002).

Who was Emily Davison? In: BBC News, 08.06.2017, online unter <http://www.bbc.com/news/av/uk-40175388/who-was-emily-davison> (09.04.2018).

Film- und Serienanalyse

Hanah *Anderson* und Matt *Daniels*, Film Dialogue. In: The Pudding, 04.2016, online unter <https://pudding.cool/2017/03/film-dialogue/> (10.05.2018).

Bechdel Test Movie List, Datenbank mit über 7600 Filmen, erstellt von Usern, online unter <https://bechdeltest.com/> (01.02.2018).

Boxofficemojo, hg. von IMDb, online unter http://www.boxofficemojo.com.

Amelia *Butterly*, Sarah *Buckley*, Georgina *Pearce* and Charlotte *McDonald*, 100 Women: How Hollywood fails women on screen. In: BBC News, 02.03.2018, online unter <http://www.bbc.com/news/world-43197774> (10.05.2018).

Jonah Lisa *Dyer*, Stephen *Dyer*, Hysteria. Movie Script – Transcript (Springfield, Springfield, https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=hysteria.

Werner *Faulstich*, Einführung in die Filmanalyse (3., neu bearb. und erw. Aufl. Tübingen 1980; Literaturwissenschaft im Grundstudium 1, [4]1994).

Werner *Faulstich*, Grundkurs Filmanalyse (Paderborn 2002; UTB 2341, [2]2008).
Ferseheserien.de, hg. von imfernsehen GmbH & Co. KG, online unter www.fernsehserien.de.

Irina *Gradinari*, Feministische Filmtheorie. In: Gender Glossar 2015, online unter <https://gender-glossar.de/glossar/item/45-feministische-filmtheorie> (07.05.2018).

Knut *Hickethier*, Film- und Fernsehanalyse (5., aktual. und erw. Aufl. Stuttgart 2012).

Internet Movie Database, hg. von IMDb.com, Inc.
An Amazon.com company, online unter www.imdb.com.

Helmut *Korte*, Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch (4., neu bearb. und erw. Auflage Berlin 2010).

Melanie *Mignucci*, Can You Tell If A Movie's Sexist? The Mako Mori Test Can Help. In: Bust, online unter <http://bust.com/movies/10445-the-mako-mori-test-picking-up-where-the-bechdel-test-left-off.html> (07.05.2018).

Abi *Morgan*, Suffragette. Movie Script. Final Draft. In: Focus Feature, online unter <http://focusguilds2015.com/workspace/media/suffragette-finalconformeddraftamapproved.pdf> (02.01.2018).

Laura *Mulvey,* Visuelle Lust und narratives Kino. In: Liliane *Weissberg* (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade (Frank-furt am Main 1994), 48-65.
Parade's End - full viewing figures. In: Benedict Cumberbatch Fan Forum, online unter <http://cumberbatchforum.tumblr.com/post/33155038364/parades-end-full-viewing-figures> (18.02.2018).

Monica *Racic*, Do This Year's Best Picture Oscar Nominees Pass The Bechdel Test? In: The New Yorker 03.03.2018, online unter <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/do-this-years-best-picture-oscar-nominees-pass-the-bechdel-test> (10.05.2018).

Meedia *Redaktion*, Pochers RTL-Show verliert viele Zuschauer. In: Meedia, 08.06.2013, online unter <http://meedia.de/2013/06/08/pochers-rtl-show-verliert-viele-zuschauer> (18.02.2018).

Aja *Romano*, The Mako Mori Test: 'Pacific Rim' inspires a Bechdel Test alternative. In: The Daily Dot, 11.12.2015, online unter <https://www.dailydot.com/parsec/fandom/mako-mori-test-bechdel-pacific-rim/> (07.05.2018)

Serienjunkies, hg. von Serienjunkies GmbH & Co.KG, online unter www.serienjunkies.de.

Tom *Stoppard*, Parade's End (London 2012).

Abstract

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Fragestellung, weshalb die radikale britische Frauenrechtsbewegung der Suffragetten in den letzten zwei Jahrzehnten vermehrt Thema populärkultureller Formate ist und die Figur der militanten Wahlrechtskämpferin häufiger Einzug in Film und Fernsehen gefunden hat. Suffragetten haben Bilder produziert, die in gegenwärtigen Medienformaten transportiert werden. Dies soll anhand einer Analyse von zwei Spielfilmen und einer Fernsehserie herausgefunden werden. Helmut Kortes Einführung in die systematische Filmanalyse sowie einzelne Aspekte der feministischen Filmtheorie wie Laura Mulveys Reflexionen zur Skopophilie bilden die methodologische Basis. Zudem finden aktuelle Medientests zur Analyse des feministischen Potentials der ausgewählten Filmbeispiele – Bechdel-Wallace-Test und Mako-Mori-Test – ihre Anwendung.

Politische Mitbestimmung in Form des Wahlrechts ist im 21. Jahrhundert (zumindest in Europa) eine Selbstverständlichkeit. Die Geschlechtergleichberechtigung vor der Urne ist allerdings das Ergebnis lange währender Bemühungen von Frauen, die zum Teil schon im 19. Jahrhundert ihren Ausgangspunkt haben. Obwohl der Kampf der britischen Women‘s Social and Political Union (WSPU) und ihrer charismatischen Führerin Emmeline Pankhurst schon rund hundert Jahre zurückliegt, hat er auch heute seinen Platz im kollektiven Gedächtnis der westlichen Kultur und Geschichte. Der erste Teil der Arbeit wirft in einem historischen Abriss verschiedene Perspektiven auf die Entwicklung der radikalen Frauenwahlrechtsbewegung.

Zu den militanten Praktiken der WSPU gehörten anfangs Störaktionen von politischen Veranstaltungen. In den Blickpunkt der Öffentlichkeit schafften es vor allem spätere Aktionen, die von vermehrtem Einsatz und steigender Gewalt geprägt waren, wie das Einschlagen von Fensterscheiben, das Kappen von Telefonleitungen, Säureangriffe auf Golfplätze und Briefkästen, Zerstörung von Kunstwerken bis hin zum Bombenanschlag auf das Privathaus eines hohen Politikers. Politik und Polizei setzten den militanten Frauen Spionagemethoden und Gefängnisstrafen entgegen, die Taktik des Hungerstreiks wurde mit Zwangsernährung bekämpft. Die mit einer Corporate Identity – zu erkennen etwa an der Trikolore Grün, Violett und Weiß – ausgestattete WSPU kämpfte allerdings weiter. Dieser Kampf und seine zum Großteil weiblichen Figuren werden im 21. Jahrhundert wieder vermehrt in populärkulturellen Werken verarbeitet.

Die folgenden drei Kapitel beinhalten die Analyse der Film- und Serienquellen. In der Liebeskomödie In guten Händen erweist sich Charlotte Dalrymple als ahistorische Kämpferin, die ihrer Zeit voraus ist. Sie tritt den Beweis an, dass Frauen, die sich lautstark für ihre Rechte einsetzen, nicht

hysterisch sind, und darf sich in einen Arzt verlieben, den sie zu mehr sozialem Engagement bekehrt und von dem sie zu einer Paarbeziehung bekehrt wird. In der Mini-Serie Parade's End nimmt die Suffragette Valentine Wannop die Position des love interests in einer Dreiecksgeschichte ein. Ihr Porträt orientiert sich in der Einbettung von Aktionen der Frauenwahlrechtskämpferinnen zwar stärker an der Aufarbeitung realer Ereignisse, Valentine verbleibt aber ambivalent, ordnet sich schlussendlich wie Charlotte den Normen einer Paarbeziehung unter. Eine Stilisierung der Kämpferinnen für das Stimmrecht zu Heldinnen zeigt sich im Drama Suffragette-Taten statt Worte.

In der Schlussbetrachtung richtet sich der Blick zunächst auf die mannigfaltigen Gründe, weshalb die britische Wahlrechtsbewegung der Suffragetten in der Gegenwart an Aktualität gewonnen hat. Die Einzigartigkeit der radikalen Aktionen der Frauen, die Konjunktur historischer Jubiläen, neue Frauenpower in der Filmwelt und ein damit verbundener Trend zu sogenannten Frauenthemen werden als mögliche Motive diskutiert.

Die Arbeit schließt mit einem ambivalenten Fazit, was die Rezeption der historischen Figur der Suffragette betrifft. Starke Frauen vor und hinter der Kamera legen einen positiven Blick auf die Kämpferinnen und ein gesteigertes Interesse nahe. Die FilmemacherInnen konstruieren allerdings divergierende Bilder, die einerseits die historisch belegte, opferbereite, kämpferische Aktivistin zeigen, andererseits aber auch deren abgeschwächte Form, die von der Rollenpositionierung als love interest beeinflusst wird. Die analysierten Beispiele greifen zum Teil auf historische Bilder zurück, reproduzieren sie und schaffen neue für das 21. Jahrhundert.