

UNIVERSITÄT ZU KÖLN
Philosophische Fakultät



Masterarbeit im Fach Geschichte, Studienschwerpunkt Public History

Die Suffragette auf der Leinwand

Mediale Repräsentation seit 1913

von

Kerstin Jansen

Abgabedatum: 02/ 2025

Betreut durch: Prof. 'in Dr. Christine Gundermann

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Fragestellung und Relevanz der Thematik	1
1.2 Aktueller Forschungsstand und Quellenlage	2
2. Theorie und Methodik	4
3. Historischer Kontext	8
3.1 Entstehung der organisierten Frauenbewegung	10
3.2 Mediale Präsenz der Suffragetten	13
4. Medienanalyse	16
4.1 Zeitgenössische Filme - Die Suffragette als Verführerin und Bedrohung der Familie	17
4.1.1 Die Suffragette, 1913	17
4.1.2 Milling the Militants, 1913	24
4.2 Das Bild der Suffragette in der Nachkriegszeit - Zwischen Fortschritt und Regression	29
4.2.1 Fame is the Spur, 1947	29
4.2.2 Kind Hearts and Coronets, 1949	37
4.3 Vom politischen Subjekt zur unterhaltsamen Nebenfigur? Die filmische Suffragette in den 1960ern	41
4.3.1 Mary Poppins, 1964	41
4.3.2 Parade's End, 1964	48
4.4 Politischer Wandel, mediale Widersprüche – Die Suffragette zwischen Konservatismus und zweiter Frauenbewegung	55
4.4.1 Upstairs Downstairs, 1972	55
4.4.2 Shoulder to Shoulder, 1974	62
4.5 Von der historischen Suffragette zur feministischen Ikone – Neue Erzählungen seit 2010	70
4.5.1 Parade's End, 2012	70
4.5.2 Suffragette, 2015	75
4.5.3 Enola Holmes, 2020 und 2022	83
5. Ausarbeitung der Ergebnisse und Ausblick	90
Quellenverzeichnis	95
Literaturverzeichnis	97
Abbildungsverzeichnis	102

1. Einleitung

1.1 Fragestellung und Relevanz der Thematik

Feministische Themen finden zunehmend Einzug in Kinos und die Streaming-Anbieter, sei es über zeitgeschichtliche Themen wie den Skandal um Filmproduzent Harvey Weinstein und die daraufhin weltweite #MeToo Kampagne in dem Spielfilm *She Said* der deutschen Regisseurin Maria Schrader von 2022, durch starke weibliche Protagonistinnen in Serien wie *The Marvelous Mrs. Maisel* der US-amerikanischen Drehbuchautorin und Fernsehproduzentin Amy Sherman-Palladino, die von 2017 bis 2023 auf Amazon Prime lief oder dem absoluten Kinoerfolg der Regisseurin Greta Gerwig im Sommer 2023 mit dem Film *Barbie* hatte, in dem den Zuschauer:innen die Schwächen und Gefahren des Patriarchats auf eine ganz neue Weise vermittelt wurden. Aber auch wichtige historische Figuren der Frauenbewegung wurden in den letzten Jahren auf der Leinwand zum Leben erweckt. Darunter unter anderem Ruth Bader Ginsburg in *On the Basis of Sex* von 2018 oder Gloria Steinem in *The Glorias* 2020. Diese aktuellen Werke sind von zeitgenössischen Debatten um Feminismus, Sexismus und Bewegungen wie #MeToo geprägt.

Eine ikonische Gestalt der Frauenbewegung, deren Bild als Kämpferin für Frauenrechte sich inzwischen in der Gesellschaft etabliert hat, ist die der Suffragette. Die Farben der WSPU werden für Buchumschläge feministischer Literatur verwendet,¹ Bilder und Zitate von Emmeline Pankhurst und anderen Suffragetten finden sich auf T-Shirts und Tassen wieder und Suffragetten Kostüme mit der bekannten Schärpe werden für Halloween oder Karneval verkauft. Zum hundertjährigen Jubiläum des Wahlrechts für Frauen in Großbritannien gingen 2018 in vielen Städten tausende von Menschen auf die Straße. Bekleidet mit Hüten und Schärpen trugen sie Plakate mit Wahlsprüchen der Suffragetten, wie „Deeds not Words“, um das Wahlrecht zu feiern und gleichzeitig auf die anhaltende Ungleichbehandlung von Frauen in der Gesellschaft aufmerksam zu machen.²

¹ Vgl. Tutchell, Eva / Edmonds, John, *The Stalled Revolution. Is Equality for Women an Impossible Dream?* Bingley 2018.

² Vgl. Kennedy, Maev, *Women march across UK to celebrate 100 Years of Female Suffrage*, in: *The Guardian* (10.06.2018), URL: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/jun/10/women-march-across-uk-to-celebrate-100-years-of-female-suffrage> (letztes Abrufdatum: 25.11.2024).

Sowohl in fiktiven Filmen als auch in Serien ist die Figur der Suffragette seit mehr als einem Jahrhundert präsent. Sei es als singende Mutter in *Mary Poppins* von 1964 oder 2015 als mutige Kämpferin in *Suffragette*. Die Frauenrechtlerinnen aus Großbritannien, die Anfang des 20. Jahrhunderts für das Wahlrecht für Frauen eintraten, waren und sind ein beliebtes Motiv. Aber schon die beiden oben genannten Beispiele zeigen auf, dass das Bild der Suffragette in medialen Darstellungen im Laufe der Zeit stark variiert. Daraus ergibt sich die Frage, wie und aus welchen Gründen sich diese Darstellungen in den letzten 100 Jahren verändert haben und welchen Einfluss der jeweilige historische Rahmen und damit einhergehend die Entwicklungen der Frauenbewegung zu diesem Zeitpunkt hatten. Weiterführend stellen sich die Fragen, wann und warum sich das ikonische Bild der Suffragette, das wir heute kennen, gebildet hat und welche filmischen Darstellungen darauf Einfluss genommen haben könnten.

1.2 Aktueller Forschungsstand und Quellenlage

Aufgrund der Konzentration dieser Arbeit auf die Darstellung britischer Suffragetten und dem Fakt, dass ein Großteil der hier beleuchteten Filme und Serien aus Großbritannien stammt, finden sich auch im Literaturverzeichnis vorwiegend britische, bzw. englischsprachige Werke. Besonders die Historikerin June Purvis hat sich ausgiebig mit der Geschichte der Suffragetten befasst und unter anderem eine Biografie über eine der Gründerinnen der WSPU, Emmeline Pankhurst veröffentlicht. Im deutschsprachigen Raum sticht die ausführliche Arbeit der Politikwissenschaftlerin Michaela Karl über den Kampf der Suffragetten heraus.³ Die Forschungslage bezüglich der medialen Darstellung der Suffragetten im Verlauf der Zeit ist bisher begrenzt. An dieser Stelle sollte die Historikerin Laura E. Nym Mayhall, die sich mit der Repräsentation von Emmeline Pankhurst auseinandergesetzt hat⁴ und die Literaturwissenschaftlerin Lucy Ella Rose, die zusammen mit dem Musikwissenschaftler Christopher Wiley einen Sammelband zur Darstellung der Suffragetten in verschiedenen Medien veröffentlicht hat.⁵ Einen für diese Arbeit bedeutenden Beitrag zur Forschung hat Nicole Cloarec mit ihrem Artikel “Soldiers in

³ Karl, Michaela, ‘Wir fordern die Hälfte der Welt!’. Der Kampf der Suffragetten um das Frauenstimmrecht, Frankfurt a.M. 2009.

⁴ Mayhall, Laura E. Nym, Domesticating Emmeline. Representing the Suffragette, 1930-1993, in: *NWSA Journal* 11, 2 (1999), S. 1-24.

⁵ Wiley, Christopher / Rose, Lucy Ella, *Women's Suffrage in Word, Image, Music, Stage and Screen. The Making of a Movement*, Abingdon 2021.

Petticoats' on the British Screen. A Mirror to Historiography." geleistet, in dem sie die filmische Repräsentation der Suffragetten über einen langen Zeitraum hinweg untersucht.⁶ Auch die britische Historikerin Krista Cowman hat sich mit den britischen Suffragetten und ihrer filmischen Repräsentation beschäftigt und wird in dieser Arbeit berücksichtigt.⁷

Lange Zeit hat sich die Geschichtswissenschaft davor verschlossen, Filme und Serien als Objekte historischer Untersuchungen einzubeziehen.⁸ Texte waren und sind oft immer noch die bevorzugten Quellen für Historiker:innen.⁹ Dies änderte sich erst langsam durch den visual oder iconic turn, der die neu gewonnene Annahme verdeutlicht, dass Bilder mehr sind als bloße Quellen oder Untersuchungsgegenstände und zwar eigenständige Träger von Erkenntnis.¹⁰ Diese neue Wahrnehmung verfestigte sich seit den 1990er Jahren langsam aber zunehmend in der historischen Welt, ausgelöst durch den technologischen Fortschritt und einen Paradigmenwechsel "insbesondere bei einer jüngeren, von den modernen Bildmedien sozialisierten Historikergeneration"¹¹. In Deutschland hat sich vor allem der Historiker Gerhard Paul detailliert mit der Visual History der Bundesrepublik auseinandergesetzt. Die Visual History vertritt den Ansatz, "dass Bilder nicht einfach etwas illustrieren, sondern eine eigenständige Sinnbildung jenseits der Textquellen generieren."¹² Sie bedient sich multidisziplinärer Methoden und versucht laut Paul, "den komplexen Zusammenhang von Bildstruktur, -produktion, -distribution, -rezeption und Traditionsbildung in der Geschichte zu verstehen."¹³ Im Jahr 2016 haben die Historiker Thomas Fischer und Thomas Schuhbauer einen bedeutenden Beitrag zur Analyse und zum Verständnis von historischen Filmen sowie deren Entstehungsprozessen geleistet.¹⁴ Eine besonders prägende Figur in der

⁶ Cloarec, Nicole, 'Soldiers in Petticoats' on the British Screen. A Mirror to Historiography, in: Miranda 27 (2023).

⁷ z.B. Cowman, Krista, The Militant Suffrage Campaign on Screen, in: Robertson, Alexa (Hrsg.), Screening Protest. Visual Narratives of Dissent Across Time, Space and Genre, Abingdon / New York 2019, S. 209-230.

⁸ Vgl. Fischer, Thomas / Schuhbauer, Thomas, Geschichte in Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder, Stuttgart 2016, S. 8.

⁹ Vgl. Weidner, Tobias, Geschichtswissenschaft als visuelle Praxis?, in: Geschichtstheorie am Werk (05.04.2022), URL: <https://gtw.hypotheses.org/3655> (letztes Abrufdatum: 02.12.2024).

¹⁰ Vgl. Bachmann-Medick, Doris, Cultural Turns, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte (17.06.2019), URL: https://docupedia.de/zg/Bachmann-Medick_cultural_turns_v2_de_2019 (letztes Abrufdatum: 05.11.2024).

¹¹ Paul, Gerhard, Visual History. Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte (13.03.2014), URL: https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul (letztes Abrufdatum: 13.04.2024).

¹² Paul, Gerhard, Erreichtes – neue Akzente – Desiderata. Zum Stand der Visual History-Forschung 2022, in: Britsche, Frank / Greven, Lukas (Hrsg.), Visual History und Geschichtsdidaktik. (Interdisziplinäre Impulse und Anregungen, Frankfurt a.M. 2023, S. 21-53, hier S. 21.

¹³ Paul, Gerhard, Visual History-Forschung 2022, S. 25.

¹⁴ Vgl. Fischer / Schuhbauer, Geschichte in Film und Fernsehen.

Auseinandersetzung mit Geschichte im Film im englischsprachigen Raum ist der amerikanische Historiker Robert A. Rosenstone. Bereits 1975 bot er einen der ersten Universitätskurse zu diesem Thema an und wirkte seither als Berater bei verschiedenen historischen Spielfilmen mit.¹⁵

2. Theorie und Methodik

Der Bedarf, unsere Geschichte nicht nur lesen, sondern auch sehen zu können, scheint tief in unserer Kultur verankert. Das wird darin sichtbar, dass filmische Darstellung von historischen Themen fast so lange existieren, wie das Medium Film überhaupt existiert.¹⁶ Lange Zeit hat sich die klassische Geschichtswissenschaft nur ungern mit populären Geschichtsdarstellungen wie dem Medium Film auseinandergesetzt. Gleichzeitig wurde die filmische Geschichtsdarstellung seit den 1980er Jahren immer mehr „zu einem wirkmächtigen Medium der Vergangenheitsdarstellung und -deutung“¹⁷. Die letzten Jahrzehnte haben gezeigt, dass eine Auseinandersetzung wichtig und richtig ist, vor allem das Einlassen „auf die Eigenlogik, die spezifischen Darstellungs- und Erzählweisen einzelner Formate“¹⁸. Historische Filme und Serien müssen in Hinsicht auf ihre spezifischen Darstellungsformen hin untersucht werden. Obwohl sie sich doch in Länge und damit auch der Möglichkeit, Geschichten in unterschiedlicher Genauigkeit darzustellen, unterscheiden, so sind doch sowohl der historische Film als auch die Serie beides szenische Präsentationen von Geschichte. Sie beide haben sowohl die Vorzüge als auch die Nachteile, die unausweichlich mit dem Genre der szenischen Geschichtsdarstellung aufkommen. Die filmische Geschichtsdarstellung hat, durch das Medium bedingte, besondere Anforderungen. Durch diese dramaturgischen Anforderungen müssen Ereignisse verdichtet werden, Charaktere und Dialoge komprimiert und zum Teil auch erfunden werden. Somit kann die Form der filmischen Darstellung keine genaue Wiedergabe der historischen Realität sein, sondern nur eine metaphorische Konstruktion einer gebildeten Vergangenheit.¹⁹

¹⁵ Vgl. Rosenstone, Robert A., *History on Film/Film on History*, Abingdon / New York 2024, S. 7.

¹⁶ Vgl. Ebd., S. 13.

¹⁷ Erll, Astrid / Wodianka, Stephanie, Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘, in: Dies. (Hrsg.), *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin 2008, S. 1-21, hier S. 1.

¹⁸ Geyken, Frauke / Sauer, Michael, Einführung, in: Dies. (Hrsg.), *Zugänge zur Public History. Formate - Orte - Inszenierungsformen*, Frankfurt a. M. 2019, S. 7-15, hier S.8.

¹⁹ Vgl. Rosenstone, *History on Film*, S. 218 f.

Besonders für die Darstellung der Suffragettenbewegung eignen sich Film und Serie als Medium, da sie durch ihre „audiovisuell-dynamischen Charakteristika besonders gut tiefergehende historische Massenphänomene erklären [können], insbesondere die in Gruppen wirksamen sozialpsychologischen Dynamiken.“²⁰ Somit hat das bewegte Bild die Möglichkeit, sowohl die erschöpfende Machtlosigkeit der Frauen darzustellen, die um ihr Wahlrecht kämpften, als auch die schleichende und vielschichtige Radikalisierung, nicht nur einzelner Personen, sondern eines großen Teils der Suffragettenbewegung.

In dieser Arbeit wird der Begriff „Suffragette“ für die dargestellten Frauen verwendet. Im Englischen wird „suffragette“ vor allem für jene Frauenrechtsaktivist:innen verwendet, die militante Methoden einsetzten, um auf ihre Anliegen aufmerksam zu machen und Unterstützung zu gewinnen. Im Gegensatz dazu bezeichnet der Begriff „suffragist“ diejenigen Aktivist:innen, die auf friedliche Mittel setzten. Da jedoch die militanten Suffragetten durch ihre spektakulären Aktionen international eine deutlich größere mediale Aufmerksamkeit erhielten, hat sich im deutschsprachigen Raum der Begriff „Suffragette“ als Sammelbezeichnung für alle Frauenrechtler:innen in Großbritannien etabliert.²¹ Da sich die untersuchten Filme und Serien hauptsächlich mit Vertreterinnen der militanten Bewegung beschäftigen, wird in dieser Arbeit bewusst auf eine Differenzierung verzichtet.

Um die Entwicklung der Darstellung der Suffragetten zu analysieren, ist es unerlässlich, die historische Entwicklung der Frauenbewegung mit einzubeziehen. In dieser Arbeit wird dazu die weit verbreitete Einteilung in „Wellen“ des Feminismus herangezogen. Diese Einteilung ist nicht unumstritten: Teile der feministischen Forschung kritisieren, dass sie die Vielfalt und Komplexität der Bewegung vereinfachen könnte, indem sie kleinere Strömungen und spezifische Themenbereiche ausklammert.²² Für die vorliegende Arbeit bietet das Wellenmodell dennoch eine nützliche Orientierung, um zentrale historische Entwicklungen der Frauenbewegung einzuordnen, ohne dabei den Anspruch zu erheben, die gesamte Bewegung in ihrer Vielschichtigkeit darzustellen.

²⁰ Caron, Jean-Christoph, Ein Historienfilm kann mehr als ein Geschichtsbuch. Die Stärken des Mediums Film bei der Deutung von Geschichte, in: Geyken / Sauer, Zugänge zur Public History, S.28-40, hier S. 31.

²¹ Vgl. Karl, Der Kampf der Suffragetten, S. 11 f.

²² Vgl. Starosta, Anita / Vollmond, Nora, Einleitung. Radikal, sexy, aktuell – zur Relevanz von Feminismus in historischer Perspektive, in: Feminismus Seminar (Hrsg.), Feminismus in historischer Perspektive. Eine Reaktualisierung, Bielefeld 2014, S. 31-46, hier S. 37.

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, ein umfassendes Bild der vielfältigen Darstellungen von Suffragetten und den bedeutenden Aktivistinnen der Bewegung über die letzten 100 Jahre hinweg zu zeichnen und die Ikonisierung der Suffragette aufzuzeigen und nachzuvollziehen. Dabei wird ein Fokus darauf gelegt, die Veränderungen, wie beispielsweise unterschiedliche Wertungen über die Relevanz sowie die Methoden der Bewegung oder die Konzentration auf bestimmte gesellschaftliche Klassen, im Laufe der Zeit herauszuarbeiten und hinsichtlich des historischen Kontextes zu analysieren. Wie haben sich gesellschaftliche und politische Veränderungen auf die Abbildung der Suffragettenbewegung in Filmen und Serien ausgewirkt? Haben die filmischen Darstellung sich gegenseitig beeinflusst? Aber auch die Frage, wie die gezeigten Darstellungen wiederum das Bild der Suffragetten in der Gesellschaft geprägt haben, soll thematisiert werden. Ein Schwerpunkt soll dabei auf der Entwicklung der Frauenbewegung, daraus resultierenden sozialen Transformationen und Fortschritten der Emanzipation und ihrem Einfluss liegen.

Dafür wird zunächst auf den historischen Kontext eingegangen, um einen groben Überblick über die Geschichte der Suffragetten zu geben. Dies ist wichtig, um zu verstehen, wieso sich Teile der Frauenwahlrechtsbewegung in die militante Richtung entwickelten, wodurch die Bewegung große mediale Aufmerksamkeit bekam. Diese Aufmerksamkeit war zumindest für die zeitgenössischen Quellen, wenn nicht auch bis heute noch ausschlaggebend für die öffentliche Wahrnehmung der Suffragetten im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft.

Die Entwicklung der Darstellung der Suffragetten in fiktiven Filmen und Serien im Verlauf der Zeit ist insbesondere für eine kulturhistorische Untersuchung im Rahmen der Geschichtsrezeption von Interesse. Mit dem Begriff Geschichtsrezeption werden die Prozesse bezeichnet, durch die historische Ereignisse, Persönlichkeiten und kulturelle Werke aus der Vergangenheit “über kürzere oder längere Zeiträume in der jeweiligen Geschichtskultur genutzt und zum Bestandteil eines verbreiteten und geteilten ‚Populärwissens‘ werden.”²³ Aufbauend auf dem dreistufigen Analysemodell, das der Kunsthistoriker Erwin Panofsky zur Interpretation von Kunstwerken entwickelt hat, werden die Filme und Serien zunächst kurz beschrieben, um sie im nächsten Schritt einer ikonografischen Analyse zu unterziehen und auf mögliche Symbole oder Anspielungen zu untersuchen. Im letzten Schritt werden die filmischen Darstellungen durch die ikonologische Untersuchung in einem größeren kulturellen, historischen oder

²³ Gundermann, Christine et al., Schlüsselbegriffe der Public History, Göttingen 2021, S. 254.

politischen Zusammenhang betrachtet.²⁴ Anstatt die historischen Darstellungen auf ihre faktische Richtigkeit zu überprüfen, steht die Untersuchung der kulturellen und gesellschaftlichen Hintergründe im Mittelpunkt. Da es keine allgemein gültige korrekte Geschichtsdarstellung gibt,²⁵ geht es bei dieser Analyse darum zu verstehen, wie diese Darstellungen in spezifischen kulturellen Kontexten wahrgenommen und interpretiert wurden und welche Botschaften sie an ihr zeitgenössisches Publikum vermittelt haben.

Obwohl sich diese Arbeit in der Analyse an Panofskys Modell orientiert, erfolgt die Untersuchung der Filme und Serien nicht strikt nach den drei einzelnen Analyseebenen. Stattdessen wird die Darstellung in thematische Gruppen gegliedert, wie etwa die Inszenierung von Militanz, Klassenzugehörigkeiten oder äußerlichen Erscheinungen der Charaktere. Diese thematischen Schwerpunkte erlauben es, spezifische Aspekte der filmischen Darstellung intensiver zu beleuchten und in ihrem jeweiligen kulturellen und historischen Kontext einzuordnen. Gleichzeitig erleichtert dieser Ansatz den Vergleich der Filme und Serien, da sie nicht in ihrer Gesamtheit, sondern anhand einzelner Themenfelder gegenübergestellt werden können.

Aufgrund der Komplexität der vorgenommenen Analyse der Filme und Serien bedarf es einer transdisziplinären Annäherung. Aus diesem Grund werden neben der Frauen-, Film- und Kulturgeschichte auch Methoden aus dem Bereich der Filmwissenschaft berücksichtigt. Die Untersuchung der ausgewählten medialen Darstellungen erfolgt soweit möglich in Bezug auf die Auswahl der Protagonist:innen, die Gestaltung von Kostümen, die Musik, Dramaturgie und die Kameraführung.²⁶ Eine umfassende, detaillierte filmwissenschaftliche Analyse sämtlicher Aspekte der analysierten Werke kann jedoch aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit nicht geleistet werden.

Anhand der ausgewählten Beispiele soll ein möglichst großer zeitlicher Rahmen abgedeckt werden, beginnend mit zwei zeitgenössischen Filmen, dem deutschen Stummfilm *Die Suffragette* von Urban Gad aus dem Jahr 1913 und aus dem gleichen Jahr *Milling the Militants. A Comical Absurdity* von Percy Stow. Danach folgen zwei Beispiele aus der Nachkriegszeit, die Romanverfilmung *Fame is the Spur* von 1947 und die britische Kriminalkomödie *Kind Hearts and Coronets* von 1949. Aus dem Jahr 1964

²⁴ Vgl. Gundermann, Schlüsselbegriffe, S. 269 f.

²⁵ Vgl. Gundermann, Schlüsselbegriffe, 266 f.

²⁶ Vgl. Hager, Malte / Pantenburg, Volker, Von der individuellen Gestaltung zum kollektiven Werk. Einleitung zu Sektion 1. Aspekte filmischer Gestaltung, in: Ders. (Hrsg.), Handbuch Filmanalyse, Wiesbaden 2020, S. 3-6, hier S. 4.

folgen direkt zwei Beispiele, die Verfilmung von Ford Maxford Fords *Parade's End* und der oscarprämierte Disney Klassiker *Mary Poppins*. Dem schließen sich zwei Serien aus den 1970er Jahren an, die zehnte Folge der zweiten Staffel von *Upstairs Downstairs* mit dem Titel *A special mischief* von 1972 sowie die sechsteilige Serie *Shoulder to Shoulder* aus dem Jahr 1974. Abschließend werden gegenwärtige Darstellungen untersucht, beginnend mit der Neuverfilmung von *Parade's End* aus dem Jahr 2012, danach der 2015 erschienene Historienfilm *Suffragette* von Sarah Gavron und zuletzt die beiden Teile der Verfilmung der Romanreihe von Nancy Springer *Enola Holmes* von 2020 und 2022. Im letzten Schritt werden die Ergebnisse der Analysen zusammengetragen und ausgewertet, um die eingangs gestellte Leitfrage nach der Veränderung der Darstellungen von Suffragetten in Film und Fernsehen und der Entwicklung der heutigen ikonischen Figur der Suffragette zu beantworten und aufzuzeigen, welche historischen Rahmenbedingungen dafür ausschlaggebend gewesen sein könnten.

3. Historischer Kontext

Die Frauenbewegung in Großbritannien durchlief viele verschiedene Stadien, bevor sie Anfang des 20. Jahrhunderts in Form der Kämpfer:innen für das Frauenwahlrecht auftrat. Im Jahre 1832 wurde von dem Politiker Henry Hunt ein Antrag eingebracht, unverheirateten Frauen, die die Eigentumsvoraussetzungen des bisherigen Gesetzentwurfs erfüllten, das Wahlrecht zu gewähren. Hunt war damit einer der frühesten Verfechter des Frauenwahlrechts. Das Parlament reagierte darauf, indem es ein Gesetz verabschiedete, das das Wahlrecht erstmals ausdrücklich auf Männer beschränkte, dadurch, dass es den bisherigen Begriff "person", der potenziell geschlechtsneutral verstanden werden konnte, durch die Formulierung "male person" ersetzte.²⁷ Diese Änderung unterstrich nicht nur die Ablehnung der politischen Gleichberechtigung von Frauen, sondern etablierte auch eine rechtliche Grundlage, die den Status quo der männlichen Dominanz im politischen System bewahrte.

Trotz dieser Rückschläge begann sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr der Wunsch nach politischer Gleichberechtigung zu verstärken. Ausschlaggebend für dieses neue Verständnis der Rolle der Frau war die Veränderung des Mittelstandes. Mit steigendem Wohlstand fielen immer mehr Aufgaben, die Frauen bisher im eigenen

²⁷ Vgl. Smith, Harold L., *The British Women's Suffrage Campaign, 1866–1928*, Abingdon / New York 2013, S. 7.

Haus übernommen hatten, an Angestellte. Dies führte dazu, dass vor allem Ehefrauen des Mittelstandes ihre Rolle innerhalb der Gesellschaft und auch der Ehe reflektierten und auf der Suche nach Veränderung und einer Aufgabe im Leben waren.²⁸ Diese Aufgabe fanden viele Frauen in der karitativen Arbeit, besonders in der Verbesserung der Lebensumstände von Arbeiterfamilien. Diese Wohltätigkeitsarbeit brachte viele der Frauen dazu, sich zu organisieren und politische Kompetenzen zu entwickeln.²⁹

Nach dem Scheitern von Henry Hunts Bemühungen im Jahr 1832, das Wahlrecht für Frauen voranzutreiben, brachte das Jahr 1865 einen bedeutenden Wandel und neue Perspektiven für die Bewegung. John Stuart Mill, einer der einflussreichsten Denker seiner Zeit und ein überzeugter Unterstützer des Frauenwahlrechts, wurde ins britische Parlament gewählt. Unterstützt wurde er von prominenten Frauenrechtlerinnen wie Emily Davies, die seine Kampagne maßgeblich vorantrieben.³⁰ Im folgenden Jahr überreichten die Mitglieder der *Kensington Society*, einer progressiven Gruppe von Frauen, die sich für Gleichberechtigung und politische Rechte einsetzten, Mill eine Petition mit fast 1500 Unterschriften. Diese Petition forderte explizit die Einführung eines Wahlrechts für Frauen unter denselben Bedingungen wie für Männer. Im Parlament setzte sich Mill daraufhin aktiv für diese Forderung ein und brachte einen entsprechenden Änderungsantrag ein. 1867 schlug er zusätzlich vor, den Begriff „man“ im Wahlrecht durch „person“ zu ersetzen, um Frauen formell einzuschließen. Dieser Vorstoß scheiterte jedoch mit einer deutlichen Mehrheit von 194 Gegenstimmen gegenüber nur 73 Befürwortern, was den Herausforderungen der Bewegung erneut Nachdruck verlieh.³¹ Trotz dieser Niederlage war neue Bewegung in die Thematik gekommen, die sich besonders in der immer stärkeren und weiter verbreiteten Organisation der Befürworter:innen des Frauenwahlrechts widerspiegelte.³²

²⁸ Vgl. Rowbotham, Sheila, Im Dunkel der Geschichte. Frauenbewegung in England vom 17. bis 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. / New York 1980, S. 65 f.

²⁹ Vgl. Cowman, Krista, Women in British Politics. C.1689-1979, London 2010, S. 31.

³⁰ Vgl. Joannou, Maroula / Purvis, June, Introduction, in: Dies. (Hrsg.), The Women's Suffrage Movement. New Feminist Perspectives, Manchester / New York 1998, S.1.

³¹ Vgl. Karl, Der Kampf der Suffragetten, S. 108 f.

³² Vgl. Rendall, Jane, Who was Lily Maxwell. Women's Suffrage and Manchester Politics 1866–1867, in: Purvis, June / Holton, Sandra Stanley (Hrsg.), Votes for Women, London 2000, S. 57-83, hier S. 59.

3.1 Entstehung der organisierten Frauenbewegung

Bereits in den 1850er und 1860er Jahren organisierten sich Frauen, um über Fragen der Geschlechtergleichheit und politischen Teilhabe zu diskutieren und Strategien zur Verbesserung ihrer gesellschaftlichen Stellung zu entwickeln. Ein entscheidender Impuls ging dabei von der sogenannten *Langham Place Group* aus, unter der Leitung von Barbara Leigh Smith Bodichon und Bessie Rayner Parkes. Diese Gruppe widmete sich der Förderung von Geschlechtergleichheit und der politischen Mitbestimmung von Frauen. Ihre Überzeugungen und Vorschläge fanden insbesondere durch die Publikation des *English Woman's Journal* Verbreitung, das nicht nur als Sprachrohr ihrer Bewegung diente, sondern auch eine Plattform für weiterführende Diskussionen bot.³³ Durch ihre Arbeit legte die Langham Place Group einen der Grundsteine für spätere feministische Bewegungen und zeigte, dass mediale und organisatorische Ansätze essenziell für die Verbreitung reformistischer Ideen waren.

Die erste nationale Vereinigung, die sich für Frauenrechte einsetzte, war die *National Society for Women's Suffrage*, die 1867 als Dachverband kleinerer lokaler Organisationen gegründet wurde.³⁴ Im Laufe der Jahre entstanden immer wieder inhaltliche und organisatorische Streitigkeiten und Uneinigkeiten in den einzelnen Gruppierungen, die dazu führten, dass sich immer wieder neue Zusammenschlüsse bildeten. So führte beispielsweise die Unstimmigkeit darüber, ob auch verheiratete Frauen in die Forderungen eingeschlossen werden sollten, 1889 zur Gründung der *Women's Franchise League*, die radikalere Ansichten vertrat und enge Kontakte zur Arbeiterbewegung pflegte.³⁵ Viele regionale und nationale Vereinigungen fanden sich 1897 in der *National Union of Women's Suffrage Societies* (NUWSS) unter der Leitung von Millicent Garrett Fawcett zusammen mit dem Hauptziel, das Wahlrecht für Frauen unter den gleichen Voraussetzungen wie für Männer zu erreichen.³⁶

Das Bild, das wir heute von der militanten Suffragette haben, geht zu großen Teilen auf Mitglieder der Women's Social and Political Union, kurz WSPU, zurück, da diese durch ihre medienwirksamen, militanten Aktionen eine große Öffentlichkeit erreichen konnten. Die WSPU wurde 1903 von Emmeline Pankhurst und anderen

³³ Vgl. Smith, *The British Women's Suffrage Campaign*, S.8.

³⁴ Vgl. Karl, *Der Kampf der Suffragette*, S. 111.

³⁵ Vgl. Smith, *The British Women's Suffrage Campaign*, S. 16.

³⁶ Vgl. Cowman, Krista, *Women in British Politics*, S. 63.

Frauen aus der Independent Labour Party gegründet.³⁷ Emmeline Pankhurst stammte selbst aus einer politisch sehr aktiven Familie³⁸ und heiratete mit dem Anwalt Richard Pankhurst einen frühen Vertreter des Frauenwahlrechts.³⁹ Zusammen mit ihren Töchtern Christabel und Sylvia gehörte sie zur Führungsriege der WSPU. Obwohl die “Wahlrechtsbewegung [...] zweifellos von der Mittelklasse getragen”⁴⁰ wurde, gab es auch Unterstützung von Frauen der Arbeiterklasse, wobei das wohl prominenteste Beispiel Annie Kenney ist, eine Textilarbeiterin, die der WSPU 1905 beitrug und schnell in die Führungsebene aufstieg. Die WSPU unterschied sich zu vielen anderen Organisationen für das Frauenwahlrecht vorwiegend durch ihre militanten Praktiken, die 1905 ihren Anfang fanden. Im Rahmen der Kampagne zur britischen Parlamentswahl unterbrachen Annie Kenney und Christabel Pankhurst eine öffentliche Veranstaltung, indem sie lautstark das Frauenwahlrecht einforderten. Nach ihrer Verhaftung intensivierte die WSPU ihre Protesttaktiken, darunter das gezielte Stören von Reden, massive Lobbyarbeit im Parlament sowie die Organisation beeindruckender Demonstrationen und Märsche in der Hauptstadt London.⁴¹ Die größte dieser Massenveranstaltungen, die als Women’s Sunday in die Geschichte einging, fand am 21. Juni 1908 im Hyde Park statt, als Emmeline Pankhurst einen Sternmarsch von circa 40.000 Frauen anführte, der fast eine halbe Million Zuschauer:innen anzog.⁴² Obwohl die Presse beeindruckt über die Veranstaltung berichtete, änderte dieser Massenprotest nichts an der Einstellung der Regierung zum Thema Frauenwahlrecht. Die Frustration darüber führte zu der Erkenntnis, dass die friedlichen Taktiken ausgeschöpft waren und so wurde der Women’s Sunday zum Wendepunkt in der Geschichte der WSPU, an dem die Mitglieder zu vorsätzlicher Gewalt übergingen, indem sie beispielsweise Fenster einschmissen und Briefkästen in die Luft jagten.⁴³ Als diese Form von Sachbeschädigung und Vandalismus anfang, sich auszubreiten, nahm auch die NUWSS öffentlich Abstand von der WSPU.⁴⁴

Den militanten Vorgehensweisen der Suffragettenbewegung folgten massenweise Verhaftungen und Inhaftierungen für die beteiligten Frauen. Da den

³⁷ Vgl. Rowbotham, Im Dunkel der Geschichte, S. 105.

³⁸ Vgl. Pankhurst, Emmeline, My Own Story, London 1914, S. 1f.

³⁹ Vgl. Rowbotham, Im Dunkel der Geschichte, S. 104.

⁴⁰ Ebd., S. 107.

⁴¹ Vgl. Hannam, June, Feminism, Abingdon / New York 2014, S. 41.

⁴² Vgl. Purvis, June, Emmeline Pankhurst (1858–1928). The Making of a Militant, in: Dies. / Hannam, June (Hrsg.), The British Women’s Suffrage Campaign. National and International Perspectives, London 2020, S. 25–42, hier S. 33.

⁴³ Vgl. Dies., Christabel Pankhurst. A Biography, Abingdon / New York 2018, S. 159.

⁴⁴ Vgl. Smith, The British Women’s Suffrage Campaign, S. 25.

inhaftierten Frauen immer wieder der Status als politische Gefangene verweigert wurde, und ihr Protest somit nur als kriminell und nicht politisch abgestempelt wurde,⁴⁵ begann Marion Wallace Dunlop im Juli 1909 als erste Suffragette damit, in den Hungerstreik zu treten. Diese Maßnahme erwies sich insofern als erfolgreich, als dass sie nach 91 Stunden des Hungerns entlassen wurde. Ihr Protest löste eine Welle ähnlicher Aktionen aus und etablierte den Hungerstreik als eine prägnante und wirksame Methode innerhalb des militanten Repertoires der Suffragettenbewegung.⁴⁶

Einer der radikalsten Versuche der Regierung, die Mitglieder der Suffragettenbewegung am Ausüben dieser Protestaktionen zu hindern, war die in Folge der rasanten Nachahmungs-Welle des Hungerstreiks vollzogene Zwangsernährung. Aus Angst, Frauen könnten durch die Verweigerung der Nahrungsaufnahme sterben und damit zu Märtyrerinnen werden, griff die Regierung zu dieser äußerst grausamen Maßnahme. Bei dieser wurden die Frauen von mehreren Wärterinnen festgehalten oder an einen Stuhl gebunden, während ihnen durch einen Plastikschauch im Rachen oder in der Nase flüssige Nahrung zugeführt wurde.⁴⁷ Auch medizinische Instrumente, die den Mund der Insassin zwangsweise aufhielten, wurden genutzt.⁴⁸ Aufgrund der Brutalität, der hohen Verletzungsgefahr und der schlechten hygienischen Zustände, beispielsweise durch nicht gereinigte Schläuche, war die Zwangsernährung für viele Suffragetten eine zutiefst traumatische Erfahrung, die in vielen Fällen langwierige gesundheitliche Schäden, sowohl physischer als auch psychischer Natur, mit sich zog.⁴⁹ Die anhaltenden Proteste gegen die Zwangsernährung der Suffragetten sowie die Furcht der Regierung vor dem politischen Schaden, der durch den Tod einer hungerstreikenden Aktivistin entstehen könnte, führten 1913 zur Einführung des *Prisoners' Temporary Discharge for Ill-Health Act*, allgemein bekannt als *Cat-and-Mouse Act*.⁵⁰ Das Gesetz erlaubte es, inhaftierte Frauen, die sich im Hungerstreik befanden und deren Gesundheitszustand kritisch wurde, vorübergehend aus der Haft zu entlassen. Die Freilassung war jedoch lediglich eine temporäre Maßnahme, da die Frauen, sobald sie sich von den Strapazen erholt hatten, erneut verhaftet und ins Gefängnis zurückgebracht wurden.⁵¹ Dieses

⁴⁵ Vgl. Mayhall, Laura E. Nym, *The Militant Suffrage Movement. Citizenship and Resistance in Britain, 1860-1930*, Oxford / New York 2003, S. 83.

⁴⁶ Vgl. Purvis, June, Emmeline Pankhurst, in: Dies. / Holton, *Votes for Women*, S. 109-134, hier S. 121.

⁴⁷ Vgl. Dies., *Suffragette Hunger Strikes. 100 Years on*, in: *The Guardian* (06.07.2009), URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/libertycentral/2009/jul/06/suffragette-hunger-strike-protest> (letztes Abrufdatum: 16.11.2024).

⁴⁸ Vgl. Ebd.

⁴⁹ Mayhall, *The Militant Suffrage Movement*, S. 84.

⁵⁰ Vgl. Smith, *The British Women's Suffrage Campaign*, S. 53.

⁵¹ Vgl. Mayhall, *The Militant Suffrage Movement*, S. 102.

Vorgehen zielte darauf ab, den moralischen Druck auf die Regierung zu verringern und gleichzeitig die Kontrolle über die Suffragetten aufrechtzuerhalten. Trotz der vielen Repressionsmaßnahmen seitens der Regierung blieben die Suffragetten laut und aktiv. Einige Frauen traten jetzt sogar in Durststreik⁵², Kunstwerke wurden zerstört und Gerichtsverhandlungen massiv gestört.⁵³

Ihr abruptes Ende fand die militante Frauenrechtsbewegung zunächst einmal mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs. Am 4. August 1914 erklärte Großbritannien dem Deutschen Reich den Krieg und das politische Begehren der Suffragetten wurde zur Nebensache. Am 12. August schrieb Emmeline Pankhurst einen Brief an alle Mitglieder der WSPU und verkündete eine vorübergehende Einstellung der Aktivitäten, womit die militante Kampagne der Suffragetten zu Ende war.⁵⁴

3.2 Mediale Präsenz der Suffragetten

Wie wichtig Medien wie Zeitungen, Postkarten oder Filme für die Stellung der Aktivist:innen für das Frauenwahlrecht waren, zeigt sich schon alleine daran, dass die britische Zeitung *Daily Mail* namensgebend für die Suffragetten war. Sie nahm das englische Wort *Suffrage*, also Wahlrecht, und fügte ihm die weibliche Endung hinzu, um sich über die Aktivist:innen der WSPU lustig zu machen.⁵⁵ Diese nahmen die Bezeichnung für sich selbst an, um sich damit von der Bewegung in ihrer Gesamtheit abzugrenzen.⁵⁶ Die Historikerin Katherine Cockin sieht den Ursprung der Mythologisierung und fortwährenden Neuinterpretation der Suffragetten in diesem Moment der Benennung.⁵⁷ Die Mitglieder der Bewegung wussten genau, dass die mediale Präsenz für die Erreichung des Wahlrechts entscheidend war. Aus diesem Grund beteiligten sie sich selbst an der medialen Berichterstattung über ihre Ziele und Mittel. Die Suffragetten bedienten sich einer Vielzahl von Kommunikationsstrategien, um ihre Botschaften effektiv zu verbreiten und eine breite Öffentlichkeit für ihre Sache zu gewinnen. Neben aufmerksamkeitsstarken öffentlichen Protesten und

⁵² Vgl. Karl, Der Kampf der Suffragette, S. 282.

⁵³ Ebd., S. 286 f.

⁵⁴ Vgl. Purvis, Emmeline Pankhurst, in: Dies. / Holton, Votes for Women, S. 129.

⁵⁵ Vgl. Cowman, Krista, "Doing something silly". The Uses of Humour by the Women's Social and Political Union. 1903-1914, in: International Review of Social History 52 (2007), S. 259-274, hier S. 261.

⁵⁶ Vgl. Holton, Sandra Stanley, Challenging Masculinism. Personal History and Microhistory in Feminist Studies of the Women's Suffrage Movement, in: Women's History Review 20, 5 (2011), S. 829-841, hier S. 832.

⁵⁷ Vgl. Cockin, Katherine, Inventing the Suffragettes. Anachronism, Gnosticism and Corporeality in Contemporary Fiction, in: Critical Survey, 16, 3 (2004), S. 17-32, hier S. 17.

Veranstaltungen, die mediale Aufmerksamkeit generieren sollten, spielten Printmedien eine zentrale Rolle in der Informationsverbreitung. Sie publizierten selbst Zeitschriften wie *Votes for Women* und *The Suffragette*, um ihre Positionen zu artikulieren, Debatten anzustoßen und Unterstützer:innen zu gewinnen. Ergänzend dazu verteilten sie Flyer und plakatierten öffentliche Plätze wie Bahnstationen.⁵⁸ Durch diese Kombination aus Medienarbeit und direkten Maßnahmen schafften sie es, ein starkes kollektives Bewusstseins für ihre Ziele zu bilden und schufen eine bis dahin kaum gesehene politische Propaganda Kampagne.⁵⁹ Ein Plakat brachte diese Medienstrategie auf den Punkt mit dem Spruch: "Our Weapon is Public Opinion"⁶⁰. Die WSPU entwickelte sogar eine Art Uniform für ihre Mitglieder, durch die sie schnell und eindeutig zugeordnet werden konnten. Neben weißen Kleidern waren das vor allem die Schärpen in den Farben Lila (für die Würde), Weiß (für die Reinheit) und Grün (für die Hoffnung), welche die offiziellen Farben der WSPU wurden und auf vielen Bannern und Plakaten zu sehen waren,⁶¹ sowie auf Abzeichen und Broschen, die von der Union verkauft wurden.⁶²

Auch die Radikalisierung der Suffragetten, besonders der Mitglieder der WSPU, brachten große mediale Aufmerksamkeit mit sich. Eines der bedeutendsten medialen Ereignisse, das bis heute unwiederbringlich mit der Militarisierung und Radikalisierung der Suffragetten verbunden ist, ist Emily Davisons Protestaktion auf dem Epsom Derby Pferderennen am 4. Juni 1913. Die anwesenden Suffragetten wussten, dass König Georg V. anwesend war, da sein Pferd bei dem Rennen mitlief. Genau als das Pferd des Königs sie passierte, lief Emily Davison mit einer Fahne der WSPU auf die Rennbahn und wurde so schwer verletzt, dass sie vier Tage später ihren Verletzungen erlag und starb. Bis heute ist unklar, ob es sich bei ihrer Aktion um einen gewillten Selbstmord handelte, um als Märtyrerin für das Frauenwahlrecht eine möglichst große Medienpräsenz zu erzeugen oder ob sie die Gefahr ihrer Aktion nicht absehen konnte. Die Medienpräsenz

⁵⁸ Vgl. Garrett, Miranda / Thomas, Zoë, Introduction, in: Dies. (Hrsg.), *Suffrage and the Arts. Visual Culture, Politics and Enterprise*, London 2019, S. 1-20, hier S. 1.

⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 2.

⁶⁰ Lewsey, Fred, "Our weapon is Public Opinion". Posters of the Women's Suffrage Movement at the University Library, URL: <https://www.cam.ac.uk/stories/suffrage> (letztes Abrufdatum: 19.09.2024).

⁶¹ Vgl. Purvis, Emmeline Pankhurst, in: Dies. / Hannam, *The British Women's Suffrage Campaign*, S. 33.

⁶² Vgl. Atkinson, Diane, *Purple, White and Green. Selling Militant Women's Suffrage*, in: Cowman, Krista (Hrsg.), *The Routledge Companion to British Women's Suffrage*, Abingdon / New York 2024, S. 165-178, hier S. 171.

erreichte sie in jedem Fall nicht nur durch diese Aktion und ihren Tod, sondern auch mit ihrer Beerdigung, die dramatisch inszeniert zu einem großen Medienereignis wurde.⁶³

Neben Karikaturen in Zeitschriften und auf Postkarten, wurde sich auch in der Musik mit den unliebsamen Suffragetten auseinandergesetzt, so zum Beispiel in dem Song "Put Me On An Island", in dem es heißt:

*"Put me on an island where the girls are few
Put me amongst the most ferocious lions in the zoo
Put me on a treadmill, and I'll never fret
But for pity's sake don't put me with a suffragette."*⁶⁴

Aber auch in Filmen fanden die Suffragetten als Objekt der Belustigung oder der Abschreckung immer mehr Einzug. Während die militanten Aktionen der WSPU zwischen 1905 und 1914 ihren Höhepunkt erreichten, entwickelte sich der Film und vor allem das Kino zu einem Massenmedium. Das gab der WSPU einerseits die Möglichkeit, mit Berichten über Demonstrationen oder Polizeigewalt gegen Suffragetten ein großes Publikum und damit mögliche neue Sympathisant:innen zu erreichen. Allerdings eröffnete sich durch dieses neue Medium auch die Möglichkeit, die Frauen vor einer großen Öffentlichkeit ins Lächerliche zu ziehen, indem sie oft satirisch überzeichnet und karikaturhaft dargestellt wurde. Der Konflikt zwischen realitätsnahen und dramatisierten Inszenierungen der Suffragetten setzte sich bis in die späten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts fort und beeinflusste maßgeblich die Art, wie die Suffragettenbewegung in der Gesellschaft wahrgenommen und historisch eingeordnet wurde.⁶⁵

Die frühesten historiographischen Arbeiten zur Suffragettenbewegung stammen von den Protagonistinnen selbst und spiegeln deren Bemühungen wider, ihre politischen Errungenschaften festzuhalten und gleichzeitig weitere Unterstützung für ihre Sache zu mobilisieren. Millicent Fawcetts *Women's Suffrage: A Short History of a Great Movement* (1912) bot einen prägnanten Überblick über die Arbeit der NUWSS, während Sylvia Pankhurst in *The Suffragette* (1911) eine detaillierte Analyse der WSPU präsentierte. Daneben entstanden persönliche Berichte, etwa Emmeline Pankhursts Autobiografie *My Own Story* (1914) oder Annie Kenneys *Memories of a Militant*

⁶³ Andrews, Maggie / McNamara, Sallie (Hrsg.), *Women and the Media. Feminism and Femininity in Britain, 1900 to the Present*, New York / Abingdon 2014, S. 3,

⁶⁴ Cowman, "Doing Something Silly", S. 262.

⁶⁵ Vgl. Dies., *The Militant Suffrage Campaign on Screen*, S. 209.

(1924). Diese Schriften dienten nicht nur der historischen Dokumentation, sondern auch als propagandistische Wahlkampfliteratur, die interne Spannungen und Konflikte oft bewusst ausblendete.⁶⁶ In der darauffolgenden Periode dominierten männliche Historiker die Geschichtsschreibung. Vertreter der sogenannten "Masculinist School of Suffrage History" betrachteten die Suffragetten häufig durch eine kritische, herabwürdigende Linse, indem sie deren Handlungen als irrational abwerteten und die ihnen zugefügte Gewalt relativierten.⁶⁷ Erst in den 1970er Jahren, im Zuge der zweiten feministischen Welle, setzte ein Paradigmenwechsel ein, als feministische Historiker:innen begannen, die Bewegung differenzierter zu analysieren und ihre komplexen Dynamiken sichtbar zu machen.⁶⁸

4. Medienanalyse

In den folgenden Kapiteln werden die ausgewählten Beispiele einer filmischen als auch kulturhistorischen Analyse unterzogen. Dafür werden die Filme und Serien in chronologischer Reihenfolge zuerst kurz vorgestellt und im Folgenden hinsichtlich ihrer Darstellung von Suffragetten und Aktivist:innen der Frauenwahlrechtsbewegung analysiert. Daraufhin wird untersucht, in welchem historischen Rahmen die Darstellung produziert wurde und welchen Einfluss insbesondere das zu dem Zeitpunkt aktuelle gesellschaftliche Bild der Frau und der Stand der Frauenrechtsbewegung auf die jeweilige Darstellung gehabt haben können. Dafür werden, wenn vorhanden, auch für die Veröffentlichungszeit aktuelle Rezensionen und Kritiken untersucht, die Auskunft darüber geben, wie die Filme und Serien von der damaligen Gesellschaft aufgenommen wurden. Um eine Veränderung der Abbildungen der Suffragetten sichtbar zu machen, werden die ausgewählten Filme und Serien dementsprechend miteinander verglichen.

⁶⁶ Vgl. Holton, Sandra Stanley, The Making of Suffrage History, in: Purvis / Holton, Votes for Women, S. 13-33, hier S. 19.

⁶⁷ Vgl. Purvis, June, Gendering the Historiography of the Suffragette Movement in Edwardian Britain. Some Reflections, in: Women's History Review 4 (2013), S. 576-590, hier S. 580 f.

⁶⁸ Vgl. Holton, Challenging Masculinism, S. 833 f.

4.1 Zeitgenössische Filme - Die Suffragette als Verführerin und Bedrohung der Familie

4.1.1 Die Suffragette, 1913

Die Suffragette ist ein deutscher Stummfilm des dänischen Regisseurs Urban Gad aus dem Jahr 1913. Die Hauptrolle der jungen Nelly Panburne wurde von der renommierten dänischen Schauspielerin Asta Nielsen verkörpert, die zu jener Zeit mit Gad verheiratet war. Der Film, der heute nur fragmentarisch erhalten ist, wird durch ergänzende Texttafeln vervollständigt, die die ursprüngliche Handlung rekonstruieren. Die Erzählung folgt Nelly Panburne, deren Mutter sich während Nellys Zeit in einem Pensionat der Suffragettenbewegung anschließt. Im Verlauf der Handlung wird auch Nelly von der Bewegung beeinflusst und radikalisiert sich zusehends. Der Nachname Panburne scheint eine direkte Anspielung auf die Familie Pankhurst zu sein. Die Tatsache, dass Nelly und ihre Mutter gemeinsam und in führender Position an Veranstaltungen und Aktionen der Suffragetten teilnehmen, unterstreicht diese Annahme zusätzlich.

Die erste Vertreterin der Suffragettenbewegung, die in *Die Suffragette* sichtbar wird, ist Nellys Mutter. Ihre Einführung in die Handlung erfolgt in einer entscheidenden Übergangsszene. Abbildung 1 zeigt Nelly, wie sie ihre Mutter im Stadthaus der Familie antrifft, nachdem sie, enttäuscht von den Versuchen ihres Vaters, sie zu einer Hochzeit zu drängen, von dem Rest ihrer Familie auf dem Land Abschied genommen hat. Nellys Mutter sitzt einsam in einem der Zimmer, sie wirkt alt, traurig und erschöpft. Ihre Kleidung – ein hochgeschlossenes, schwarzes Kleid – und ihre strenge Frisur verstärken diesen Eindruck. Diese Darstellung steht im starken Gegensatz zu Nellys heller, jugendlicher Erscheinung und dem unbeschwerten Landleben, das sie soeben verlassen hat. Im Verlaufe des Films lernt der Zuschauende auch andere Frauen der Suffragettenbewegung kennen. Es handelt sich dabei zum Großteil um ältere, gut gekleidete Damen, die scheinbar wie Nelly und ihre Mutter zur gehobenen Schicht gehören. Rein äußerlich sind sie aber nicht der Suffragettenbewegung zuzuordnen. Keine von ihnen trägt eine “Votes for Women”-Schärpe oder erkennbare Anstecker. Selbst auf einer Großveranstaltung, die die Suffragetten veranstalten und auf der Nelly und ihre Mutter als Rednerinnen auftreten, trägt keine der anwesenden Frauen

wahrnehmbare Symbole der Bewegung,⁶⁹ obwohl diese zum Zeitpunkt des Drehs durch mediale Großereignisse wie den Women's Sunday 1908 durchaus bekannt waren.



Abb. 1: Nelly und ihre Mutter, in: *Die Suffragette* (1913).

Nellys Mutter scheint sich von ihrem Mann und dem Rest der Familie distanziert zu haben und ihre Zeit voll und ganz dem Kampf um das Frauenwahlrecht zu widmen. Eine erläuternde Texttafel im Film suggeriert, dass die Mutter die Konflikte zwischen Nelly und ihrem Vater bewusst instrumentalisiert, „um Nelly für die Frauen-Emanzipation zu gewinnen.“⁷⁰ Bereits hier wird ein manipulativer Charakterzug der Mutter etabliert, ein Motiv, das sich durch den gesamten Film zieht. In einer Schlüsselszene nimmt Mrs. Panburne ihre Tochter erstmals mit in das Hauptquartier der Suffragetten, wo Nelly sofort von einer Gruppe engagierter Frauen umringt wird, die mit Nachdruck versuchen, sie von ihrer Sache zu überzeugen. Nelly reagiert zunächst zurückhaltend, doch willigt schließlich „berauscht von der weiblichen Beredsamkeit“⁷¹ ein, sich den Suffragetten anzuschließen. In einer anderen Szene wird Nellys Vater gezeigt, der niedergeschlagen ist, da er „seine Tochter an die Suffragetten verloren hat.“⁷² Er versucht, Nelly zur Vernunft zu bringen, aber Mrs. Panburne und die anderen Suffragetten gehen dazwischen und distanzieren Nelly bewusst von ihm.⁷³ Der Film zeichnet die Suffragetten dabei einerseits als manipulative Verführerinnen, die die noch unerfahrene und leicht beeinflussbare Nelly für ihre Ziele gewinnen. Andererseits wird das stereotype Bild der männerhassenden Suffragette reproduziert, die selbst gegenüber

⁶⁹ Vgl. Gad, Urban, *Die Suffragette*, Berlin, Projektions-AG „Union“ (1913), 00:27:39-00:28:34.

⁷⁰ Ebd., 00:15:48-00:15:55.

⁷¹ Ebd., 00:19:53-00:20:02.

⁷² Ebd., 00:24:48-00:24:57.

⁷³ Vgl. Ebd., 00:26:42-00:27:22.

dem eigenen Ehemann oder Vater keinerlei Respekt zeigt. Dieses Bild wird auf einer Großveranstaltung der Suffragetten noch verstärkt: Ein männlicher Redner wird von den anwesenden Frauen lautstark niedergemacht, ausgebuht und mit Taschentüchern beworfen,⁷⁴ was die Frauen als respektlos und potenziell aggressiv erscheinen lässt.

Bereits bei Nellys erstem Zusammentreffen mit den Suffragetten wird die Gewaltbereitschaft und militante Ausrichtung der Bewegung deutlich in Szene gesetzt. Nach einer Phase intensiver Überredungsversuche durch die anwesenden Frauen gibt Nelly schließlich nach und erklärt sich bereit, der Bewegung beizutreten. Dieser Entschluss wird durch eine symbolisch aufgeladene Szene visualisiert: Sie erklimmt einen Schreibtisch, wo ihr ein Hammer gereicht wird, den sie triumphierend in die Höhe streckt – ein Bild, das an einen Heerführer erinnert, der sein Schwert vor einer bevorstehenden Schlacht erhebt. Die übrigen Frauen unterstützen sie durch leidenschaftliche Gesten, schwingen ebenfalls Hämmer und verstärken so den Eindruck von Entschlossenheit und Kampfbereitschaft.⁷⁵ Diese Inszenierung betont nicht nur die Militanz der Bewegung, sondern setzt auch ein Narrativ in Gang, das die Frauen vor allem als gewaltbereite Akteurinnen zeigt, während ihre politischen Anliegen unklar bleiben. Nelly scheint von der Dynamik der Gruppe derart mitgerissen zu sein, dass sie ohne tiefere Auseinandersetzung mit den politischen Inhalten bereit ist, an radikalen Aktionen teilzunehmen.

Die fehlende inhaltliche Beschäftigung mit den Zielen der Suffragetten wird durch Nellys rapide Eskalation verdeutlicht. In der darauffolgenden Szene, die nicht mehr erhalten ist, schlägt Nelly eine Ladenscheibe ein, ein klassisches militantes Mittel, dem sich die Suffragetten bedienten, um auf ihre Anliegen aufmerksam zu machen. Ihre Gewaltbereitschaft steigert sich in späteren Szenen, als sie sogar bereit ist, eine Bombe im Haus von Lord Ascue⁷⁶ zu platzieren, um dessen repressives Gesetz gegen die Bewegung zu verhindern. Diese narrative Entwicklung betont weniger die politischen Forderungen der Suffragetten als deren Bereitschaft zu drastischen Mitteln, wodurch die Bewegung im Film fast ausschließlich auf ihre militante Dimension reduziert wird. Der historische Kontext und die ideologischen Grundlagen der Suffragetten werden dabei stark verkürzt oder bleiben gänzlich unbeachtet.

⁷⁴ Vgl. Gad, *Die Suffragette*, 00:27:58-00:28:09.

⁷⁵ Vgl. Ebd., 00:20:06-00:20:31.

⁷⁶ Möglicherweise eine Anspielung auf den ehemaligen britischen Premierminister Lord Asquith, der das Frauenwahlrecht und die Aktionen der Suffragettenbewegung lange Zeit ablehnte.

Die potenziell gefährlichen und belastenden Konsequenzen, die der Umgang mit der Suffragettenbewegung nach sich ziehen kann, werden im Film explizit thematisiert. Nachdem Nelly die Ladenscheibe eingeschlagen hat, wird sie verhaftet und ins Gefängnis gebracht. Dort angekommen, tritt sie wie selbstverständlich in den Hungerstreik, was im Anschluss zu dem Versuch der Zwangsernährung führt. Doch obwohl die Gefängnisaufenthalte und die damit verbundenen Strapazen für die Suffragetten eine große Belastung darstellten, bleibt die Darstellung der Zwangsernährung seltsam bedeutungslos. Obwohl die Prozedur an sich unangenehm für Nelly erscheint,⁷⁷ wirkt Nelly sie danach stolz und zufrieden mit sich selbst. Die versuchte Zwangsernährung scheint ihr weder physisch noch psychisch zugesetzt zu haben. Auch bei ihrer Entlassung wirkt sie gesund und fröhlich, als sie von ihren Mitstreiterinnen freudig begrüßt wird. Nellys Einführung in die Bewegung wird insgesamt als überzogen und unrealistisch dargestellt. Ihre schnelle Akzeptanz extremer Maßnahmen und ihr scheinbar unerschütterlicher Stolz nach ihrer Inhaftierung mindern die Ernsthaftigkeit ihrer politischen Überzeugungen. Ihre privilegierte Herkunft und bisherige Lebensweise scheinen keinerlei Einfluss auf ihre Fähigkeit zu haben, mit den extremen Bedingungen im Gefängnis umzugehen. *Die Suffragette* folgt interessanterweise dem Muster des typischen Verlaufs des militanten Widerstandes, den laut Laura E. Nym Mayhall ehemalige Suffragetten in der Suffrage Fellowship in den 1920er Jahren als einzig authentischen militanten Widerstand der Suffragettenbewegung definiert haben: “from militant action, defined narrowly as violence against property, through arrest, to incarceration and, eventually, the hunger-strike and forcible feeding.”⁷⁸ Diese Struktur dient im Film jedoch weniger der Erhellung der politischen Anliegen der Bewegung als vielmehr der Dramatisierung ihrer militanten Aktionen. Mit dieser Inszenierung legt der Film einen Grundstein für das filmische Bild der Suffragetten, das bis heute von diesen typisierten Mustern des Widerstands geprägt ist.

Der Film widmet sich auch der sozialen Dimension der Suffragettenbewegung und thematisiert die Kluft zwischen den Frauen der Oberschicht und denjenigen der Arbeiterklasse. In einer zentralen Szene bringt Mrs. Panburne ihre Tochter Nelly zu einer armen Familie, um ihr die Lebensrealitäten von Frauen in prekären Verhältnissen vor Augen zu führen. Bereits durch die Kleidung und das Auftreten von Mrs. Panburne und Nelly wird die soziale Distanz zwischen ihnen und der Arbeiterfamilie

⁷⁷ Vgl. Gad, *Die Suffragette*, 00:21:21-00:22:10.

⁷⁸ Mayhall, *Domesticating Emmeline*, S. 3f.

offensichtlich. Diese Differenz wird durch eine eingeblendete Texttafel verstärkt: “Bedenke, dass dieser Mann mehr Macht und Recht hat, als das klügste und edelste Weib.”⁷⁹ Damit werden nicht nur patriarchale Machtstrukturen, sondern auch soziale Ungleichheiten zwischen den Schichten thematisiert. Doch die vermeintliche Solidarität von Mrs. Panburne bleibt oberflächlich. Nachdem sie Geldscheine an die bedürftigen Frauen und Kinder verteilt hat, verlässt sie mit Nelly die Wohnung, ohne eine nachhaltige Verbindung oder Unterstützung anzubieten. Die Inszenierung zeigt Mrs. Panburne als wohlmeinende, aber paternalistische Wohltäterin, die die Frauen der Arbeiterklasse eher als Anschauungsmaterial für ihre Tochter nutzt denn als gleichberechtigte Mitstreiterinnen in der Suffragettenbewegung. Diese soziale Trennung wird im weiteren Verlauf des Films erneut betont, etwa in einer Szene, in der ein Dienstmädchen bei einer Versammlung der Suffragetten erscheint. Doch statt selbst Teil der politischen Aktivitäten zu sein, wird ihr Auftreten auf die Rolle einer Überbringerin von Nachrichten reduziert.⁸⁰ Die Szene verdeutlicht die hierarchische Distanz zwischen den Frauen der Oberschicht und den Frauen der Arbeiterklasse. Diese Darstellung lässt die Suffragettenbewegung als eine elitäre Gruppe erscheinen, die die Lebensrealitäten der unteren Schichten nicht vollständig versteht und die Arbeiterklasse eher für ihre Zwecke instrumentalisiert, anstatt sie gleichberechtigt in ihre Arbeit einzubeziehen.

Nelly findet ihre Erfüllung am Ende nicht in der Suffragettenbewegung, sondern in der romantischen Liebe zu einem Mann. Diese Wendung zeigt sich, als sie den Auftrag erhält, eine Bombe im Büro von Lord Ascue zu deponieren. Während sie die Tat ausführen will, erkennt sie in Lord Ascue den Mann wieder, in den sie sich zuvor während eines Aufenthalts auf dem Landsitz ihrer Schwester verliebt hatte. Damals kannte sie weder seinen Namen noch seinen gesellschaftlichen Status. Diese schicksalhafte Begegnung führt bei Nelly erstmals zu einem inneren Konflikt und einer kritischen Reflexion ihrer Beteiligung an der Suffragettenbewegung. In einem symbolischen Akt wendet sie sich an ihre Mutter, um Lord Ascue vor dem Anschlag zu bewahren. Die moralische Botschaft dieses Wandels wird durch eine eingeblendete Texttafel verdeutlicht, die lautet: “Wir Frauen sollen nicht durch Verbrechen siegen, - sondern durch unser Herz.”⁸¹ Diese Botschaft spiegelt die patriarchalen Geschlechterideale der Entstehungszeit des Films wider, indem sie suggeriert, dass

⁷⁹ Gad, *Die Suffragette*, 00:17:47-00:17:54.

⁸⁰ Ebd., 00:30:01-00:30:33..

⁸¹ Ebd., 00:50:20-00:50:25.

Frauen ihrer Natur entsprechend nicht für Gewalt oder politische Radikalität geschaffen sind.⁸² Stattdessen wird Weiblichkeit hier mit emotionaler Stärke, Empathie und moralischer Überlegenheit assoziiert. Indem die Suffragettenbewegung hier als emotional, irrational und unweiblich charakterisiert wird, spiegelt der Film die gesellschaftliche Ambivalenz seiner Zeit gegenüber weiblicher Emanzipation wider.

Obwohl die anderen Suffragetten protestieren und Nellys Mutter versucht, sie zum Bleiben zu überreden, entscheidet sich Nelly dazu, ihre politische Loyalität aufzugeben und stattdessen ihren romantischen Gefühlen für Lord Ascue zu folgen. Ihre Versuche, ihn vor dem geplanten Anschlag zu warnen, bleiben jedoch erfolglos. Die Bombe explodiert, richtet jedoch keinen Schaden an. Stattdessen findet Ascues Diener ein Spruchband mit der Aufschrift "Votes for Women", das unmissverständlich der Suffragettenbewegung zuzuordnen ist. Der Diener überreicht Lord Ascue das Spruchband und die anderen anwesenden Männer versuchen Nelly festzuhalten, doch Ascue greift ein und verteidigt sie mit den Worten: "Sie irren sich, meine Herren, diese junge Dame ist keine Suffragette. Gestatten Sie: 'Meine Braut'."⁸³ Mit dieser Aussage wird Nellys politische Identität und ihr zuvor mühsam aufgebautes Selbstbewusstsein innerhalb der Suffragettenbewegung vollständig negiert. Sie wird von einer selbstbestimmten Akteurin wieder in die traditionelle Rolle einer Ehefrau zurückgeführt, die unter der Kontrolle ihres zukünftigen Ehemanns steht. Dieser Verlust von Autonomie wird weiter verstärkt, als Ascue Nelly das Spruchband zurückgibt, das zuvor als ein Symbol ihrer politischen Überzeugung diente. In einer finalen Geste zerreißt Nelly das Spruchband, wodurch sie ihre Trennung von der Suffragettenbewegung und die Abkehr von ihrem bisherigen Weg demonstriert. Der anschließende leidenschaftliche Kuss symbolisiert nicht nur die Besiegelung ihrer romantischen Verbindung, sondern auch ihre Rückkehr zu traditionellen patriarchalen Strukturen.

Die Texttafel „Die Hand, die Wiegen lenkt, sie lenkt die Welt“, entnommen aus dem Gedicht *The Hand That Rocks the Cradle* von William Ross Wallace, dient im Film als rhetorisches Mittel, um Nellys endgültige Rückkehr in die traditionellen Geschlechterrollen zu rahmen. Nachdem sie ihre kurze Phase des politischen Aktivismus hinter sich gelassen hat, wird Nelly als Ehefrau und Mutter von vier

⁸² Vgl. Rodríguez-Ruiz, Blanca, Looking at British Suffrage from Abroad, in: Cowman, The Routledge Companion to British Women's Suffrage, S. 32-45, hier S. 36.

⁸³ Gad, Die Suffragette, 00:55:54-00:56:01.

Kindern präsentiert – ein Schicksal, das der Film als ihre wahre Erfüllung inszeniert. Bemerkenswert ist, dass weder die Reaktion ihrer Mutter und der Suffragettenbewegung auf Nellys Abkehr von deren Zielen beleuchtet wird, noch der innere Konflikt, den diese Entscheidung bei Nelly selbst auslösen könnte. Der Film blendet die ideologischen Spannungen und möglichen Reuegefühle vollständig aus, indem er ihren früheren Aktivismus als eine vorübergehende, unbedeutende Phase darstellt. Diese narrative Entscheidung lässt keinen Zweifel daran, dass die politische Dimension der Suffragettenbewegung in *Die Suffragette* nicht ernst genommen wird. Die moralische Botschaft des Films ist eindeutig: Weibliche Erfüllung wird ausschließlich in der häuslichen Sphäre definiert, während politische Ambitionen als unnatürlich und fehlgeleitet dargestellt werden. Der Film stellt so die romantische Liebe als ultimativen Gegenentwurf zu weiblicher Emanzipation dar und untergräbt die Ziele und Errungenschaften der Suffragettenbewegung.

Trotz seines zeitlichen Entstehungskontexts, der die moralische Botschaft des Films prägt, wurde *Die Suffragette* von zeitgenössischen Kritiker:innen nicht ausschließlich positiv aufgenommen. Während die schönen Naturaufnahmen und insbesondere die schauspielerischen Leistungen der Hauptdarsteller:innen vielfach gelobt wurden, erkannten einige Stimmen auch die Relevanz und historische Tragweite der thematischen Auseinandersetzung an. Eine Kritikerin beschrieb den Film als einen “wirkliche[n] Zeitspiegel”, der “späteren Geschlechtern als Kulturdokument gelten kann.”⁸⁴ Der Kritikerin zufolge war der politische Stoff des Films allerdings zu hochtragend für das deutsche Bürgertum, welches zu wenig lesen würde, um sich für die Suffragettenbewegung zu interessieren.⁸⁵ Außerdem kritisierte sie die Entscheidung, Nelly am Ende mit vier Kindern darzustellen, als “Grotesk [...] Eins hätte genügt.”⁸⁶ Die selbe Kritikerin bezeichnete die Suffragettenbewegung als “Verbrechertum”⁸⁷ und lobte die Schauspielerin von Nellys Mutter für das Darstellen “geistiger Einseitigkeit [und] fanatischer Entschlossenheit”⁸⁸. Ein anderer Kritiker bezeichnete *Die Suffragette* als “epochemachende[...] Schöpfung, die durch und durch modernen Geist und eine durchaus einwandfreie Tendenz atmet [...]”⁸⁹ Das ambivalente zeitgenössische Echo auf

⁸⁴ Rennert, Malwine, Kritik. Asta Nielsen im Kinodrama “Die Suffragette”, in: Bild und Film, III, 6 (1913/1914), S. 137.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Aubinger, Joseph, Münchener Zensur-Kuddelmuddel, in: Der Kinematograph - Düsseldorf, 354 (1913), S. 35-37, hier S. 36.

Die Suffragette zeigt, dass der Film nicht nur als unterhaltsames Produkt seiner Zeit wahrgenommen wurde, sondern auch als Spiegel gesellschaftlicher und politischer Herausforderungen.

4.1.2 *Milling the Militants*, 1913

Aus dem gleichen Jahr wie *Die Suffragette*, aber diesmal aus dem Land der Suffragettenbewegung, Großbritannien, stammt der Kurzfilm *Milling the Militants*. Regisseur war Percy Stow, dessen Filme oft komische Elemente und Sozialsatire enthielten und der als Gründer der Clarendon Film Company auch als Produzent des Films tätig war.⁹⁰ Der Film ist mit etwas über sieben Minuten der kürzeste der hier vorgestellten filmischen Darstellungen. In dem Stummfilm wird ein Ehemann von seiner Frau mit den drei Kindern zuhause allein gelassen, da die Ehefrau sich der Suffragettenbewegung verschrieben hat. In einer Traumsequenz träumt er davon, Premierminister zu sein und die Suffragetten mit verschiedenen Strafen vorzuführen und regelrecht zu foltern.

In *Milling the Militants* wird die Ehefrau als zentrale Vertreterin der Suffragettenbewegung dargestellt, wobei ihr Aktivismus von Anfang an über auffällige visuelle Mittel hervorgehoben wird. Bereits bei ihrem ersten Auftritt trägt sie eine Schürze mit der markanten Aufschrift „Women’s suffrage. Be militant.“⁹¹ Ergänzt wird ihr Erscheinungsbild durch einen auffälligen Hut und einen Hammer, der ihre bevorstehenden militanten Handlungen symbolisiert. Auch die weiteren Suffragetten im Film werden über charakteristische Merkmale eindeutig identifizierbar gemacht. Besonders auffällig ist eine Szene, die in Abbildung 2 abgebildet ist, in der die Ehefrau an der Spitze einer Suffragettenparade marschiert. Es ist nur eine kleine Gruppe von Frauen, aber die meisten tragen politische Banner, unter anderem mit den Aufschriften „Votes for Women“ und „Women’s Suffrage“⁹², sowie klassische Suffragettenschärpen. Die Teilnehmerinnen variieren zwar im Alter, jedoch betonen ihre eleganten Kleider und kunstvoll gestalteten Hüte eine Zugehörigkeit zur Oberschicht. Trotz der klaren politischen Zugehörigkeit der Frauen zur Suffragettenbewegung wirkt die kleine

⁹⁰ McKernan, Luke, Stow, Percy, in: Abel, Richard (Hrsg.), *Encyclopedia of Early Cinema*. Routledge, London 2010, S. 613.

⁹¹ Stow, Percy, *Milling the Militants. A Comical Absurdity*, Großbritannien, Clarendon Film Company (1913), 00:00:18.

⁹² Ebd., 00:00:44-00:00:54.

Demonstration nicht bedrohlich, sondern vielmehr kurios und unbeholfen. Die ausschließlich männlichen Zuschauer lassen keinerlei emotionale Reaktionen wie Ehrfurcht oder Angst erkennen, sondern erscheinen gleichgültig.



Abb. 2: Die Demonstration der Suffragetten, in: *Milling the Militants* (1913).

Dabei taucht ähnlich wie in *Die Suffragette* auch hier der Stereotyp der Suffragette auf, der Männern gegenüber respektlos und bedrohlich auftritt. In *Milling the Militants* wird diese Darstellung allerdings von Anfang an auf die Spitze getrieben. Schon in der ersten Szene tritt die Ehefrau extrem herrisch auf, ihr Mann ist scheinbar vollständig ihrer Kontrolle unterworfen. Diese Dominanz spiegelt sich sowohl in ihrer Gestik als auch in ihrer Mimik wider: Sie lächelt nicht, schaut grimmig und stemmt die Arme in die Hüften. Außerdem fuchtelt sie bedrohlich mit einem Hammer vor dem Gesicht ihres Mannes rum, der ängstlich mit den beiden Kindern im Arm zurückweicht. Dabei entspricht sie in keiner Weise den damaligen Idealvorstellungen einer “guten Frau”. Sie ist nicht nur ihrem Mann gegenüber aufmüpfig und bedrohlich, sondern zeigt auch keinerlei mütterliche Liebe oder Fürsorge für ihre Kinder. Zwei der Kinder hängen die meiste Zeit wie eine Last weinend und schreiend in den Armen des Mannes, während ein drittes Kind in einem Kinderbett daneben sitzt und die Situation verängstigt verfolgt. Die Mutter beachtet ihre Kinder kaum und drückt eines der Kinder, nachdem der Mann es abgesetzt hat, unmittelbar wieder in seine Arme.⁹³ Die Figur verkörpert hier das stereotype Feindbild der wütenden und lauten Suffragette, die als Bedrohung für die gesellschaftliche und familiäre Ordnung wahrgenommen wird.

⁹³ Vgl. Ebd., 00:00:07-00:00:33.

In *Milling the Militants* wird auch die militante Gewaltbereitschaft der Suffragetten thematisiert, wobei die Ehefrau als zentrale Figur und treibende Kraft der Bewegung in Szene gesetzt wird. Ihre Rolle als Anführerin wird insbesondere in einer Szene verdeutlicht, in der sie eine koordinierte Aktion leitet. Die Suffragetten beginnen unter ihrer Führung, die Fenster eines nicht näher benannten Gebäudes mit Hämmern einzuschlagen. Die Ehefrau unterstreicht ihre Führungsrolle durch ihre Körpersprache: Sie stemmt wiederholt die Fäuste in die Hüften, hebt den Kopf in stolzer Haltung und schwingt den Hammer in einer Geste, die gleichermaßen Bedrohung wie Ermutigung ausstrahlt. Der Zerstörung der Fenster folgt eine weitere Aktion, bei der brennbare Materialien wie Stoffbeutel und Äste in Brand gesetzt werden. Die Frauen versammeln sich um das Feuer und tanzen jubelnd darum herum,⁹⁴ was einerseits eine Atmosphäre der Rebellion erzeugt, andererseits aber auch Züge einer parodistischen Überzeichnung trägt. Trotz der auf den ersten Blick bedrohlichen Symbolik der Szene bleibt die tatsächliche Wirkung begrenzt, da die Aktion an einem abgelegenen, unauffälligen Ort stattfindet, der kaum die Aufmerksamkeit einer breiteren Öffentlichkeit auf sich ziehen könnte. Diese Inszenierung reduziert die Suffragetten nicht nur auf skurrile und ineffektive Figuren, sondern unterminiert auch den Eindruck von Ernsthaftigkeit, den die Szene potenziell vermitteln könnte.

Das zentrale Thema in *Milling the Militants* ist die Gewalt, die gegenüber den Suffragetten ausgeübt wird, und die Art und Weise, wie diese Gewalt als komödiantisches Element inszeniert wird. Nachdem der Ehemann die Last der Kinderbetreuung nicht mehr erträgt, ruft er ein Hausmädchen herbei, das ihm eines der Kinder abnimmt. Er selbst sinkt erschöpft in einen Sessel und schläft ein, wodurch eine Traumsequenz eingeleitet wird. In seinem Traum erscheint er als Premierminister, der die Bestrafung und Unterdrückung der Suffragetten aktiv beauftragt. Die dargestellten Strafen variieren in ihrer Form, doch allen ist ein karikierender, entmenslichender Unterton gemein: Die Suffragetten werden zu harter körperlicher Arbeit gezwungen, wobei sie Pfeife rauchen müssen,⁹⁵ um ihre Weiblichkeit zu negieren, da zu dieser Zeit nur sehr wenige Frauen rauchten und schon gar nicht in der Öffentlichkeit.⁹⁶ Sie werden an den Pranger gestellt und der Lächerlichkeit preisgegeben⁹⁷ und müssen in

⁹⁴ Vgl. Stow, *Milling the Militants*, 00:01:17-00:01:48.

⁹⁵ Vgl. Ebd., 00:04:22-00:04:56.

⁹⁶ Vgl. Tinkler, Penny, *Smoke Signals. Women, Smoking and Visual Culture in Britain*, Oxford 2006, S. 2.

⁹⁷ Vgl. Stow, *Milling the Militants*, 00:05:03-00:05:37.

Männerkleidung durch die Straßen marschieren.⁹⁸ Besonders drastisch ist die Szene, in der sie auf einem an Seilen hängenden Stuhl wiederholt ins Wasser getaucht werden.⁹⁹ Insbesondere diese letzte Strafe zeichnet sich durch ihre Grausamkeit aus, da die Angst und das Leid der Frauen deutlich sichtbar sind. Gleichwohl wird dieses Leiden in der Darstellung zur Belustigung des Publikums instrumentalisiert, wodurch die Traumsequenz nicht nur die Perspektive des Ehemanns, sondern auch die gesellschaftliche Geringschätzung der Frauenbewegung reflektiert.

In *Milling the Militants* wird das Leiden der Suffragetten während ihrer Bestrafungen auf eine Art und Weise inszeniert, die sowohl ihre angebliche körperliche Unzulänglichkeit als auch ihre soziale Privilegiertheit betont. Diese Darstellung könnte der Konstruktion eines stereotypen Bildes von Suffragetten als weinerlichen Frauen dienen, die weder körperlich noch psychisch belastbar sind und aus diesen Gründen auch nicht das Wahlrecht erhalten sollten. Die Frauen werden wiederholt als schwach und verzweifelt dargestellt: Ihre Mimik und Gestik drücken Angst, Hilflosigkeit und Erschöpfung aus, während sie klagen, weinen und die Männer um Gnade anflehen. Gleichzeitig wird durch diese Darstellung der Eindruck vermittelt, dass sie aus der Oberschicht stammen und daher weder Erfahrung noch Resilienz im Umgang mit körperlichen Herausforderungen haben. Hierbei ignoriert der Film die historische Realität, dass viele Suffragetten Opfer extremer Gewalt wurden. Während die im Film dargestellten Strafen eine groteske Überzeichnung sind, war Polizeigewalt bei Demonstrationen und Protestaktionen eine ernsthafte Bedrohung für die Frauenrechtsbewegung. Hinzu kommen die grausamen Erfahrungen von Hungerstreiks und der oft lebensbedrohlichen Zwangsernährung, die von den Suffragetten mit enormer Stärke und Widerstandskraft ertragen wurden. Der Film ignoriert diese Aspekte vollständig und wählt stattdessen eine Inszenierung, die die Suffragettenbewegung entwertet und karikiert. Dadurch wird nicht nur die historische Realität verzerrt, sondern auch die Bedeutung und der Mut der Frauenrechtsbewegung untergraben.

Die männlich dominierte Perspektive des Films überrascht nicht, wenn man die Traumsequenz als zentrales narratives Mittel betrachtet. Innerhalb dieser narrativen Struktur steht ausschließlich das männliche Leiden im Vordergrund – die Perspektive der Frau und ihre Beweggründe bleiben gänzlich unberücksichtigt. Der Mann nimmt sich selbst als Opfer der politischen Aktivitäten seiner Frau wahr und steigert sich so

⁹⁸ Vgl. Stow, *Milling the Militants*, 00:05:45-00:06:15.

⁹⁹ Vgl. Ebd., 00:06:26-00:06:58.

sehr in seine eigene Ohnmacht hinein, dass er brutale Bestrafungsfantasien entwickelt. Diese filmische Darstellung steht nicht isoliert da, sondern reiht sich in eine weitverbreitete gesellschaftliche Strömung der Zeit ein. Gewaltfantasien gegen Suffragetten fanden nicht nur in Filmen, sondern auch in anderen populären Medien Ausdruck. Besonders eindrücklich zeigt sich dies in den damals weit verbreiteten Postkarten, die in großer Zahl Szenarien abbildeten, in denen Suffragetten mündot gemacht, gefesselt oder auf andere Weise brutal zum Schweigen gebracht wurden. Häufig wurden auch Darstellungen der Zwangsernährung als eine Form der öffentlichen Demütigung genutzt, um die Frauen als subversive und zu bestrafende Elemente darzustellen.¹⁰⁰

In diesem Kontext erhält das Filmende eine besondere Bedeutung. Während die Traumsequenz suggeriert, dass der Mann durch Gewaltfantasien seine Kontrolle über die Frau zurückerlangen könnte, offenbart sich in der Realität das genaue Gegenteil: Seine Frau entreißt ihm die Deutungshoheit, indem sie ihn mit einem Eimer Wasser übergießt und ihn so unsanft in die Realität zurückholt.¹⁰¹ Die Parallele zur Traumszene, in der Suffragetten ins Wasser getaucht wurden, ist unübersehbar – doch nun ist es der Mann, der unterworfen wird. Die filmische Inszenierung stellt ihn als schwache, ängstliche Figur dar, die vor der Emanzipation seiner Frau kapituliert. Diese abschließende Wendung verleiht dem Film eine zusätzliche interpretative Tiefe. Sie macht nicht nur die Widersprüche patriarchaler Vorstellungen sichtbar, sondern illustriert auch die Angst vor einer möglichen Machtverschiebung zwischen den Geschlechtern.

Der Stummfilm *Milling the Militants* reiht sich in ein Genre ein, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Popularität erlangte: komödiantische Filme, die sich kritisch mit dem feministischen Aktivismus der Suffragetten auseinandersetzen. Der in diesen Filmen eingesetzte Humor, insbesondere bei *Milling the Militants*, manifestiert sich in der Darstellung des Leidens der Frauen und diente als Stilmittel, um die Figur der Suffragette zu überzeichnen. Dadurch sollte ihr politisches Engagement als absurd und ungefährlich erscheinen.¹⁰²

¹⁰⁰ Vgl. O'Hagan, Lauren Alex, Contesting Women's Right to vote. Anti-Suffrage Postcards in Edwardian Britain, in: Visual Culture in Britain, 21, 3 (2020), S. 330-362.

¹⁰¹ Vgl. Stow, Milling the Militants, 00:06:59-00:07:10.

¹⁰² Vgl. Hennefeld, Maggie, Specters of Slapstick and Silent Film Comediennes, New York / Chichester 2008, S. 173.

Sowohl *Die Suffragette* als auch *Milling the Militants* bedienen sich einer Narration, in der die Suffragetten als Gefahr für soziale Ordnung und familiäre Stabilität konstruiert werden. Männern wird in dieser Erzählweise die Rolle der eigentlichen Opfer zuteil – als Leidtragende eines gesellschaftlichen Umbruchs, der ihre angestammte Position infrage stellt. Während die weibliche Hauptfigur in *Die Suffragette* schließlich wieder in die traditionelle Geschlechterordnung zurückgeführt wird, verweigert *Milling the Militants* seiner Protagonistin eine solche Reintegration: Ihre Rolle als Ehefrau und Mutter erscheint unrettbar beschädigt. Die Darstellung der Suffragette als verantwortungslose Ehefrau und Mutter, die ihr familiäres Pflichtbewusstsein zugunsten politischer Ambitionen aufgibt, war ein gängiges Narrativ dieser Zeit. Dies zeigt sich nicht nur in der Filmkunst, sondern auch in anderen populärkulturellen Medien wie Postkarten oder Theaterstücken. Dabei zeigt sich eine deutliche Diskrepanz zwischen dieser Inszenierung und der realen Motivation vieler Aktivistinnen: Tatsächlich war es häufig gerade die Erfahrung von Mutterschaft, die das politische Bewusstsein dieser Frauen schärfte und sie dazu veranlasste, sich für legislative Veränderungen einzusetzen, um sowohl den öffentlichen Raum als auch die private Sphäre familienfreundlicher zu gestalten.¹⁰³

4.2 Das Bild der Suffragette in der Nachkriegszeit - Zwischen Fortschritt und Regression

4.2.1 *Fame is the Spur*, 1947

Der Spielfilm *Fame is the Spur* der Boulting Brüder von 1947 basiert auf dem gleichnamigen Roman von Howard Spring, einem britischen Schriftsteller. Der Roman ist 1940 erschienen und in Deutschland unter dem Titel *Liebe und Ehre* bekannt. Der Film mit Michael Redgrave und Rosamund John in den Hauptrollen handelt von dem Aufstieg des Labour-Politikers Hamer Radshaw, der im Laufe seiner Karriere immer mehr von seinem Weg abkommt und sich durch Macht und Geld zu einem Konservativen entwickelt. Der Hauptcharakter Hamer Radshaw wurde wahrscheinlich inspiriert von der historischen Persönlichkeit Ramsay MacDonald. Dieser war

¹⁰³ Vgl. Lovenduski, Joni, *Feminizing Politics*, Cambridge / Malden 2005, S. 35 f.

Premierminister und seine Frau Margaret setzte sich tatsächlich für das Frauenwahlrecht, unter anderem in der Women's Labour League.¹⁰⁴

Die Thematik der Suffragettenbewegung wird maßgeblich durch die Entwicklung von Hamers Ehefrau Ann verdeutlicht, die durch den Einfluss ihrer Tante Lizzie erstmals mit den Ideen der Frauenrechtsbewegung in Kontakt kommt. Ihr anfängliches Interesse an den politischen Zielen der Suffragetten wandelt sich schnell in aktive Beteiligung, als sie beginnt, selbst an Protestaktionen teilzunehmen. Diese Entwicklung steht in einem deutlichen Kontrast zu ihrer früheren Rolle als unterstützende Ehefrau, die sich weitgehend in den Hintergrund stellt und die intellektuelle Überlegenheit ihres Mannes anerkennt. Bereits in ihrer ersten Begegnung mit Hamer in der Buchhandlung, in der er arbeitet, wird Ann als wissbegierige Frau charakterisiert, deren Interessen über die traditionellen weiblichen Rollenbilder hinausgehen. Während sie sich für Literatur, Politik und Soziologie begeistert, nimmt Hamer dennoch eine überlegene Position als intellektueller Mentor ein, was durch ihre bewundernden Fragen ("What shall I read next, Mr. Radshaw?"¹⁰⁵) unterstrichen wird. Dieser Status quo bleibt auch in der Ehe erhalten, in der Ann sich als unterstützende und aufopferungsvolle Partnerin präsentiert. Erst durch ihre Einbindung in die Suffragettenbewegung emanzipiert sie sich von dieser traditionellen Geschlechterordnung und beginnt, eigenständige politische Positionen zu vertreten. Ihr persönlicher Wandel steht dabei beispielhaft für die gesellschaftlichen Umbrüche der Zeit, in denen Frauen zunehmend aus ihren vorgegebenen Rollen ausbrachen und für ihre Rechte kämpften.

Ann und Hamer Radshaw werden erstmals durch Anns Tante Lizzie mit der Thematik des Frauenwahlrechts konfrontiert. Lizzie ist eine politisch engagierte Frau, die bereits während Hamers frühen Jahren in der Labour Party als Vorsitzende des Wahlkampfkomitees aktiv ist. Ihre Rolle als politische Akteurin wird im Film besonders durch eine prägnante Szene verdeutlicht: Während einer Suffragetten-Demonstration im Jahr 1912 wird sie von einem männlichen Gegner der Bewegung angegriffen und erleidet Verletzungen, von denen sie sich anschließend im Haus von Ann und Hamer erholt. Diese Szene ist von zentraler Bedeutung für die narrative Einführung der Suffragettenbewegung im Film, da Lizzie dem Publikum explizit als Teil dieser

¹⁰⁴ Vgl. Morgan, Austen, J. Ramsay MacDonald, Manchester 1987, S. 52.

¹⁰⁵ Boulting, Roy, *Fame is the Spur*, Großbritannien, Boulting Brothers / Two Cities Films (1947), 00:15:18-00:15:21.

Bewegung vorgestellt wird. Dies geschieht insbesondere durch eine Dialogsequenz, in der Ann gegenüber Hamer erwähnt, dass Lizzie während der Demonstration ein Banner getragen habe.¹⁰⁶ Obwohl Lizzie eindeutig als Suffragette identifiziert wird, verzichtet der Film weitgehend auf die ikonischen visuellen Erkennungsmerkmale der Bewegung. Weder sie noch Ann oder andere Frauen im Film tragen „Votes for Women“-Schärpen, Fahnen oder Rosetten, die üblicherweise mit der militanten Suffragettenbewegung assoziiert werden. Stattdessen wird ihre politische Zugehörigkeit über Sprache, Handlungen und narrative Kontexte vermittelt. Dies verweist auf eine differenzierte Darstellung der Bewegung, die nicht allein auf ikonische Bildmotive reduziert wird, sondern ihre politische Haltung und Aktivität stärker über Charakterinteraktion und Narration transportiert.

Die Darstellung der Suffragettenbewegung in *Fame Is the Spur* zeichnet sich durch einen bemerkenswerten Fokus auf die Gewalt aus, der die Aktivistinnen in ihrem Kampf für das Frauenwahlrecht ausgesetzt waren. Bereits in der ersten Szene, in der die Frauenwahlrechtsbewegung thematisiert wird, wird eine ihrer Vertreterinnen in einer Opferposition gezeigt. Dennoch verzichtet der Film darauf, sie als bloßes Objekt des Mitleids zu inszenieren. Dies zeigt sich exemplarisch an der Figur von Tante Lizzie, die trotz der durch einen gewalttätigen Angriff erlittenen Verletzung – ein blaues Auge – weiterhin Tatendrang ausstrahlt und ihre Situation mit Humor kommentiert. Als Hamer sie entsetzt fragt, ob der Mann sie mit Absicht geschlagen hätte, erwidert sie trocken: „Don’t know what he had in mind, he hit me with his fist.“¹⁰⁷ Auch im weiteren Verlauf des Films schreckt *Fame is the Spur* nicht davor zurück, die Gewalt zu zeigen, mit der die Frauen der Bewegung durch ihre politischen Aktivitäten konfrontiert waren. In einer Szene wird Ann bei der Störung einer Veranstaltung gewaltvoll abgeführt und von einem der anwesenden Männern geohrfeigt.¹⁰⁸ Infolge dieser Demonstration wird Ann inhaftiert und muss die Qualen der Zwangsernährung ertragen. Während die Szene der Zwangsernährung nicht explizit gezeigt wird, erzeugt der Film durch filmische Mittel eine beklemmende Wirkung: Die Kamera fokussiert auf die besorgten und mitleidigen Mienen der Gefängnismitarbeitenden, während im Hintergrund Anns flehende Rufe zu hören sind.¹⁰⁹ Diese Darstellung verzichtet bewusst auf explizite Bilder der Misshandlung und arbeitet stattdessen mit akustischen und emotionalen Elementen, um

¹⁰⁶ Vgl. Boulting, *Fame is the Spur*, 00:53:41-00:53:46.

¹⁰⁷ Ebd., 00:54:16-00:54:20.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd., 01:00:25-01:00:29.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd., 01:05:07-01:05:51.

die Grausamkeit der Szene zu transportieren. Mit dieser Darstellung greift *Fame Is the Spur* als erster der hier untersuchten Filme mehrere Formen der Gewalt gegen Suffragetten auf und erzeugt so eine empathische Perspektive auf ihr Schicksal. Die explizite Thematisierung der Zwangsernährung als Instrument politischer Repression hebt den Film von anderen zeitgenössischen filmischen Darstellungen ab, in denen die physische Gewalt gegen die Frauenwahlrechtsbewegung häufig ausgeklammert oder sogar als Mittel der Belustigung eingesetzt wurde.

Dieses so erzeugte Mitgefühl wird möglicherweise auch dadurch verstärkt hervorgerufen, dass Ann und Lizzie die Suffragettenbewegung zwar mit ganzem Körpereinsatz unterstützen, dabei aber selbst nicht zu gewaltvollen Mitteln greifen. Durch ihre Aktionen wie dem bewussten Stören von Veranstaltungen oder dem Anketten vor dem Haus des Premierministers, für die sie mehrerer Gefängnisaufenthalte in Kauf nehmen müssen,¹¹⁰ können sie dem militanten Flügel der Suffragettenbewegung zugeordnet werden. Auch Anns Entscheidung, im Gefängnis in den Hungerstreik zu treten, folgt dem Narrativ des typischen Verlaufs des militanten Widerstandes.¹¹¹ Trotzdem nehmen sie nicht sichtbar an Aktionen teil, die öffentliches oder privates Eigentum zerstören, wie dem Entzünden von Sprengkörpern in Briefkästen oder dem Einschmeißen von Ladenscheiben. Diese Darstellung lenkt den Fokus weniger auf die radikale Bedrohung, die Suffragetten für das politische Establishment darstellten, sondern vielmehr auf ihre Opferbereitschaft und die Repressionen, denen sie ausgesetzt waren. Ann bringt im Endeffekt das größtmögliche Opfer, da sie ihren Aktivismus mit dem eigenen Leben bezahlt. Nach der Zwangsernährung ist sie extrem geschwächt. Der hinzugezogene Arzt bestätigt, dass sie zwar schon vor dem Gefängnisaufenthalt an einer Infektion gelitten habe, deren tödlicher Verlauf aber durch den Hungerstreik und die Zwangsernährung beschleunigt wurde.¹¹² Ihr Tod ist auf unterschiedliche Weise interpretierbar. Einerseits könnte er als narrative Konsequenz ihres Aktivismus gelesen werden – eine Art Strafe für ihr politisches Engagement. Andererseits legt der Film nahe, dass es in erster Linie die übermäßige Härte des Systems gegenüber politischen Aktivistinnen war, die ihr Schicksal besiegelte.

Trotz der grundsätzlich progressiven Darstellung der Suffragettenbewegung kann sich *Fame Is the Spur* nicht gänzlich von zeittypischen Stereotypen lösen. Obwohl

¹¹⁰ Vgl. Boulting, *Fame is the Spur*, 00:57:59-00:58:37.

¹¹¹ Vgl. Mayhall, *Domesticating Emmeline*, S. 3f

¹¹² Vgl. Boulting, *Fame is the Spur*, 01:08:16-01:08:25.

Tante Lizzie nicht als herrisch oder bedrohlich dargestellt wird, wie beispielsweise die Ehefrau in *Milling the Militants*, entspricht sie in einigen Punkten anderen stereotypen Darstellungen von Suffragetten, die schon 1913 bestanden. Ihre Position als mutmaßlich unverheiratete Frau bleibt im Film unkommentiert, wodurch sie unterschwellig das stereotype Bild der Suffragette als alter Jungfer bedient, die entweder keinen Ehemann gefunden hat oder durch ihr politisches Engagement als nicht heiratsfähig gilt. In ihrem Auftreten und ihren Überzeugungen ist sie sehr bestimmt und fungiert ähnlich wie Nellys Mutter in *Die Suffragette* als eine Art Verführerin für Ann, wenn auch auf eine etwas charmantere Art. Beispielsweise gibt sie ihr Ratschläge, wie sie auch Hamer von ihrer Sache überzeugen kann: “Take him away Ann, and bring him back when he has seen the light. [...] And talk to him about it at breakfast, lunch and dinner. Oh, and in bed. Some of our members say it’s very effective.”¹¹³

Auch Anns politischer Aktivismus könnte als Gefahr für die klassische Familie und vor allem für eine funktionierende Ehe interpretiert werden, da ihr Mann ihrer politischen Einstellung gegenüber sehr kritisch ist. Hamer steht den Suffragetten von Anfang an ablehnend gegenüber, was sich bereits in seiner abfälligen Bemerkung über Lizzies Engagement äußert: “Don’t tell me Lizzy is mixed up with all that nonsense.”¹¹⁴ Die Konfrontation mit Anns eigenem politischen Engagement erschüttert sein bisheriges Bild der Ehe, das auf der Annahme beruhte, dass seine Frau ihn in seiner politischen Karriere unterstützen, aber keine eigenen unabhängigen politischen Ambitionen entwickeln würde. Indem Ann offen und entschlossen für ihr Wahlrecht eintritt, stellt sie nicht nur Hamers persönliche Autorität infrage, sondern auch die gesellschaftlichen Erwartungen an Ehefrauen als loyale und politisch passive Begleiterinnen ihrer Ehemänner. Seine halbherzige Toleranz (“As long as you keep quiet about it.”¹¹⁵) zeigt, dass für ihn nicht ihre Überzeugung problematisch ist, sondern die öffentliche Sichtbarkeit dieser Haltung – eine Angst, die auf seine eigene politische Karriere zurückzuführen ist. Diese Dynamik reflektiert eine weitverbreitete Angst der damaligen Zeit, dass der politische Aktivismus von Frauen die bestehende Geschlechterordnung destabilisieren könnte. Ann entspricht damit in vielerlei Hinsicht dem zeitgenössischen Bild der Suffragette als potenzielle Bedrohung für die patriarchale Familienstruktur, indem sie nicht nur aus der ihr zugewiesenen gesellschaftlichen Rolle

¹¹³ Boulting, *Fame is the Spur*, 00:55:01-00:55:12.

¹¹⁴ Ebd., 00:53:49-00:53:51.

¹¹⁵ Ebd., 00:55:41-00:55:44.

ausbricht, sondern durch ihre aktive Teilnahme an der Bewegung auch das Rollenverständnis ihres Ehemanns infrage stellt.

Im Laufe des Films intensiviert sich Anns politisches Engagement zunehmend, bis es schließlich in einer entscheidenden Konfrontation während einer politischen Versammlung gipfelt, bei der ihr Ehemann Hamer als Redner auftritt. Diese Szene, die in Abbildung 3 dargestellt wird, markiert einen entscheidenden Moment für die Dynamik zwischen den beiden Figuren sowie für Anns Rolle innerhalb der Suffragettenbewegung. Während Hamer gerade ansetzt, seine Rede zu beginnen, erhebt sich Ann – begleitet von Tante Lizzie – aus dem Publikum und stellt ihm lautstark eine Frage, die die politische Brisanz der Szene unterstreicht: „Does the speaker support Votes for Women?“ Als Hamer daraufhin versucht, von der Fragestellung abzulenken, steht auch Tante Lizzie auf und ruft „Votes for Women!“. Ihrem Vorbild schließen sich mehrere Frauen im Raum an, die sich nach und nach als Suffragetten zu erkennen geben. Die Reaktion der männlichen Zuhörer ist unverzüglich und von Gewalt geprägt: Mehrere Männer im Saal setzen rohe körperliche Kraft ein, um die Frauen gewaltsam zu entfernen, während diese weiterhin laut ihre Parole rufen. Ann wird sogar von einem der Männer geohrfeigt.¹¹⁶



Abb. 3: Ann und ihre Tante Lizzie stören eine politische Veranstaltung, in: *Fame is the Spur* (1947).

Der wohl entscheidendste Moment dieser Szene ist jedoch Hamers Reaktion – oder vielmehr seine Untätigkeit. Trotz der offensichtlichen Brutalität, mit der seine

¹¹⁶ Boulting, *Fame is the Spur*, 00:59:37-01:00:38.

Ehefrau behandelt wird, greift er nicht ein. Damit offenbart er endgültig seine Prioritäten: Er entscheidet sich nicht für Ann, sondern für seine politische Karriere. Nachdem die Frauen gewaltsam aus dem Raum geschafft wurden, führt Hamer die Versammlung und seine Rede scheinbar ungerührt fort.

Trotz dieser Möglichkeit, Ann als irrational oder unkontrolliert zu inszenieren, bricht *Fame is the Spur* mit diesen Erwartungen. Statt Ann als eine impulsive oder gar aggressive Aktivistin darzustellen, zeichnet der Film das Bild einer reflektierten, beherrschten und liebevollen Frau, die ihre politischen Überzeugungen mit Nachdruck, aber ohne übermäßige Emotionalität vertritt. Selbst in Momenten, in denen ihr Ehemann Hamer ihre Ansichten kategorisch ablehnt, bleibt sie ruhig, gefasst und argumentiert sachlich für ihre Position. Diese Art der Inszenierung hebt sie deutlich von früheren filmischen Darstellungen von Suffragetten ab, in denen Aktivistinnen oftmals laut, aufrührerisch oder bewusst provokativ auftraten. Ann bleibt innerhalb der ihr vorgegebenen sozialen Strukturen ruhig und besonnen, während sie dennoch unerschütterlich an ihrem Engagement festhält. Dadurch bricht *Fame is the Spur* mit gängigen Darstellungsweisen und präsentiert eine Suffragettenfigur, die jenseits extremer Stereotypen existiert – eine Frau, die sowohl liebevoll als auch entschlossen sein kann, ohne dass ihre politische Überzeugung dadurch geschwächt wird.

Die Darstellung der Suffragettenbewegung in *Fame is the Spur* ist besonders interessant, da sie für ihre Entstehungszeit sehr fortschrittlich ist. Obwohl Hamer klar Stellung bezieht, dass er die aktivistischen Tätigkeiten seiner Frau nicht unterstützenswert findet, hindert er Ann nicht an der Ausübung. Auch wird Ann weder naiv und beeinflussbar noch unweiblich und männerhassend dargestellt. Aufgrund der großen moralischen Veränderung, die Hamer im Laufe des Films vollzieht, wirkt Ann moralisch unproblematischer und wird auch von einem Kritiker als ehrlicher und ehrenvoller als Hamer bezeichnet.¹¹⁷ Für die Entstehungszeit des Films zeichnet *Fame is the Spur* ein bemerkenswert nuanciertes Bild geschlechtlicher Dynamiken innerhalb der Ehe. Hamer wird als ein Ehemann dargestellt, der trotz seiner ablehnenden Haltung gegenüber der Suffragettenbewegung Ann weder verstößt noch bestraft. Obwohl sie sich aktiv gegen seine politischen Überzeugungen stellt und ihn sogar in seinem beruflichen Umfeld öffentlich herausfordert, hält er an seiner Zuneigung zu ihr fest. Anstatt ihr nach ihrem Gefängnisaufenthalt Vorwürfe zu machen oder Distanz zu

¹¹⁷ Vgl. Crowther, Bosley, The Screen in Review. "Fame Is the Spur". British Film Based on Novel by Spring. Opens at Little CineMet, in: The New York Times (08.11.1949).

wahren, sorgt er sich um sie und pflegt sie liebevoll. Er verkörpert hier nicht die unnachgiebige Autoritätsfigur, die auf den politischen Aktivismus ihrer Ehefrauen mit Strenge oder gar Gewalt reagiert.

Ebenso differenziert ist das Bild der Suffragetten im Film. Im Gegensatz zu den oft eindimensionalen, karikierenden Darstellungen aus den 1910er-Jahren, die Aktivistinnen entweder als bedrohlich oder lächerlich inszenierten, präsentiert *Fame is the Spur* eine größere Bandbreite an Frauenfiguren. Tante Lizzie wird als willensstarke, aber nicht herrische Frau inszeniert. Sie setzt sich mit Entschlossenheit für ihre Überzeugungen ein, bleibt dabei jedoch empathisch gegenüber Ann und begegnet selbst Hamer mit Charme, anstatt ihn feindselig anzugreifen. Ann wiederum wird als eine junge, idealistische, aber keineswegs naive Frau charakterisiert, die sowohl leidenschaftlich für ihre Überzeugungen kämpft als auch emotionale Tiefe besitzt. Auch interessant ist die Figur der Lady Lettice, die eine alternative Perspektive innerhalb der Bewegung einnimmt. Sie offenbart ihre eigene Unsicherheit und erklärt, dass ihr der Mut für direkte Protestaktionen fehlt – ein Eingeständnis, das sie nicht als schwach, sondern als realistisch gezeichnete Figur erscheinen lässt. Gleichzeitig verdeutlicht ihre Rolle, dass auch Frauen, die nicht aktiv demonstrierten, einen bedeutenden Beitrag zur Suffragettenbewegung leisteten, indem sie beispielsweise finanzielle Unterstützung boten. Obwohl der Film gewisse gesellschaftliche Gruppen – insbesondere Frauen aus der Arbeiterklasse – weitgehend auslässt, gelingt ihm dennoch eine differenziertere Darstellung der Suffragettenbewegung als in den frühen filmischen Adaptionen. Indem er auf die Vielfalt der Aktivistinnen eingeht und unterschiedliche Wege des politischen Engagements zeigt, hebt er sich von den eindimensionalen Darstellungen ab, die insbesondere in den Filmen der 1910er-Jahre dominierten.

Die Darstellung der Suffragettenbewegung in *Fame is the Spur* reflektiert auf eindrucksvolle Weise die ambivalente Situation der Frauenbewegung im England der 1940er-Jahre. Durch den 2. Weltkrieg hatten die britischen Frauen erneut bewiesen, dass sie bis dahin als typisch männlich geltende Tätigkeiten genauso gut ausführen konnten. Gleichzeitig hielten sie gleichzeitig ihre häuslichen und familiären Pflichten ein und konnten die Gesellschaft damit am Laufen halten. Auch die Errungenschaften der Suffragetten wurden anerkannt und trugen zu einem Gefühl der Zufriedenheit über das Erreichte bei, das einen Optimismus über die zukünftige Entwicklung der Gleichberechtigung förderte.¹¹⁸ Gleichzeitig war die Frauenrechtsbewegung seit den

¹¹⁸ Vgl. Banks, Olive, *The Politics of British Feminism. 1918-1970*, Aldershot / Brookfield 1993, S. 23.

1930er geschwächt, unter anderem durch ein fehlendes gemeinsames Ziel, das die einzelnen Bewegungen so hätte verbinden können, wie die Wahlrechtsbewegung es Anfang des Jahrhunderts geschafft hatte.¹¹⁹ So entstand in den Nachkriegsjahren ein eher konservativ geprägtes Frauenbild. Nach diesem Bild hatten Frauen, selbst gebildete und feministische Frauen, das Glück und die Zufriedenheit ihrer Familie, vor allem das der Kinder und des Ehemanns an erste Stelle zu stellen.¹²⁰ *Fame is the Spur* verdeutlicht dieses Spannungsfeld zwischen Fortschritt und Rückkehr zu traditionellen Geschlechterrollen, indem der Film die Suffragetten sowohl als vielschichtige, starke Persönlichkeiten als auch in Anlehnung an tradierte Stereotype darstellt.

4.2.2 *Kind Hearts and Coronets*, 1949

Der Spielfilm *Kind Hearts and Coronets* (auf deutsch: *Adel verpflichtet*) aus dem Jahr 1949 ist eine Kriminalkomödie von Regisseur und Drehbuchautor Robert Hamer und basiert auf dem Roman *Israel Rank* des britischen Autors Roy Horniman. Die Handlung folgt dem Hauptcharakter Louis Mazzini D'Ascoyne, gespielt von Dennis Price, der sich an der Familie seiner Mutter rächen will, die diese aufgrund der Heirat zu seinem Vater verstoßen hat. Um diesen Plan durchzusetzen, ermordet er nacheinander die Mitglieder der Familie, alle gespielt von Alec Guinness, die in der Erbfolge zwischen ihm und dem Titel des Herzogs von Chalfont stehen.

Die Suffragettenbewegung findet hier ihre filmische Repräsentation in der Figur der Lady Agatha D'Ascoyne. Ihr erster filmischer Auftritt findet während der Beerdigung von Henry D'Ascoyne statt, jenem Fotografen, der zuvor von Louis ermordet wurde. In dieser Szene ist sie inmitten der versammelten Familienmitglieder zu sehen, die nacheinander durch Louis' Off-Kommentar vorgestellt werden. Sie nimmt einen Platz auf der vordersten Bank der Kirche ein. Bemerkenswert ist, dass Lady Agatha neben Henrys Witwe Edith die einzige Frau der Familie ist, die auf dieser Ehrenbank Platz nehmen darf.¹²¹ Doch während Edith lediglich durch Heirat an den D'Ascoyne-Clan gebunden ist, gehört Lady Agatha dem alten Adelsgeschlecht durch Geburt an. Damit bleibt sie die einzige Frau unter den Blutsverwandten, die Louis als Bedrohung betrachtet und auf seine Todesliste setzt. Wie alle D'Ascoynes wird Lady

¹¹⁹ Vgl. Banks, *Politics of British Feminism*, S. 19.

¹²⁰ Vgl. Ebd., S. 24.

¹²¹ Vgl. Hamer, Robert, *Kind Hearts and Coronets*, Großbritannien, Ealing Studios (1949), 00:39:44-00:39:48.

Agatha von Alec Guinness gespielt, was ihrer Figur eine satirische Note verleiht. Die erste filmische Begegnung mit Lady Agatha erfolgt in einer Großaufnahme, die ihre aufrechte Haltung, ihr dunkles Trauergewand und ihren entschlossenen Gesichtsausdruck betont. Besonders in ihrer Interaktion mit General Lord Rufus D'Ascoyne offenbart sich ihre Autorität: Als dieser während der Predigt droht, einzunicken, rügt sie ihn mit strenger Bestimmtheit.¹²²

Lady Agatha D'Ascoyne nimmt auf Louis' Mordliste den vierten Platz ein, und ihre Ermordung wird von ihm mit einer Vorstellung eingeleitet, in der er sie als "a pioneer in the campaign for women's suffrage"¹²³ bezeichnet. Diese explizite verbale Zuschreibung positioniert sie eindeutig innerhalb der Suffragettenbewegung und hebt zugleich ihren herausragenden Rang innerhalb dieser politischen Strömung hervor. Die filmische Inszenierung bekräftigt diese Charakterisierung unmittelbar, indem sie in der folgenden Sequenz als aktiv handelnde Protagonistin militant-feministischer Aktionen gezeigt wird. Ganz alleine, nur mit einem Regenschirm bewaffnet, zerschlägt sie das Schaufenster eines Kunstgeschäfts. Ihre Kleidung bleibt dabei betont schlicht und unauffällig, mit Ausnahme ihres auffälligen Hutes, dessen Form an einen fliegenden Vogel erinnert. Interessanterweise fehlen visuelle Marker, die eine direkte Zugehörigkeit zur Suffragettenbewegung signalisieren könnten – insbesondere eine "Votes for Women"-Schärpe oder andere explizite politische Insignien. Dennoch könnte diese bewusste Abwesenheit solcher Symbole darauf hindeuten, dass ihre Identifikation als Suffragette durch die vorausgehende verbale Markierung bereits etabliert ist, sodass zusätzliche visuelle Hinweise verzichtbar erscheinen. Auffällig ist aber der Regenschirm, der auf zeitgenössische Darstellungen der Suffragetten auf Anti-Suffragetten Postkarten verweist. Hier wurden Regenschirme gerne als Symbol für die Angst der Männer vor dem Aufbegehren der Suffragetten genutzt, da sie ein Symbol der Autorität waren und, wie im Falle von Lady Agatha, auch als eine gefährliche Waffe benutzt werden konnten.¹²⁴

Auch andere Vertreterinnen der Bewegung, wie die Teilnehmerinnen einer Demonstration für die Freilassung von Lady Agatha, fügen sich rein äußerlich nicht in das ikonisierte Bild der Suffragette mit Schärpe und Rosette.¹²⁵ Neben dem von Lady

¹²² Vgl. Hamer, *Kind Hearts and Coronets*, 00:40:12-00:40:19.

¹²³ Ebd., 00:54:15-00:54:21.

¹²⁴ Vgl. Stevenson, Ana, "Cast Off the Shackles of Yesterday". *Women's Suffrage in Walt Disney's Mary Poppins*, in: *Camera Obscura. Feminism, Culture and Media Studies* 34 (2018), S. 68-103, hier S. 81.

¹²⁵ Vgl. Hamer, *Kind Hearts and Coronets*, 00:54:39-00:54:44.

Agatha verwendeten Regenschirm sind einige der wenigen visuellen Hinweise Plakate mit Wahlsprüchen der Suffragettenbewegung. In einer Szene ist dies sehr anschaulich zusehen: Lady Agatha wird auf einer Veranstaltung gezeigt, die laut Louis' Off-Kommentar ihrer eigenen Entlassung aus der Haft gewidmet ist. Um diesen Anlass zu feiern, plant sie eine symbolträchtige Aktion – einen Heißluftballonflug über London, bei dem sie Flugblätter abwerfen will. Dies ist ein direkter historischer Bezug auf die australische Suffragette Muriel Matters, die 1909 tatsächlich in einem Luftschiff für das Wahlrecht für Frauen warb.¹²⁶ Wie auf Abbildung 4 zu sehen ist, ist der Korb von Lady Agathas Ballons von allen Seiten mit Plakaten beklebt, die verschiedene Parolen der Suffragetten wiedergeben. Unter anderem ist zu lesen “Votes for Women” und “Women of Britain fight for your rights”.¹²⁷



Abb. 4: Lady Agatha im Heißluftballon, in: *Kind Hearts and Coronet* (1949).

Die episodische Erzählweise des Films, in der jedes Mitglied der D’Ascoyne-Familie nur für kurze Zeit in den Fokus rückt, führt zwangsläufig zu einer verkürzten Darstellung von Lady Agathas Identität als Suffragette. Diese Reduktion auf wenige prägnante Merkmale geht mit der Reproduktion bestimmter Stereotype einher. So schildert Louis in seiner Erzählung die größten Herausforderungen bei der Umsetzung seines Mordplans mit einer gewissen ironischen Distanz: Lady Agatha sei

¹²⁶ Vgl. Kesteven, Sophie / Croall, Fiona, Muriel Matters. The daring Australian suffragist who spurred a ‘MeToo Moment in British History’, in: ABC News (18.09.2018), URL: (<https://www.abc.net.au/news/2018-09-18/extraordinary-life-of-muriel-matters-australian-suffragist/10141922>) (letztes Abrufdatum: 29.11.2024).

¹²⁷ Vgl. Hamer, *Kind Hearts and Coronets*, 00:54:45-00:54:51..

entweder bei öffentlichen Protestaktionen oder bereits inhaftiert, sodass es ihm schwerfalle, sie in einem unbewachten Moment zu erreichen.¹²⁸ Diese Darstellung reduziert die Suffragette auf eine eindimensionale Aktivistin, deren Leben scheinbar nur zwischen Demonstrationen und Gefängnisaufenthalten wechselt, ohne dass ihre politischen Motive oder persönliche Entwicklungen thematisiert werden. Die Wahl des Frauengefängnisses Holloway als Ort ihrer Inhaftierung ist eine direkte Anspielung auf die historische Realität der britischen Frauenrechtsbewegung. Zahlreiche Suffragetten, darunter prominente Figuren wie Emmeline und Christabel Pankhurst, wurden in Holloway festgehalten.¹²⁹ Aufgrund der kurzen Zeitspanne der Erzählung wird allerdings nicht auf die dortigen Haftbedingungen und mögliche traumatische Erfahrungen wie Hungerstreik und Zwangsernährung eingegangen. Stattdessen erscheint Lady Agatha bei ihrer nächsten Protestaktion, dem symbolträchtigen Flug in einem Heißluftballon, in bester körperlicher Verfassung. Diese Inszenierung könnte als Hinweis auf ihre gesellschaftliche Stellung gedeutet werden. Tatsächlich wurden Suffragetten aus wohlhabenden Kreisen, wie etwa Lady Constance Lytton, im Gefängnis oft privilegierter behandelt als Frauen aus der Arbeiterklasse.¹³⁰ Gleichzeitig verweigert der Film *Lady Agatha* eine ernsthafte politische Dimension. Ihr Aktivismus endet narrativ mit ihrer Verhaftung, während weiterführende Aspekte des Kampfes für das Frauenwahlrecht – wie politische Debatten, interne Konflikte oder die Langzeitfolgen der Repressionen – gänzlich ausgeblendet bleiben. In dieser selektiven Darstellung spiegelt sich eine verbreitete Wahrnehmung der Suffragetten als wohlstandsverwöhnte Damen der Oberschicht wider, die sich aus bloßem Zeitvertreib politisch engagieren, anstatt aus einer tief verwurzelten Überzeugung heraus zu handeln. Auch Lady Agathas nicht-stereotypisch weibliches Aussehen, was natürlich der Tatsache zu verdanken ist, dass sie von einem Mann gespielt wird, karikiert die Figur. Lady Agathas maskulines Erscheinungsbild könnte als bewusste Anspielung auf das zeitgenössische antifeministische Narrativ der „unweiblichen“ oder „vermännlichten“ Suffragette verstanden werden – ein Bild, das in Karikaturen und Propagandamaterial jener Zeit häufig verwendet wurde, um die Frauenrechtsbewegung zu diskreditieren.

¹²⁸ Vgl. Hamer, *Kind Hearts and Coronets*, 00:54:26-00:54:38.

¹²⁹ Vgl. Purvis, *Christabel Pankhurst*, S. 111.

¹³⁰ Vgl. Karl, *Der Kampf der Suffragette*, S. 251.

Die geplante Ballonfahrt, inszeniert als spektakuläre Kampagnenaktion zur Propagierung der Frauenwahlrechtsbewegung, endet für Lady Agatha leider tödlich. Louis nutzt die Gelegenheit, um ihren Ballon aus einem Fenster heraus mit Pfeil und Bogen zu treffen. Auffällig ist hierbei die filmische Zurückhaltung in der Darstellung der eigentlichen Gewalt. Weder der Moment des Treffers noch der daraufhin zu erwartende Absturz oder Lady Agathas tödlicher Fall werden explizit visualisiert. Stattdessen verweilt die Kamera auf Louis, der emotionslos das Ergebnis seines Attentats beobachtet. Diese Regieentscheidung unterscheidet *Kind Hearts and Coronets* signifikant von frühen Anti-Suffragetten-Komödien der 1910er Jahre, wie etwa *Milling the Militants* (1913), die Gewalt gegen Aktivistinnen offen zur Schau stellten und sie zur Quelle komödiantischer Unterhaltung machten. Trotz dieser Distanzierung bleibt Lady Agatha eine Figur, deren politisches Engagement nicht ernst genommen wird. Der Humor des Films unterscheidet sich zwar von der aggressiven, frauenfeindlichen Rhetorik früherer Jahrzehnte, bleibt aber dennoch in einer Tradition, die Suffragetten weniger als ernsthafte politische Akteurinnen denn als Figuren des gesellschaftlichen Amusements betrachtet. In dieser Ambivalenz spiegelt sich eine größere gesellschaftliche Entwicklung wider: Während das Frauenwahlrecht in Großbritannien längst Realität war, blieben Vorstellungen von politisch engagierten Frauen als übertrieben, hysterisch oder schrullig weiterhin bestehen. *Kind Hearts and Coronets* ist somit nicht nur eine schwarze Komödie über einen Serienmörder, sondern auch ein Dokument der kulturellen Wahrnehmung weiblicher politischer Beteiligung in der Mitte des 20. Jahrhunderts.

4.3 Vom politischen Subjekt zur unterhaltsamen Nebenfigur? Die filmische Suffragette in den 1960ern

4.3.1 *Mary Poppins*, 1964

Der Musicalfilm *Mary Poppins* unter der Regie von Robert Stevenson aus dem Jahre 1964 ist wohl der bekannteste Film aus der Reihe, der hier vorgestellten Beispiele. Er war der bis dato erfolgreichste Film für den Disney Konzern und erhielt 13 Oscar Nominierungen, von denen er fünf gewann, unter anderem für Julie Andrews als beste Schauspielerin. Die Disney Produktion ist der erste US-amerikanische Film der hier untersuchten Darstellungen. Der Film basiert auf den Romanen der britischen

Schriftstellerin P. L. Travers und handelt von dem magischen Kindermädchen Mary Poppins, welches mit Hilfe ihres Freundes Bert, dem Schornsteinfeger, der Familie Banks zu einer besseren und liebevolleren Familiendynamik verhilft.

Die Auseinandersetzung mit der Thematik der Suffragettenbewegung erfolgt für das Publikum maßgeblich über die Figur der Mrs. Banks. Schon durch ihren ersten Auftritt zu Beginn des Films wird ihre politische Identität durch eine Kombination aus visuellem Erscheinungsbild, musikalischer Untermalung und symbolischen Handlungen etabliert. Die Szene setzt ein, als das aktuelle Kindermädchen Katie das Haus verlässt und dabei mit den beiden anderen Angestellten, dem Hausmädchen Ellen und der Köchin Mrs. Brill, im Eingangsbereich verweilt. Noch bevor Mrs. Banks visuell in Erscheinung tritt, wird sie akustisch durch ihren Gesang angekündigt. Die Liedzeilen „Our daughters' daughters will adore us. And they'll sing in grateful chorus: 'Well done, Sister Suffragette!'“¹³¹ fungieren als programmatischer Einstieg in ihr politisches Selbstverständnis und unterstreichen ihre aktive Rolle innerhalb der Suffragettenbewegung. Als sie schließlich ins Bild tritt, wird ihre politische Haltung auch auf der visuellen Ebene manifestiert: Ihr hellblaues Kleid mit gelben Details, der Strohhut mit einer auffälligen Hutschleife sowie die Schärpe mit der Aufschrift „Votes for Women“ sind eindeutige ikonographische Hinweise auf ihre Zugehörigkeit zur Bewegung. Diese visuelle Codierung knüpft explizit an die Farbgebung der WSPU an, wodurch sie für das Publikum als Suffragette sofort erkennbar wird. Zusätzlich erfolgt eine performative Bestätigung ihres politischen Engagements, als sie ihren Angestellten demonstrativ eine Suffragetten-Schärpe umlegt.¹³² Dieser Akt besitzt eine doppelte Bedeutung: Einerseits verdeutlicht er ihre Überzeugung, dass alle Frauen sich aktiv am Kampf für das Wahlrecht beteiligen sollten, andererseits verweist er auf die historische Realität, dass bürgerliche Frauen oft eine Vormachtstellung innerhalb der Bewegung einnahmen, während Arbeiterinnen häufig unsichtbar blieben. Durch diese gezielte Inszenierung wird Mrs. Banks nicht nur als Figur mit einer politischen Überzeugung eingeführt, sondern als Symbolfigur für die Suffragettenbewegung selbst konstruiert.

Auch auf ihre Zugehörigkeit zum militanten Flügel der Suffragettenbewegung wird eingegangen. Sie berichtet begeistert von der Demonstration, von der sie gerade heimgekehrt ist. Dabei erzählt sie voller Euphorie von Frauen aus ihrer Organisation,

¹³¹ Stevenson, Robert, Mary Poppins, USA, Walt Disney (1964), 00:08:28-00:08:34.

¹³² Vgl. Stevenson, Mary Poppins, 00:10:00-00:10:11.

die sich an Kutschen gekettet haben und singend ins Gefängnis abgeführt wurden.¹³³ Dabei greift sie in ihrem Bericht Elemente aus der von Laura Mayhall definierten klassischen Darstellung des militanten Werdegang der Suffragetten auf¹³⁴ und reiht sich ein in eine traditionelle Erzählweise der Geschichte der Suffragetten, die sich vor allem auf die Militanz und aufsehenerregenden Aktionen der Suffragetten konzentriert. Besonders bemerkenswert ist die enthusiastische Art und Weise, mit der Mrs. Banks von den militanten Aktionen ihrer Mitstreiterinnen berichtet. Ihre Schilderungen lassen die Proteste der Suffragetten weniger als politischen Kampf erscheinen, sondern vielmehr als ein spannendes Abenteuer, das fast spielerische Züge annimmt. Diese Art der Inszenierung vermittelt dem Publikum den Eindruck, dass die Demonstrationen und Widerstandsaktionen in erster Linie unterhaltsame, unbeschwerte Ereignisse waren, die keinerlei ernsthafte Gefahren für die beteiligten Frauen mit sich brachten. Tatsächlich war der Einsatz vieler Suffragetten mit erheblichen Risiken und physischen wie psychischen Konsequenzen verbunden. Besonders die wiederholten Inhaftierungen, die gewaltsamen Repressionen durch die Polizei sowie die brutale Praxis der Zwangsernährung führten zu schwerwiegenden gesundheitlichen Schäden und posttraumatischen Belastungen bei den beteiligten Frauen. Die Entscheidung der Filmemacher, diesen Aspekt weitgehend auszublenden, kann einerseits mit der familienfreundlichen Ausrichtung von *Mary Poppins* erklärt werden, die eine explizite Darstellung der Härten des politischen Aktivismus vermeiden wollte. Andererseits könnte die Art der Darstellung darauf hinweisen, dass die Thematik nicht in ihrer gesamten historischen Tragweite erfasst oder bewusst zugunsten einer humorvollen Nebenhandlung vereinfacht wurde. Dadurch entsteht eine problematische Verharmlosung des Kampfes für das Frauenwahlrecht, die dessen tatsächliche historische Bedeutung und die Konsequenzen für die Beteiligten nur unzureichend widerspiegelt.

Mrs. Banks' Begeisterung für den Kampf der Suffragetten findet in dem Lied *Sister Suffragette* ihren musikalischen Ausdruck. Der 6/8-Takt des Stücks, der an einen militärischen Marsch erinnert, unterstreicht den kämpferischen Charakter der Bewegung und verleiht dem Lied eine fast hymnenartige Qualität. Inhaltlich wird dieser kämpferische Gestus weiter verstärkt, wenn Mrs. Banks sich und ihre Mitstreiterinnen

¹³³ "We had the most glorious meeting. Mrs. Whitbourne-Allen chained herself to the wheel of the prime minister's carriage. You should've been there. And Mrs. Ainslie, she was carried off to prison, singing and scattering pamphlets all the way!", Stevenson, *Mary Poppins*, 00:08:35-00:08:51.

¹³⁴ Vgl. Mayhall, *Domesticating Emmeline*, S. 3f.

als “soldiers in petticoats. And dauntless crusaders for woman's votes”¹³⁵ bezeichnet und betont, dass sie “militantly”¹³⁶ für ihre Rechte kämpfen. Besonders bemerkenswert ist die gleichzeitige Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunft innerhalb des Liedes. Einerseits wird ein direkter historischer Bezug zu den realen Suffragetten hergestellt, indem explizit Emmeline Pankhurst erwähnt¹³⁷ und der von Ethel Smyth komponierte *March of the Women* zitiert wird.¹³⁸ Zum anderen richtet sie den Blick in die Zukunft, indem sie einen Gegenwartsbezug herstellt und die Enkelgeneration der Suffragetten beschwört, die voller Dankbarkeit auf die Errungenschaften ihrer Vorfahrinnen zurückblicken werde.¹³⁹ Dieser narrative Aufbau dient nicht nur der Betonung der historischen Kontinuität der Frauenrechtsbewegung, sondern verstärkt auch die ideelle Aufladung des Liedes, indem es den Kampf für das Frauenwahlrecht als ein generationsübergreifendes Erbe stilisiert.

Obwohl das Lied *Sister Suffragette* eine ernsthafte politische Forderung artikuliert und von Mrs. Banks mit Nachdruck vorgetragen wird, weist die Szene zugleich komödiantische Elemente auf, die potenziell zur Relativierung oder gar Untergrabung der dargestellten Suffragettenbewegung beitragen.¹⁴⁰ Besonders deutlich wird dies in der Szene, die in Abbildung 5 zu sehen ist: Während Mrs. Banks die Zeile „Political equality and equal rights with men“¹⁴¹ singt, hebt sie schwungvoll ihren Rock an, sodass ihre lange Unterhose sichtbar wird. Diese Geste wird von den anderen Frauen im Raum mit Bestürzung aufgenommen – die Köchin reagiert mit entsetztem Blick und hält sich die Hand vor den Mund, während auch die übrigen Anwesenden schockiert erscheinen. Diese Szene kann auf mehreren Ebenen interpretiert werden: Einerseits unterstreicht sie die Inszenierung von Mrs. Banks als unkonventionelle, begeisterte Aktivistin, die sich über gesellschaftliche Konventionen hinwegsetzt. Andererseits besteht die Gefahr, dass indem die politische Forderung nach Gleichberechtigung mit einer scheinbar frivolen Geste verknüpft wird, das Anliegen der Suffragetten in den Augen des Publikums an Ernsthaftigkeit verliert.

¹³⁵ Stevenson, Mary Poppins, 00:08:57-00:09:06.

¹³⁶ Ebd., 00:09:59-00:10:05.

¹³⁷ “Take heart! For Missus Pankhurst has been clapped in irons again!”, Ebd., 00:09:50-00:09:53.

¹³⁸ “Shoulder to shoulder into the fray!”, Ebd., 00:09:19-00:09:23.

¹³⁹ “Our daughters' daughters will adore us. And they'll sing in grateful chorus. ‘Well done, Sister Suffragette!’”, Ebd., 00:09:24-00:09:35.

¹⁴⁰ Vgl. Kenschaft, Lori, Just a Spoonful of Sugar? Anxieties of Gender and Class in ‘Mary Poppins’, in: Clark, Beverly Lyon / Higdonnet, Margaret R. (Hrsg.), *Girls, Boys, Books, Toys. Gender in Children's Literature and Culture*, Baltimore 1999, S. 227-242, hier S. 228 f.

¹⁴¹ Stevenson, Mary Poppins, 00:09:45-00:09:49.



Abb. 5: Mrs. Banks zieht ihren Rock hoch, in: *Mary Poppins* (1964).

Ein weiteres Element, das die Konsistenz von Mrs. Banks' feministischen Überzeugungen in Zweifel zieht, ist ihr Verhalten gegenüber ihrem Ehemann. In ihrem Lied verkündet sie noch kämpferisch "Though we adore men individually. We agree that as a group they're rather stupid!"¹⁴², womit sie eine grundlegende Kritik an männlicher Dominanz formuliert, und, dass Frauen nie wieder sanftmütige und milde Untertanen sein sollten.¹⁴³ Kurz darauf verändert sich ihr Auftreten signifikant, sobald Mr. Banks nach Hause kommt. Noch bevor er nach Hause kommt, instruiert sie ihr Hausmädchen, die Suffragetten-Schärpen zu verstecken, da sie weiß, dass ihr Mann sich über ihr politisches Engagement ärgert.¹⁴⁴ Als ihr Ehemann dann sein Heim betritt und sich als unangefochtener Hausherr inszeniert, indem er sich als König¹⁴⁵ und Schlossherr¹⁴⁶ bezeichnet, bestätigt sie diese Machthierarchie durch ihr Verhalten, anstatt seine Autorität in Frage zu stellen.¹⁴⁷ Diese Inszenierung erweckt den Eindruck, dass ihr Engagement weniger als tief verwurzelte politische Überzeugung, sondern eher als gesellige Freizeitbeschäftigung dargestellt wird, die keinen echten Einfluss auf ihre persönliche Lebensrealität hat. Die Diskrepanz zwischen ihrem öffentlichen Aktivismus und ihrer unterwürfigen Haltung im familiären Kontext könnte als ironische Brechung oder als bewusste Karikatur des historischen Kampfes um das Frauenwahlrecht interpretiert werden.

¹⁴² Stevenson, *Mary Poppins*, 00:09:06-00:09:15.

¹⁴³ Ebd., 00:09:53-00:09:59.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd., 00:11:11-00:11:15.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd., 00:13:00-00:13:03.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd., 00:13:39-00:13:43.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd., 00:13:39-00:13:43.

Neben der ironischen Inszenierung ihres Aktivismus werden die Auswirkungen von Mrs. Banks politischem Engagement auf ihr Familienleben in einer ernsthafteren Weise thematisiert. Bereits bei ihrer Heimkehr wird deutlich, dass ihre gesellschaftlichen und politischen Aktivitäten einen zentralen Raum in ihrem Alltag einnehmen – möglicherweise auf Kosten ihrer mütterlichen Pflichten. Sie zeigt kein unmittelbares Interesse an ihren Kindern, unterbricht das Kindermädchen Katie, bevor diese ihr von den Problemen mit Jane und Michael berichten kann, und stimmt stattdessen voller Begeisterung ihr Suffragetten-Lied an. Generell scheint sie ihre Kinder zwar zu lieben, sich aber sehr wenig tatsächlich um sie zu kümmern. Jane und Michael scheinen durch diese Vernachlässigung so unkontrolliert zu sein, dass es kein Kindermädchen lange bei der Familie Banks aushält. Diesen Eindruck teilten auch einige Kritiken, die Mrs. Banks als “nutty suffragette mother”¹⁴⁸ bezeichneten, die auf die Hilfe von Mary Poppins angewiesen sei.¹⁴⁹ Diese Charakterisierung von Mrs. Banks bedient sich klassischer Stereotype über Suffragetten, die bereits in frühen propagandistischen Darstellungen des 20. Jahrhunderts präsent waren. In Werken wie *Milling the Militants* wurden Frauen, die sich politisch engagierten, häufig als schlechte Mütter inszeniert, die die traditionelle Familienordnung gefährden. Gleichzeitig reflektiert diese Darstellung den historischen Kontext der Entstehung von *Mary Poppins* und das nicht nur wegen Disneys generellen wiederkehrenden Thema der Rückkehr zum heilen Familienleben.¹⁵⁰ Der Film erschien 1964, ein Jahr nach der Veröffentlichung von Betty Friedans *The Feminine Mystique*, einem der einflussreichsten Werke der zweiten Welle des Feminismus. Dennoch stand diese Bewegung zu diesem Zeitpunkt noch am Anfang, und klassische Geschlechterrollen blieben in der öffentlichen Wahrnehmung weitgehend unhinterfragt.¹⁵¹ Die Darstellung von Mrs. Banks als Mutter, die ihr politisches Engagement über ihre Familie stellt, kann daher als konservative Reaktion auf die langsam aufkommenden feministischen Diskurse der zweiten Welle gelesen werden.

Obwohl Mrs. Banks Verbindung zur Suffragettenbewegung im Film als aufregend und abenteuerlich inszeniert wird, offenbart das Ende des Films die eigentliche Haltung des konservativen amerikanischen Konzerns Disney gegenüber

¹⁴⁸ Kenschaft, *Just a Spoonful of Sugar?*, S. 229.

¹⁴⁹ Vgl. Stevenson, “Cast Off the Shackles of Yesterday”, S. 72.

¹⁵⁰ Vgl. Cuomo, Chris, *Spinsters in Sensible Shoes. Mary Poppins and Bedknobs and Broomsticks*, in: Bell, Elizabeth / Haas, Lynda / Sells, Laura, *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*, S. 212-223, hier S. 216.

¹⁵¹ Vgl. Kenschaft, *Just a Spoonful of Sugar?*, S. 235.

weiblichem politischen Aktivismus. Durch Mary Poppins Hilfe hat Mrs. Banks ihre wahre Berufung als Mutter wiedergefunden. Die Figur durchläuft aber keine eigenständige Entwicklung, sondern passt sich, scheinbar ohne inneren Konflikt, der Transformation ihres Ehemannes an.¹⁵² Besonders symbolträchtig ist dabei die Verwendung ihrer "Votes for Women"-Schärpe: Anstatt sie weiter als Ausdruck ihres politischen Engagements zu tragen, zweckentfremdet sie diese als Dekoration für den Drachen, den sie gemeinsam mit ihrer Familie in der finalen Szene steigen lässt.¹⁵³ Dieser Akt kann als Metapher für das Aufgeben ihrer politischen Überzeugungen zugunsten ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter gelesen werden. Dies lässt sich als Symbol für das Loslassen ihrer politischen Absichten interpretieren. Auf diese Weise reproduziert der Film ein traditionelles Rollenbild, das politisch aktive Frauen als potenzielle Bedrohung für das familiäre Glück darstellt und suggeriert, dass wahre Erfüllung letztlich nur innerhalb der familiären Struktur zu finden sei.

Trotz dieser eher negativen Darstellung der Suffragette, lässt sich der Einfluss Disneys auf kommende Darstellungen von Suffragetten nicht bestreiten. Für ein großes Publikum war Mrs. Banks in *Mary Poppins* auf eine niederschwellige Art und Weise die erste und damit eine der prägendsten Begegnungen mit der Thematik. Die Historikerin Ana Stevenson bezeichnet *Mary Poppins* als eine der zugänglichsten populären Darstellungen der Suffragetten im Film.¹⁵⁴ Dabei war die Darstellung von Mrs. Banks als passionierte Unterstützerin des Kampfes um das Frauenwahlrecht mehr einem Zufall geschuldet als dem Wunsch nach Repräsentation einer wichtigen historischen Figur der britischen Frauengeschichte in einem amerikanischen Kinderfilm. In den Büchern von P. L., auf denen der Film beruht, ist Mrs. Banks weder eine Suffragette, noch spielt die Frauenrechtsbewegung eine Rolle. Dass aus Mrs. Banks eine Suffragette wurde, lag zum einen an den kulturellen Unterschieden zwischen der britischen Autorin der Romane und den amerikanischen Angestellten bei Walt Disney, die *Mary Poppins* auf die Leinwand brachten. In ihren Diskussionen mit P. L. Travers hatten die beiden Komponisten Robert und Richard Sherman, aufgrund ihrer Prägung durch die amerikanische Gesellschaft der 50er und 60er Jahre und dem aus dem Kalten Krieg entstandenen Fokus auf die nukleare Familie, wenig Verständnis für die Tatsache, dass Mrs. Banks eine Nanny beschäftigte, ohne selbst einer Tätigkeit nachzugehen, die sie an

¹⁵² Vgl. Kenschaft, *Just a Spoonful of Sugar?*, S. 231.

¹⁵³ Vgl. Stevenson, *Mary Poppins*, 02:14:29-02:14:34.

¹⁵⁴ Vgl. Stevenson, "Cast Off the Shackles of Yesterday", S. 70.

der Ausübung ihrer mütterlichen Pflichten hinderte.¹⁵⁵ Dazu kam, dass Glynis Johns eigentlich davon ausgegangen war, die Hauptrolle der Mary Poppins zu erhalten, da sie zu dem Zeitpunkt, im Vergleich zu Julie Andrews, schon eine etablierte Schauspielerin war. Um sie zu besänftigen und ihr die kleinere Rolle von Mrs. Banks schmackhafter zu machen, wurde ihr ein neuer, eigener Song versprochen.¹⁵⁶ Wie Robert und Richard Sherman letztendlich auf die Idee kamen, Mrs. Banks zur Suffragette zu machen, ist unklar, aber es könnte sich aus dem oben genannten Konflikt um Mrs. Banks Beschäftigung entwickelt haben. Dazu kam womöglich noch die Tatsache, dass die Handlung des Films von den 1930er Jahren ins Jahr 1910 verlegt wurde, eine Zeit, die dem Disney Publikum schon von dem Film *Peter Pan* bekannt war und dazu beitragen sollte, durch die zeitliche Distanz zur eigenen Zeit, die magischen Elemente des Films glaubhafter zu machen.¹⁵⁷

Besonders das Genre des Kinderfilms und die große Beliebtheit sowohl der Romanvorlage als auch vorheriger Disneyfilme sorgten dafür, dass *Mary Poppins* ein besonders großes Publikum erreichen konnte, insbesondere Kinder und Jugendliche. Die Beliebtheit des Films zeigt sich auch in der späteren Entstehung eines Musicals und dem Erfolg der Fortführung *Mary Poppins Returns*, die 2018 erschien. Mary Poppins, aber eben auch Mrs. Banks, als singende Suffragette mit Schärpe und Hut, wurden zu Kultfiguren. Disneys Darstellung prägt somit bis heute das populäre Bild der Suffragetten und lässt sich auch in modernen Abbildungen immer wieder finden.

4.3.2 *Parade's End*, 1964

Die 1964 von der BBC im Rahmen der Reihe *Theatre 625* produzierte Verfilmung von *Parade's End* basiert auf der zwischen 1924 und 1928 erschienenen Romanreihe von Ford Madox Ford, einer der bedeutendsten literarischen Auseinandersetzungen mit der gesellschaftlichen Transformation Englands im frühen 20. Jahrhundert. Die Adaption umfasst drei Episoden, die nach den ersten drei Romanen der Reihe benannt sind. Aufgrund der begrenzten Archivierung ist die Verfügbarkeit von Informationen über diese Produktion heute äußerst eingeschränkt.

¹⁵⁵ Vgl. Mayhall, *Domesticating Emmeline*, S. 12.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 12.

¹⁵⁷ Vgl. O'Hara, Helen, *Disney's Sister Suffragette. How Glynis Johns made Mrs Banks the feminist heart of Mary Poppins*, in: *The Telegraph*, 05.01.2024, URL: <https://www.telegraph.co.uk/films/0/disneys-sister-suffragette-mrs-banks-feminist-heroine-mary-poppins/> (letztes Abrufdatum: 18.01.2024).

Im Zentrum der Handlung steht Christopher Tietjens, ein brillanter Statistiker und Mitglied der britischen Oberschicht, dessen Leben sich über die Zeitspanne vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg erstreckt. Die Figur verkörpert den Konflikt zwischen traditionellen aristokratischen Werten und der sich wandelnden Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts. Tietjens geht eine Ehe mit der attraktiven, aber manipulativen und freizügigen Sylvia ein. Ihre Beziehung ist von tiefen Konflikten und Unvereinbarkeiten geprägt, da Sylvia ein Leben der gesellschaftlichen Vergnügungen führt, während Tietjens an überkommenen Idealen von Pflicht und Aufrichtigkeit festhält. Im Jahr 1912 begegnet Tietjens der jungen Suffragette Valentine Wannop, die in der BBC-Adaption von Judi Dench dargestellt wird. Zwischen den beiden entwickelt sich eine tiefgehende emotionale Verbindung, die jedoch unausgesprochen bleibt. Getrieben von seinem Ehrenkodex und dem Ideal der ehelichen Treue unterdrückt Tietjens seine Gefühle für Valentine, obwohl sie ihm eine neue Perspektive auf gesellschaftlichen Wandel und persönliche Erfüllung eröffnet. Diese ambivalente Beziehung zwischen moralischer Verpflichtung und innerer Sehnsucht zieht sich als zentrales Motiv durch die gesamte Erzählung.

Bereits mit ihrem ersten Auftritt im ersten Teil der Reihe *Some Do Not* wird Valentine Wannop als Kontrastfigur zu Christopher Tietjens und den übrigen Charakteren der Erzählung etabliert. Ihr erster Moment auf der Leinwand zeigt sie in einer natürlichen Umgebung, während sie ungezwungen durch ein kleines Wäldchen läuft. Diese Szene vermittelt ein Gefühl von Unbeschwertheit und jugendlicher Leichtigkeit, was durch die spielerische Hintergrundmusik zusätzlich verstärkt wird. Ihr äußeres Erscheinungsbild unterstützt diesen Eindruck: Sie trägt ein schlichtes, helles Hemd, einen langen Rock und einen kleinen Hut – eine Kleidung, die zwar den gesellschaftlichen Normen ihrer Zeit entspricht, aber gleichzeitig eine gewisse Einfachheit und Pragmatik vermittelt.¹⁵⁸ Anders als andere Frauenfiguren in der Geschichte scheint Valentine keinen besonderen Wert auf ihre äußere Erscheinung zu legen. In der darauffolgenden Szene wird ihr Charakter weiter etabliert. Auf einem Golfplatz sieht man sie, wie sie ankommende Golfbälle einsammelt und gemeinsam mit ihrer Freundin lacht, als sie sich über diesen augenscheinlichen Streich amüsiert.¹⁵⁹ Auch hier wird erneut ihre spielerische, fast schelmische Art betont, die sie deutlich von den anderen weiblichen Figuren der Handlung unterscheidet.

¹⁵⁸ Vgl. Cooke, Alan, *Parade's End. Some Do Not*, Großbritannien, BBC (1964), 00:18:39-00:18:49.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd., 00:19:06-00:19:32.

Erst in der nächsten Szene wird deutlich, dass die Aktion tatsächlich eine Form des politischen Protests ist. Die Zuschauer erfahren durch einen Dialog zwischen zwei männlichen Figuren, dass Suffragetten sich auf dem Golfplatz aufhalten.¹⁶⁰ Dadurch wird nachträglich eine politische Bedeutung in die vorherige Szene eingeschrieben. Besonders bemerkenswert ist, dass Valentine und ihre Freundin nicht sofort als Suffragetten erkennbar sind. Während viele andere Vertreterinnen der Bewegung durch bestimmte visuelle Marker wie Schärpen mit „Votes for Women“-Aufschrift oder violett-weiße Farbkombinationen gekennzeichnet sind, verzichten die beiden jungen Frauen auf solche Symbole. Sie tragen keine sichtbaren Embleme oder Banner und hinterlassen keine offensichtlichen politischen Botschaften. Dies erschwert es dem Zuschauenden, sie direkt der Frauenrechtsbewegung zuzuordnen.

Historisch betrachtet hatte die Frauenrechtsbewegung bereits im Jahr 1912 eine hohe Organisationsstruktur entwickelt und griff spätestens seit 1908 auch auf militante Taktiken zurück, um öffentliche Aufmerksamkeit zu erlangen. Dazu gehörten etwa das Zertrümmern von Fenstern, das Anzünden von Briefkästen oder Hungerstreiks in Gefängnissen. Diese direkten Konfrontationen mit der Obrigkeit fehlen in der filmischen Darstellung jedoch vollständig. Stattdessen erscheint Valentines Aktion – das Einsammeln von Golfbällen – zunächst eher wie ein harmloser Streich, der keine unmittelbare politische Botschaft vermittelt. Die Zuschauer:innen erhalten keine expliziten Hinweise darauf, dass es sich hierbei um einen bewussten Akt des Protests handelt. Dennoch scheinen die anwesenden Männer auf dem Golfplatz sofort zu erkennen, dass es sich bei den jungen Frauen um Suffragetten handelt. Diese schnelle Identifikation ist bemerkenswert, da Valentine und Gertie auch bei ihrer nächsten Aktion weder Schärpen mit politischen Slogans tragen noch durch andere visuelle Marker als Mitglieder der Frauenrechtsbewegung erkennbar sind.

Dieses Mal wird Valentines Freundin Gertie aber entdeckt und daraufhin von mehreren Männern über den Golfplatz gejagt. Valentine erkennt die Gefahr, in der sich ihre Freundin befindet, und läuft hilfesuchend über den Platz. Dabei trifft sie erstmals auf Christopher Tietjens, an den sie sich spontan wendet und ihn auffordert, einzugreifen. Tietjens' Reaktion ist ambivalent: Einerseits ist er offensichtlich irritiert von der Unterbrechung seines Spiels, andererseits zeigt er sich sofort handlungsfähig und verteidigt die Frauen, die auch er sogleich als Suffragetten identifizieren kann.¹⁶¹

¹⁶⁰ Vgl. Cooke, *Some Do Not*, 00:19:45-00:19:55..

¹⁶¹ Vgl. Ebd., 00:23:37-00:24:01.

Ohne Zögern übernimmt er die Rolle des Beschützers und stellt sich gegen die aufgebrachten Männer. Schließlich ermöglicht er Valentine und Gertie die Flucht, indem er einen Polizisten geschickt aufhält – eine klassische Heldengeste, die ihn als moralische Instanz der Szene etabliert. Seine Intervention verweist auf eine tief verwurzelte gesellschaftliche Norm, nach der Frauen – selbst wenn sie sich aktiv politisch engagieren – letztlich auf männliche Unterstützung angewiesen sind. Diese Darstellung reflektiert eine geschlechterspezifische Dynamik, die sich in vielen historischen und filmischen Narrativen wiederfindet und die Frage aufwirft, inwieweit Frauen in der Suffragettenbewegung tatsächlich als eigenständig handelnde Akteurinnen dargestellt werden.

Interessant bleibt auch, dass Tietjens, obwohl er die Frauen zuvor nicht in Aktion gesehen hat, umgehend erkennt, dass es sich um Demonstrantinnen handeln muss. Dies wirft Fragen auf: Woran macht er ihre politische Zugehörigkeit fest? Ist es allein die Tatsache, dass Frauen sich unerlaubt auf dem Golfplatz aufhalten? Oder suggeriert das allgemeine gesellschaftliche Klima dieser Zeit, dass jede unkonventionell handelnde Frau automatisch als Suffragette wahrgenommen wird? Diese Fragen bleiben in der Inszenierung offen, verdeutlichen aber gleichzeitig, wie stark gesellschaftliche Vorurteile die Wahrnehmung und Einordnung von Frauenrechten beeinflussten.

Valentine Wannop stellt in *Parade's End* (1964) eine ambivalente Figur innerhalb der Suffragettenbewegung dar. Während sie sich selbst als politisch engagiert betrachtet und ihr unmittelbares Umfeld sie ebenfalls als Aktivistin wahrnimmt, unterscheidet sie sich in zentralen Aspekten von der klassischen Suffragette, wie sie sowohl in der Geschichtsschreibung als auch in populären Medienformaten häufig gezeichnet wurde. Diese Diskrepanz zeigt sich sowohl in der Art ihrer Aktionen als auch in den fehlenden Konsequenzen, die sie für ihr Engagement erfährt. Ein wesentliches Merkmal der Suffragettenbewegung war ihr demonstrativer Charakter. Insbesondere Organisationen wie die WSPU setzten bewusst auf medienwirksame Aktionen, um politische Reformen zu erzwingen. Das öffentliche Spektakel – ob durch aggressive Reden, zivile Ungehorsamkeit oder physische Auseinandersetzungen mit den Behörden – war zentral für ihre Strategie. Valentine hingegen bleibt weitgehend im privaten Rahmen aktiv: Sie diskutiert ihre politischen Überzeugungen vor allem mit ihrer Familie und Bekannten, anstatt öffentlich für ihre Forderungen einzustehen. Ihre im Film dargestellten Aktivitäten beschränken sich auf Aktionen wie das Einsammeln

von Golfbällen oder kleinere Streichhandlungen, die auf den ersten Blick keinen klaren politischen Bezug haben.

Diese Form des Widerstands unterscheidet sich deutlich von anderen filmischen Darstellungen von Suffragetten. In *Milling the Militants* etwa sind die Frauen nicht nur explizit als Suffragetten gekennzeichnet, sondern werden auch für ihr Engagement bestraft – sie müssen körperlich anstrengende Arbeiten verrichten, werden öffentlich gedemütigt oder gar misshandelt. In *Fame is the Spur* wiederum wird das Schicksal von Suffragetten im Kontext von Inhaftierung, Hungerstreiks und Zwangsernährung thematisiert. Valentine bleibt von all diesen Konsequenzen unberührt, was die Glaubwürdigkeit ihrer Figur in Frage stellt.

Ein weiterer Aspekt, der ihre Rolle als Suffragette undeutlich erscheinen lässt, ist das Fehlen einer klaren Organisationsstruktur. Sie betont zwar, dass sie sich täglich mehrere Stunden für die Bewegung engagiert, doch bleibt unklar, welche konkreten Tätigkeiten sie ausübt.¹⁶² Zudem nennt sie neben Gertie keine weiteren Mitstreiterinnen, was sie als isolierte Einzelakteurin innerhalb der Suffragettenbewegung erscheinen lässt. Historisch betrachtet war der Erfolg der Frauenrechtsbewegung jedoch stark von kollektiven, gut strukturierten Netzwerken abhängig. Diese fehlende strukturelle Verankerung trägt dazu bei, dass ihr Engagement weniger überzeugend erscheint und eher als jugendliche Rebellion denn als ernsthafter politischer Aktivismus gelesen werden kann.

Die einzige Szene, in der Valentines politische Überzeugung und ihr Engagement für die Suffragetten tatsächlich eine unmittelbare Gefahr für sie und ihre Freundin Gertie darstellen, ereignet sich während der Flucht vor einer Gruppe aggressiver Männer. In diesem Moment wird auf drastische Weise sichtbar, welchen Hass und welche Verachtung Suffragetten in der damaligen Gesellschaft häufig erdulden mussten. Besonders eindrücklich ist die Sequenz, in der Gertie, gehetzt und panisch, von einem der Männer am Arm gepackt wird. Als sie sich losreißt, zerreißt ihr Kleid an der Schulter, sodass ein Teil ihres Oberkörpers entblößt wird. Diese Entblößung, ein Motiv, das in filmischen Darstellungen häufig mit Demütigung und Machtlosigkeit assoziiert wird, sorgt bei den Männern für sichtliche Erheiterung. Ihre Verfolgung erhält hier eine zusätzliche Dimension: Es geht nicht mehr nur darum, die Suffragetten für ihre politischen Ansichten zu bestrafen, sondern auch um die sexuelle Erniedrigung und Bloßstellung einer Frau, die es gewagt hat, sich gegen die

¹⁶² Vgl. Cooke, *Some Do Not*, 00:51:41-00:51:58.

herrschenden Geschlechterverhältnisse aufzulehnen. Dies kulminiert in einem besonders verstörenden Moment, als einer der Männer in einer Großaufnahme voller Begeisterung ruft: “Strip the Bitch naked!”¹⁶³.

Die Freude der Männer über die Hetzjagd und Gerties Erniedrigung durch ihre entblößte Haut und ihren Sturz erinnern an die Szenen der Bestrafung in *Milling the Militants*. Anders als 1913 wird dies hier aber sofort als moralisch verwerflich bewertet, indem Tietjens den Männern droht: “I’ll knock your head off if you move, swine.”¹⁶⁴. Obwohl es Gertie nach diesem Vorfall nicht gut zu gehen scheint und sie zusätzlich für andere Aktionen von der Polizei gesucht wird, scheint das Ereignis für Valentine wenig bis gar keine Konsequenzen zu haben. Noch auf dem Golfplatz scheint sie die ganze Situation als komisch wahrzunehmen. Nachdem die beiden Frauen über einen Fluss geflohen sind und eine provisorische Brücke entfernt haben, damit man ihnen nicht folgen kann, rennt Gertie schnellstmöglich davon. Abbildung 6 zeigt Valentine, die statt zu flüchten noch einen Moment die Männer auf der anderen Seite des Flusses beobachtet und Tietjens befreit zulacht und sich nicht weiter mit den möglichen Konsequenzen ihres politischen Engagements auseinanderzusetzen scheint.¹⁶⁵ Diese Leichtigkeit steht im Kontrast zur sonstigen Darstellung von Suffragetten im Film und wirft Fragen über die Ernsthaftigkeit ihrer politischen Überzeugung auf.



Abb. 6: Valentine nach ihrer Flucht auf dem Golfplatz, in: *Parade's End* (1964).

Obwohl sie in späteren Gesprächen aufzeigt, dass sie inhaltlich klare Standpunkte vertritt und Tietjens versucht, von ihrer Sache zu überzeugen, schwindet

¹⁶³ Cooke, *Some Do Not*, 00:24:41.

¹⁶⁴ Ebd., 00:24:45.

¹⁶⁵ Vgl. Ebd., 00:25:20-00:25:34.

auch diese Einstellung im Verlauf der Filme. Valentines politische Einstellung und ihre Rolle im Kampf um das Wahlrecht für Frauen wird im restlichen Verlauf der Filmreihe nicht mehr thematisiert. Auch die Uneinigkeit zwischen ihr und Tietjens stellt für keinen der beiden mehr einen Konflikt dar. Einerseits ist das durch den inhaltlichen Rahmen der Reihe erklärbar. Im Verlauf des ersten Films beginnt der Erste Weltkrieg, der besonders Tietjens Leben stark verändert. Aber auch die militante Frauenrechtsbewegung fand mit Kriegsbeginn zum Teil einen gewissen Stillstand. Besonders die Führungsriege der WSPU bestehend aus Emmeline und Christabel Pankhurst kehrten von ihrer zuvor klaren Linie ab und verschrieben sich ganz dem britischen Patriotismus und der Pro-Kriegs-Bewegung.¹⁶⁶

Somit mag es wahrscheinlich sein, dass auch in Valentine Wannops Leben der Kampf um das Wahlrecht anderen wichtigen Themen gewichen ist. Allerdings bleibt es dennoch bemerkenswert, dass Valentine, deren Charakter dem Publikum zunächst explizit als engagierte Suffragette vorgestellt wird und deren erste zentrale Szenen stark mit den Themen der Frauenrechtsbewegung verknüpft sind, diesen Aspekt ihrer Persönlichkeit scheinbar abrupt ablegt. Besonders auffällig ist, dass dieser Wandel parallel zu ihrer Annäherung an Christopher Tietjens erfolgt. Verbunden mit der oben erwähnten eher kindlichen Art und Weise, in der ihr Aktivismus gezeigt wird, lässt das den Verdacht aufkommen, dass die Darstellung ein Bild der Suffragetten zeichnen will, das auch schon in *Mary Poppins* und *Die Suffragette* zu finden ist. Der emanzipatorische Charakter und die politischen und sozialen Überzeugungen der Figuren treten hier in den Hintergrund zugunsten der persönlichen Beziehungen, besonders der romantischen und familiären. Ab dem Zeitpunkt ihrer Annäherung scheint Valentines wichtigste Priorität Tietjens Wohlbefinden zu sein.

Diese Entwicklung lässt sich nicht nur innerhalb der Handlung erklären, sondern auch durch den historischen Entstehungskontext der Filmreihe. Großbritannien in den frühen 1960er Jahren war noch stark von den gesellschaftlichen Nachwirkungen des Zweiten Weltkriegs geprägt. Für viele Frauen bedeutete das Kriegsende die Rückkehr von ihrer temporären Rolle in der Arbeitswelt in die traditionelle Sphäre von Ehe und Mutterschaft. Dieses Leitbild wurde durch die Medien aktiv gestärkt, etwa durch populäre Frauenzeitschriften und Fernsehprogramme, die jungen Frauen die Hausfrauenrolle als erstrebenswert und natürlich vermittelten.¹⁶⁷ Trotz dieser

¹⁶⁶ Vgl. Karl, *Der Kampf der Suffragette*, S. 298.

¹⁶⁷ Vgl. Donnelly, Mark, *Sixties Britain. Culture, Society and Politics*, Harlow 2005, S. 161.

thematischen Anschlussfähigkeit an gesellschaftliche Diskurse der 1960er Jahre blieb die Rezeption der Filmreihe eher verhalten. Kritisiert wurde aber nicht die Darstellung der Suffragettenthematik, sondern vor allem der Stil des Dialogs von Drehbuchautor John Hopkins, der als zu fragmentiert und unpassend für die komplexen Charaktere empfunden wurde, sowie die fehlende Kontextualisierung wichtiger Szenen, was zu Unklarheiten und Verwirrungen in der Handlung führte.¹⁶⁸

4.4 Politischer Wandel, mediale Widersprüche – Die Suffragette zwischen Konservatismus und zweiter Frauenbewegung

4.4.1 *Upstairs Downstairs*, 1972

Die englische Fernsehserie *Upstairs, Downstairs* (auf deutsch: *Das Haus am Eaton Place*) lief in der ersten Fassung von 1971 bis 1975 und behandelt das Leben der wohlhabenden Familie Bellamy aus London und ihrer Dienstbot:innen. Die Serie war auch international erfolgreich und wurde sowohl 2010 als auch 2012 mit einigen neuen Folgen fortgesetzt. Die Serie erlangte in England ab Ausstrahlung der ersten Staffel hohes Ansehen und blieb noch lange eine der angesehensten und beliebtesten Sendungen der BBC.¹⁶⁹ Die zweite Staffel der Serie gewann 1974 den Emmy für “Outstanding Drama Series”, während Jean Marsh, die das Dienstmädchen Rose spielt, als beste Schauspielerin in einer Dramaserie nominiert war.¹⁷⁰

Für diese Arbeit wird die zehnte Folge der zweiten Staffel betrachtet, die 1972 unter dem Namen *A Special Mischief* ausgestrahlt wurde. In dieser Folge gerät Elizabeth Kirbridge durch eine alte Schulfreundin in die Kreise der Suffragetten. Während Elizabeths Eltern verreist sind, ermöglicht sie es den Frauen, im elterlichen Haus eine Versammlung abzuhalten und eine Protestaktion gegen eine politische Veranstaltung zu planen und durchzuführen. Das Dienstmädchen Rose versucht Elizabeth von der Aktion abzubringen und redet ihr gut zu, aber Elizabeth lässt sich nicht beeinflussen und schließt sich den Frauen bei ihrer militanten Aktion an.

¹⁶⁸ Vgl. Russel Taylor, John, Television of the Month. Drama, in: The Listener 72 (1964), S. 1065.

¹⁶⁹ Vgl. Freedman, Carl, England as Ideology. From "Upstairs, Downstairs" to "A Room with a View", in: Cultural Critique 17 (1990), S. 79 - 106, hier S. 81.

¹⁷⁰ Upstairs, Downstairs Masterpiece Theatre, URL: <https://www.emmys.com/shows/upstairs-downstairs-masterpiece-theatre> (letztes Abrufdatum 09.09.2024).

Ähnlich wie bei Mrs. Banks in *Mary Poppins* wird schnell der Eindruck vermittelt, dass Elizabeth die Suffragettenbewegung mehr als aufregende Freizeitbeschäftigung begreift und nicht wirklich tief politisch interessiert ist an den Aktivitäten der Suffragetten. Dies wird schon in ihrer ersten Szene deutlich, in der sie Besuch von ihrer Freundin Ellen Bouverie hat, welche Elizabeth für ihre Gruppe Suffragetten gewinnen will. Elizabeth reagiert aufgeregt und begeistert auf die Erzählungen von Ellen und ihre Chance, selbst Mitwirkende zu werden. Auch wenn Elizabeth betont, dass es ihr wichtig sei, Geschichte zu schreiben,¹⁷¹ geht ihr Gespräch nicht mehr in die inhaltliche Tiefe. Dieses Muster setzt sich in dem anschließenden Gespräch mit ihrem Dienstmädchen Rose fort. Hier tritt Elizabeths Unbedarftheit erneut in den Vordergrund: Anstatt sich über die Konsequenzen ihres Engagements oder die strukturellen gesellschaftlichen Implikationen der Frauenrechtsbewegung Gedanken zu machen, ärgert sie sich vor allem darüber, versäumt zu haben, Ellen nach angemessener Kleidung für ihre künftige Rolle innerhalb der Suffragetten zu fragen.¹⁷² Ihre Beteiligung an der Bewegung erscheint somit weniger als Ausdruck eines tief verwurzelten politischen Bewusstseins, sondern vielmehr als eine willkommene Abwechslung von einem monotonen, durch Privilegien geprägten Alltag, den sie selbst als “one long boring holiday”¹⁷³ bezeichnet. Ihr Verhalten ähnelt dabei weniger einer überzeugten Aktivistin als vielmehr dem eines rebellierenden jungen Mädchens, das in der Teilnahme an den geheimen Treffen der Suffragetten einen Nervenkitzel findet.

Die Darstellung Elizabeths als unreife, kindliche Figur wird durch ihre Beziehung zu Rose weiter verstärkt, wobei insbesondere der Klassenaspekt eine zentrale Rolle spielt. Rose ist die Verkörperung des pflichtbewussten und selbstlosen Dienstmädchens, das sich mehr um Elizabeths Wohlbefinden kümmert als um ihr eigenes. Infolgedessen behandelt sie Elizabeth nicht als gleichberechtigte Erwachsene, sondern vielmehr als ein unvernünftiges Kind, das nicht in der Lage ist, eigenständig zu entscheiden, was gut für es ist. Daher wird auch Elizabeths Interesse an der Suffragettenbewegung von Rose nicht ernst genommen und als Elizabeths “new toy”¹⁷⁴ bezeichnet. Ein besonders prägnanter Ausdruck dieser Dynamik ist Roses Kommentar, dass Elizabeths Engagement für die Suffragetten lediglich ihr „new toy“ sei – eine

¹⁷¹ Vgl. Menmuir, Raymond, A special Mischief, in: Upstairs, Downstairs, Großbritannien, LWT (1972), 00:03:17-00:03:21.

¹⁷² Vgl. Ebd., 00:04:07-00:04:10.

¹⁷³ Ebd., 00:04:52-00:04:55.

¹⁷⁴ Ebd., 00:11:00-00:11:04.

beiläufige, doch tiefgreifende Abwertung von Elizabeths Motivation. Diese Aussage impliziert, dass es sich bei ihrem Interesse um eine kurzlebige Faszination handelt, die ebenso schnell wieder verschwinden wird, wie sie entstanden ist. Dabei wird Rose zur Stimme der Vernunft stilisiert, während Elizabeths Streben nach gesellschaftlichem Wandel als ein Produkt von Privilegien erscheint – als eine Beschäftigung für jene, die sich den Luxus leisten können, politische Ideale als Teil einer persönlichen Selbstverwirklichung zu betrachten. Bemerkenswert ist dabei, dass es gerade Elizabeth ist, die sich aktiv den Suffragetten anschließen will, während Rose mit aller Entschiedenheit versucht, sie davon abzuhalten. Diese Konstellation legt nahe, dass die Serie ein Bild der Suffragettenbewegung zeichnet, in dem vor allem wohlhabende Frauen als ihre Trägerinnen inszeniert werden, während Arbeiterinnen skeptisch oder gar ablehnend gegenüber dem Engagement für Frauenrechte erscheinen. Die Darstellung innerhalb der Serie folgt somit weniger einem differenzierten historischen Narrativ als vielmehr einer dramaturgisch zugespitzten Gegenüberstellung sozialer Klassen.

Auch die anderen Mitglieder der Suffragetten Gruppe von Elizabeths Freundin Ellen bestätigen dieses Bild. Während ein Großteil der Gruppe ebenfalls der Oberschicht angehört wie Lady Jessica Barnstaple oder wenigstens so gut gestellt sind, dass sie ebenfalls Personal beschäftigen können wie Bessie Purdow, sind zwei der Frauen eher der mittleren bis unteren Schicht zuzuweisen. Miss Cutforth und Mabel Tomkins sind beides arbeitende Frauen, allerdings nicht der Arbeiterklasse zuzuordnen wie etwa Rose. Miss Cutforth ist Lehrerin, hat also eine gewisse Bildung genossen und eine deutlich bessere gesellschaftliche Stellung als ein Dienstmädchen. Sie verkörpert in gewisser Weise auch das stereotypische Bild der Suffragette als unweibliche und daher ungewollte „alte Jungfer“¹⁷⁵, da Lehrerinnen in den meisten Fällen unverheiratet waren. Mabel Tomkins hingegen ist Schauspielerinnen, steht damit vom gesellschaftlichen Ruf eher unter dem eines Dienstmädchens, gehört aber nicht der Arbeiterklasse an, sondern eher einer ganz eigenen Gesellschaftsschicht, oft bezeichnet als „bohème“, die Künstler:innen wie Schriftsteller:innen, Maler:innen oder eben Schauspieler:innen umfasst.¹⁷⁶ Ihre Figur bedient ebenfalls ein etabliertes Narrativ über Suffragetten: die unziemliche, unangepasste Frau, die durch ihre Berufswahl bereits gegen bürgerliche Konventionen verstößt und daher besonders empfänglich für radikale politische Ideen

¹⁷⁵ Vgl. Stevenson, "Cast Off the Shackles of Yesterday", S. 79.

¹⁷⁶ Vgl. Kreuzer, Helmut, Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung, Stuttgart 1968, S. V.

erscheint. Bemerkenswert ist, dass Rose – als Vertreterin der Arbeiterklasse – hier bewusst als Kontrastfigur etabliert wird. Ihre vernunftbetonte, zurückhaltende Haltung unterstreicht die skeptische Perspektive der Serie auf die Suffragettenbewegung, die primär als eine Spielwiese privilegierter Frauen inszeniert wird. Rose selbst unterstreicht diese Darstellung mit ihrer Drohung an Elizabeth: “I’m not letting you out with this lot.”¹⁷⁷ Durch die bewusste Distanzierung von den Suffragetten nimmt Rose eine moralisch überlegene Position ein, die darauf hindeutet, dass die Serie der Bewegung eher kritisch gegenübersteht und ihre gesellschaftliche Relevanz hinterfragt. Auch in der visuellen Inszenierung wird diese Uneinigkeit betont: Die Szene in Abbildung 7, in der die Frauen sich gemeinsam vor Gericht verantworten müssen, zeigt, dass die Suffragetten in *Upstairs, Downstairs* keine gemeinsamen Symbole oder visuelle Marker tragen, die sie als homogene Bewegung ausweisen würden. Diese Entscheidung könnte als dramaturgisches Mittel interpretiert werden, um die Heterogenität und Widersprüche innerhalb der Gruppe hervorzuheben – oder aber als bewusste Auslassung, die darauf abzielt, die Suffragetten nicht als geschlossene, organisierte Bewegung, sondern als zerstrittene, uneinige Bewegung darzustellen.



Abb. 7: Lady Elizabeth (2. v. r.) und Rose (ganz rechts) vor Gericht mit den anderen Suffragetten, in: *Upstairs, Downstairs* (1972).

Wirklich erkennbar als Suffragetten werden sie erst durch ihre militanten Aktionen. Schon bei der Planung wird offensichtlich, dass die Frauen einer größeren Organisation von Suffragetten angehören, da Ellen den Abend als “the greatest in the history of the union”¹⁷⁸ bezeichnet und ausführt, dass die Aktion in ganz London zur

¹⁷⁷ Menmuir, *Upstairs, Downstairs*, 00:10:17-00:10:21.

¹⁷⁸ Ebd., 00:06:47-00:06:51

gleichen Uhrzeit von verschiedenen Gruppen von Suffragetten ausgeführt werden wird.¹⁷⁹ Die explizite Verbindung zu den militant agierenden Suffragetten der *Women's Social and Political Union* (WSPU) wird dabei sowohl durch intertextuelle Verweise als auch durch die inszenatorische Darstellung gestützt. Ein subtiler, aber deutlicher Hinweis findet sich in dem Dialog zwischen Elizabeth und Mabel: Als Elizabeth äußert, dass sie gerne an der Demonstration vor der Downing Street teilnehmen würde, verweist Mabel darauf, dass diese Position bereits von "Mrs. P." besetzt sei.¹⁸⁰ Angesichts der prominenten Rolle von Emmeline Pankhurst – der charismatischen Führungsfigur der WSPU – liegt es nahe, dass sich diese Bemerkung auf sie bezieht. Die tatsächliche Durchführung der Aktion macht die militante Ausrichtung der Gruppe endgültig unmissverständlich. Die Wahl des Angriffsziels – das Privathaus eines Regierungsmitglieds während einer hochkarätigen Veranstaltung – entspricht den historischen Taktiken der WSPU, die gezielt Orte von politischer und symbolischer Bedeutung attackierte, um maximale öffentliche Aufmerksamkeit zu generieren. Zur vereinbarten Uhrzeit stürmen die Frauen auf das Haus zu, werfen mit Steinen die Fenster ein, zerstören und beschmieren eine Kutsche und rufen dabei immer wieder "Votes for Women" und "Women's Rights".¹⁸¹ Von besonderer Bedeutung ist die filmische Inszenierung dieser Szene: Die Großaufnahmen der aktivistischen Frauen beim Werfen der Steine lenken den Fokus gezielt auf ihre Mimik und Körperhaltung. Ihre Gesichter erscheinen von Entschlossenheit und Aggression geprägt, was in der Bildsprache ein bewusst bedrohliches Narrativ konstruiert. Dies erzeugt ein bedrohliches Bild der Frauen, was die vorherige Interpretation nochmal unterstreicht.

Am Ende muss gerade die anständige Rose den Preis für Elizabeths Tätigkeiten zahlen. Rose folgt heimlich der Gruppe der Suffragetten und beobachtet sie bei ihrer Aktion. Bei dem Versuch, Elizabeth vor der Ankunft der Polizei zu warnen, wird Rose fälschlicherweise als Mittäterin festgenommen und muss sich wie die anderen Suffragetten auch vor Gericht verantworten. Doch Elizabeth kann der Inhaftierung entgehen. Sie wird von dem einflussreichen Julius Karekin vor der Gefängnisstrafe geschützt. Dieser war Zeuge der militanten Aktion und hatte versucht, Elizabeth davon abzuhalten. Statt Elizabeth muss nun Rose mit den anderen Suffragetten die Gefängnisstrafe antreten.

¹⁷⁹ Vgl. Menmuir, *Upstairs, Downstairs*, 00:08:22-00:08:42.

¹⁸⁰ Ebd., 00:12:19-00:12:24.

¹⁸¹ Ebd., 00:13:39-00:14:10.

Die Darstellung der Suffragetten in *Upstairs, Downstairs* folgt einem narrativen Muster, das wenig Raum für Sympathie mit der Bewegung lässt. Schon vor Gericht wirken sie aufmüpfig und streitlustig auch untereinander. So gibt es beispielsweise bei der Frage des Richters nach einer “spokeswoman” Uneinigkeit zwischen Ellen und Bessie,¹⁸² was unreif und unorganisiert wirkt. Obwohl Ellen danach eine passionierte Rede über die Wichtigkeit des Frauenwahlrechts hält,¹⁸³ geht die Wirkungskraft durch ihre vorangegangene Streitigkeit zu Teilen verloren. Auch die Inszenierung der Suffragetten im Gefängnis betont weniger den Aspekt der solidarischen Gemeinschaft – ein zentrales Narrativ in den Berichten vieler historischer Aktivistinnen¹⁸⁴ – als vielmehr ihre Härte und Unnachgiebigkeit gegenüber Andersdenkenden. Besonders Rose bekommt die Härte und Unnachgiebigkeit der anderen Suffragetten zu spüren. Sie wird von der Gruppe unter Druck gesetzt, mit ihnen zusammen in den Hungerstreik zu treten, obwohl sie selbst weder von den politischen noch den aktivistischen Ansichten überzeugt ist. Als Bessie merkt, dass Rose etwas Brot genommen hat, um es Lady Jessica zu geben, wird sie sogar handgreiflich und ohrfeigt Rose und erklärt ihre Aktion mit den Worten: “She must keep the rules as we do. This is democracy, she ain’t used to it.”¹⁸⁵ Diese Szene verfestigt das Bild der Suffragetten als kompromisslose, aggressive Akteurinnen.

Trotz der bisher eher negativen Konnotation der Suffragetten, schreckt *Upstairs, Downstairs* aber nicht davor zurück, auch die unmenschliche Behandlung der inhaftierten Frauen zu thematisieren. In einer Szene wird gezeigt, wie die Wärterinnen auch ältere Frauen schlagen und zu Boden schubsen, die nicht schnell genug auf ihre Befehle reagieren.¹⁸⁶ Auch die brutale Praxis der Zwangsernährung wird nicht verharmlost. Zwar bleibt die eigentliche Durchführung dieser Maßnahme unsichtbar, doch schildert eine Wärterin mit unverhohlener Genugtuung, welches Leid die Hungerstreikenden erwartet, sollten sie ihren Protest fortsetzen. Diese Inszenierung erzeugt zumindest ein gewisses Maß an Empathie für die Suffragetten, was nicht überrascht, da Zwangsernährung selbst unter Gegnern der Frauenrechtsbewegung als inhuman galt.¹⁸⁷ Die Erlösung aus der schlimmen Situation erfolgt dann aber durch

¹⁸² Vgl. Menmuir, *Upstairs, Downstairs*, 20:50.

¹⁸³ Vgl. Ebd., 00:21:12-00:22:34

¹⁸⁴ Purvis, June, Deeds, not Words. The Daily Lives of militant Suffragettes in Edwardian Britain, in: *Women's Studies International Forum*, 18, 2 (1995), S. 91-101, hier S. 95.

¹⁸⁵ Menmuir, *Upstairs, Downstairs*, 00:34:09-00:34:24.

¹⁸⁶ Vgl. Ebd., 00:29:01-00:29:15.

¹⁸⁷ Vgl. Smith, *The British Women's Suffrage Campaign*, S. 53.

einen Mann, der den Suffragetten nicht positiv gestimmt ist. Elizabeth bittet Mr. Karekin um Hilfe und erzählt ihm von der Zwangsernährung.¹⁸⁸ Dieser benutzt daraufhin seine politischen Kontakte, um Roses Freilassung zu ermöglichen.

Obwohl die Serie *Upstairs, Downstairs* die physischen und psychischen Leiden der Suffragetten – insbesondere durch die Thematisierung der brutalen Praxis der Zwangsernährung – nicht ausspart, bleibt die Darstellung der Frauenrechtlerinnen insgesamt von negativen Konnotationen geprägt. Sie erscheinen als unkoordiniert, unkontrolliert und in ihrem Verhalten oft aggressiv, was sie als politische Akteurinnen wenig ernstzunehmen scheint. Ihre Selbstwirksamkeit wird zudem durch die narrative Struktur der Serie in Frage gestellt: Letztlich sind sie auf männliche Unterstützung angewiesen, insbesondere auf Mr. Karekin, der als Schlüsselfigur die entscheidenden Gespräche führt und über tatsächliche Handlungsmacht verfügt. Diese konservative Interpretation wird schließlich durch die Entwicklung von Elizabeths Figur weiter gestützt: Sie distanziert sich von Ellen und den Suffragetten und lässt sich mit Mr. Karekin eint. Diese Entscheidung fungiert als narrative Bestätigung der etablierten Geschlechterordnung, eine Haltung, die schließlich in ihrem abschließenden Dialog mit Ellen explizit formuliert und moralisch verfestigt wird

Ellen: "The thing for us to do now is to go out and chain ourselves to some railings with a placard."

Elizabeth: "And what good would that do? Really, you're so stupid. It is all stupid."

Ellen: "Elizabeth!"

*Elizabeth: "Well, it is. Women are weak. If we weren't we'd be helping Rose and we're helpless. Well, aren't we?"*¹⁸⁹

Die 1970er Jahre waren eine Dekade bedeutender Fortschritte im Bereich der Frauenrechte, insbesondere auf legislativer Ebene. Mit Gesetzen wie dem *Guardianship Act* von 1973, der Müttern das gleiche Sorgerecht wie Vätern zusprach¹⁹⁰ oder dem *Employment Protection Act* von 1975, der es illegal machte, Frauen aufgrund von Schwangerschaften zu kündigen, wurden wesentliche Schritte in Richtung rechtlicher Gleichstellung unternommen. Während das Frauenwahlrecht zu diesem Zeitpunkt längst als unumstritten galt, bestand weiterhin ein gesellschaftliches Spannungsfeld im

¹⁸⁸ Vgl. Menmuir, *Upstairs, Downstairs*, 00:40:52-00:41:44.

¹⁸⁹ Ebd., 00:43:59-00:44:20.

¹⁹⁰ Vgl. Smith, Harold L., *The Women's Movement, Politics and Citizenship. 1960s-2000*, in: Zweininger-Bargielowska, Ina (Hrsg.), *Women in Twentieth Century Britain*, Harlow 2001, S. 278-291, hier S. 282.

Hinblick auf politisch engagierte Frauen. Trotz rechtlicher Fortschritte wurden Frauen, die sich aktiv in politische oder feministische Bewegungen einbrachten, nicht immer ernst genommen und häufig als Störenfriede oder Bedrohung der bestehenden Ordnung wahrgenommen. Die Darstellung der Suffragetten in *Upstairs, Downstairs* könnte vor diesem Hintergrund als ein Echo jener konservativen Gegenbewegungen der 1970er Jahre gelesen werden, die den rasanten gesellschaftlichen Wandel mit Skepsis betrachteten. Die Serie reflektiert damit nicht nur die Geschichte der frühen Frauenrechtsbewegung, sondern auch die fortwährenden Spannungen zwischen feministischen Errungenschaften und tradierten Geschlechterbildern.

4.4.2 *Shoulder to Shoulder*, 1974

Die sechsteilige Miniserie *Shoulder to Shoulder* wurde 1974 erstmals bei der BBC ausgestrahlt. Treibende Kraft der Produktion war neben der Produzentin Verity Lambert und der Schauspielerin Georgia Brown die Filmemacherin und Autorin Midge Mackenzie. *Shoulder to Shoulder* ist damit die erste in dieser Arbeit behandelte Produktion, die vorwiegend von Frauen entwickelt und hergestellt wurde. Das ist zum Großteil der Entstehungszeit der Serie zu verdanken. Die 1970er waren Jahre des sozialen Umschwungs, besonders hinsichtlich der Frauenbewegung. Die Auseinandersetzung mit Fragen der Gleichberechtigung fanden sich auch in gesetzlichen Fortschritten wider, beispielsweise durch den *Equal Pay Act* von 1970, der die Lohngleichheit zwischen den Geschlechtern sicherstellen sollte oder dem *Sex Discrimination Act* von 1975, der die Diskriminierung aufgrund des Geschlechts in verschiedenen Bereichen des gesellschaftlichen verbot. Auch in der Medienlandschaft spiegelte sich diese Entwicklung wieder beispielsweise in der Entstehung feministischer Zusammenschlüsse wie den Women in Media (WiM) oder der London Women's Film Group (LWFG).¹⁹¹

Ein Mitglied der LWFG war Midge McKenzie, die 1968 das "Golden Jubilee" der Suffragettenbewegung in London gefilmt hatte und daraus eine Faszination für die Geschichte des Kampfes um das Wahlrecht in Großbritannien entwickelte.¹⁹² Da sie die Geschichte der militanten Frauenbewegung um die WSPU nicht angemessen

¹⁹¹ Vgl. Bell, Melanie, *Movie Workers. The Women Who Made British Cinema*, Illinois 2021, S. 158.

¹⁹² Vgl. Mackenzie, Midge, *Shoulder to Shoulder. A Documentary by Midge Mackenzie*, Harmondsworth 1975, S. ix.

repräsentiert sah, entschied sie sich dazu, ihren eigenen Beitrag zur Geschichtsschreibung der Suffragetten zu leisten und stellte neben der Miniserie einen historischen Dokumentationsband zusammen.¹⁹³ Mackenzie sah darin auch einen wichtigen Beitrag zur aktuellen Frauenbewegung ihrer Zeit, da sie der Auffassung war, dass:

*“the evolution of the totally free woman in our society will be possible only when we repossess the true dignity of our history and re-integrate it into our lives. Only then will we be able to move beyond this particular struggle, instead of being condemned to repeat it with each succeeding generation.”*¹⁹⁴

Midge Mackenzie zieht hier also einen direkten Zusammenhang zwischen der Repräsentation und Darstellung historischer Meilensteine, Geschichten und Persönlichkeiten der Frauengeschichte und dem Erfolg bzw. der Entwicklung der aktuellen Frauenbewegung in Gesellschaft und Politik. Ihren Wunsch nach einem nur aus Frauen bestehenden Team konnte Mackenzie nicht umsetzen, die Drehbuchautoren waren alle männlich und bei vier der sechs Folgen wurde nicht wie bei den anderen zwei von Moira Armstrong, sondern von Waris Hussein Regie geführt.¹⁹⁵ Im Jahr 2024 feierte die Serie ihr 50. Jubiläum. Zu diesem Anlass wurden die Folgen im April 2024 noch einmal auf BBC Four ausgestrahlt und Interviews mit einigen der Beteiligten geführt.¹⁹⁶

Die Fernsehserie *Shoulder to Shoulder* ist eine der bis dahin detailliertesten filmischen Darstellungen der Suffragettenbewegung und setzt neue Maßstäbe in der historischen Aufarbeitung dieses Themas. Neben der radikalen Seite der Bewegung, die durch militante Aktionen, Polizeigewalt, Gefängnisaufenthalte und die Praxis der Zwangsernährung dargestellt wird, zeichnet die Serie auch ein differenziertes Bild von politischen Debatten innerhalb und außerhalb der Bewegung. Die Mitglieder der WSPU werden sowohl in Gesprächen mit Unterstützer:innen als auch mit Gegner:innen

¹⁹³ Vgl. Mackenzie, *Shoulder to Shoulder*, S. ix.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Vgl. Purvis, June, *Suffrage History on our Screens. The TV series *Shoulder to Shoulder* and the feature Film *Suffragette: Whose Stories do they tell?**, in: Wiley / Rose, *Women's Suffrage in Word, Image, Music, Stage and Screen*, S. 267-283, hier S. 267.

¹⁹⁶ Vgl. Mulkern, Patrick, *Shoulder to Shoulder, the TV Classic about the Suffragettes, is 50 years old – we speak to Dame Siân Phillips, Waris Hussein and Moira Armstrong*, in: *Radio Times* (09.04.2024), URL:

<https://www.radiotimes.com/tv/drama/shoulder-to-shoulder-sian-phillips-waris-hussein-moira-armstrong/> (letztes Abrufdatum: 21.05.2024).

gezeigt, wodurch die politische und gesellschaftliche Komplexität ihrer Arbeit deutlich wird. Die Serie umfasst die Jahre 1889 bis 1918, vom Tod Richard Pankhursts bis zum Ende des Ersten Weltkriegs und der Einführung des Wahlrechts für Frauen über 30. Jede der sechs Episoden widmet sich einer Schlüsselfigur der Bewegung. So wird in der ersten Folge die zentrale Rolle der Familie Pankhurst – insbesondere von Emmeline, Christabel und Sylvia – beleuchtet. Die zweite Episode erzählt die Geschichte von Annie Kenney und ihrer politischen Entwicklung. Die dritte Episode beschäftigt sich mit Lady Constance Lytton und schildert, wie ihre Gesundheit durch Zwangsernährung im Gefängnis dramatisch beeinträchtigt wurde. Die vierte und sechste Episode widmen sich erneut den Töchtern der Familie Pankhurst: Christabel in der vierten und Sylvia in der letzten Folge. Eine Ausnahme bildet die fünfte Episode mit dem Titel *Outrage*, die keinen Bezug zu einer einzelnen Person herstellt. Insgesamt legt die Serie ihren Schwerpunkt stark auf die Führungspersönlichkeiten der Suffragettenbewegung und setzt weniger auf eine umfassende Darstellung der Basisaktivistinnen.

Shoulder to Shoulder beruht auf umfangreichen Archivrecherchen und Interviews mit ehemaligen Suffragetten.¹⁹⁷ Die Serie greift also auf historische Quellen und Darstellungen der Suffragetten zurück und präsentiert dadurch eine Version der Aktivist:innen, auf die spätere Darstellungen zurückgegriffen haben. Schon in der Eröffnungssequenz wird deutlich, mit welchem Anspruch an historische Genauigkeit und Detailreichtum die Serie produziert wurde. Mit *The March of the Women*, dem von Ethel Smyth komponierten Lied, das zur Hymne der Suffragetten wurde,¹⁹⁸ wird ein direkter akustischer Bezug zur Bewegung hergestellt. Die gezeigten Bilder illustrieren zentrale Ereignisse des Kampfes um das Frauenwahlrecht und stellen die führenden Persönlichkeiten vor. Unterbrochen werden die Bilder durch die Einblendung des Serienlogos, das in den Farben der WSPU designet ist.¹⁹⁹ Damit wird einerseits ein klarer historischer Bezug zu den Schärpen, Bannern und Fahnen der Suffragetten hergestellt. Andererseits wird auch klar, auf welche Gruppe der Frauenwahlrechtsbewegung sich die Serie konzentrieren wird, nämlich auf die WSPU. Im Verlauf der Serie verfestigt sich das heute ikonische Bild der Suffragette mit Hut und Schärpe und Plakaten mit den bekannten Forderungen “Deeds not Words” und “Votes for Women”. Besonders

¹⁹⁷ Vgl. Cloarec, ‘Soldiers in Petticoats’, S. 23.

¹⁹⁸ Vgl. Lumsden, Rachel, Ethel Smyth. *The Boatswain’s Mate* (1913–14), in: Parsons, Laurel / Ravenscroft, Brenda (Hrsg.), *Analytical Essays on Music by Women Composers. Concert Music. 1900–1960*, New York 2022, S. 78–108, hier S. 79.

¹⁹⁹ Hussein, Waris / Armstrong, Moira, *Shoulder to Shoulder*, Großbritannien, Verity Lambert / Warner Bros. Television (1974), Episode 1, 00:00:17.

eindrucksvoll sind jene Szenen, in denen die Suffragetten als geschlossene Formation auftreten und durch ihre visuelle Einheitlichkeit eine starke kollektive Identität demonstrieren. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist die in Abbildung 8 dargestellte Szene, in der eine große Gruppe von Mitgliedern der WSPU Emmeline und Christabel Pankhurst bei ihrer Entlassung aus dem Gefängnis empfängt. Die Frauen sind nahezu ausnahmslos in weiße Kleider gehüllt und tragen Schärpen sowie Anstecker in den symbolträchtigen Farben der Bewegung: Weiß, Grün und Lila. Im Hintergrund verstärken Fahnen in denselben Farben die Wirkung dieser Inszenierung. Die gezielte Farb- und Kleidungswahl erzeugt eine optische Homogenität, die die Frauen nicht nur als politische Einheit erscheinen lässt, sondern auch Assoziationen zu militärischer Disziplin und Geschlossenheit weckt. In ihrer strengen Ordnung und Uniformität erinnern sie an Soldaten einer Armee – ein Vergleich, der die kämpferische Selbstinszenierung der Suffragetten unterstreicht und auf die radikalen Strategien der Bewegung verweist.



Abb. 8: Die Suffragetten warten vor dem Gefängnis auf die Pankhursts, in: *Shoulder to Shoulder* (1974).

In der Serie *Shoulder to Shoulder* stehen die Suffragetten klar im Mittelpunkt der Erzählung. Im Gegensatz zu früheren filmischen Darstellungen, wie etwa *Milling the Militants*, in denen sie aus einer distanzierten, oft belächelnden oder verächtlichen Perspektive gezeigt wurden, präsentiert *Shoulder to Shoulder* die Aktivistinnen als eigenständige, entschlossene und selbstbewusste Frauen, die mit unerschütterlichem Eifer für ihre Sache kämpfen. Die Narration erfolgt aus ihrer Sicht und rückt ihr politisches Engagement sowie ihre persönliche Entwicklung in den Vordergrund.

Bereits in der ersten Episode stirbt Richard Pankhurst, wodurch Emmeline und ihre Töchter vollständig auf sich allein gestellt sind. Sein Tod stellt die Familie vor erhebliche finanzielle Herausforderungen, da er ihnen keine Ersparnisse, sondern Schulden hinterlässt. Emmeline muss daraufhin nicht nur ein günstigeres Zuhause finden, sondern auch eine Erwerbstätigkeit aufnehmen, um für sich und ihre Kinder zu sorgen. Trotz der emotionalen Belastung und der offen gezeigten Selbstzweifel, die Emmeline in dieser Situation äußert, wird sie – ebenso wie ihre Töchter – niemals als von männlicher Unterstützung abhängig dargestellt. Vielmehr unterstreicht die Serie, dass die Frauen der Familie Pankhurst sich aus eigener Kraft behaupten und ihren politischen Kampf konsequent weiterführen. Insgesamt spielen Männer in *Shoulder to Shoulder* eine sehr untergeordnete Rolle. Die wenigen Männer, die regelmäßig auftreten, sind der Labour-Politiker Keir Hardie und der Ehemann des WSPU Mitglieds Emmeline Pethick-Lawrence, Frederick Pethick-Lawrence. Diese spielen aber Nebenrollen und haben kaum bis gar keinen Einfluss auf die Frauen der WSPU. Diese werden als absolut unabhängig von ehelichen und familiären Pflichten und Erwartungen dargestellt, was sicherlich auch auf ihren hohen gesellschaftlichen Stand zurückzuführen ist. Gleichzeitig bedient diese Darstellung, ob beabsichtigt oder nicht, ein weit verbreitetes Stereotyp jener Zeit: das der Suffragetten als Bedrohung für die traditionelle Familie.

Da *Shoulder to Shoulder* sich vor allem auf die Familie Pankhurst und die engste Führungsriege der WSPU konzentriert, wird auch das militante Vorgehen der Mitglieder der WSPU ausführlich behandelt. Die erste dieser Aktionen wird in der zweiten Episode thematisiert, als Annie Kenney und Christabel Pankhurst eine öffentliche Veranstaltung stören, indem sie wiederholt und lautstark ihre Forderungen nach einer Wahlrechtsreform vortragen. Im Anschluss halten sie beide Banner hoch, auf denen der Wahlspruch „Votes for Women“ groß aufgedruckt ist. Diese Störung führt schnell dazu, dass sie aus dem Saal geführt und verhaftet werden, was schlussendlich in ihrer ersten Verurteilung und dem ersten Gefängnisaufenthalt endet.²⁰⁰ Dieser ersten militanten Aktion folgen andere Maßnahmen unterschiedlicher Härte: die Frauen marschieren zum Parlament und geraten in gewaltsame Auseinandersetzungen mit der Polizei²⁰¹, Briefkästen werden gesprengt, Schaufenster beschmiert und eingeschlagen²⁰² und

²⁰⁰ Vgl. Hussein / Armstrong, *Shoulder to Shoulder*, Episode 2, 00:15:29-00:16:16.

²⁰¹ Vgl. Ebd., Episode 4, 00:13:46-00:15:16.

²⁰² Vgl. Ebd., Episode 5, 00:04:02-00:04:34.

öffentliche Orte als Bühne für Protest genutzt.²⁰³ Die Serie bettet diese Radikalisierung in den historischen Kontext ein, indem sie verdeutlicht, dass die britische Regierung kaum Kompromissbereitschaft zeigte und mit repressiven Mitteln auf die Forderungen der Frauen reagierte. In diesem Zusammenhang vermittelt *Shoulder to Shoulder* nicht nur die Dringlichkeit des Anliegens der Suffragetten, sondern auch die politischen und gesellschaftlichen Spannungen, die den Kampf um das Frauenwahlrecht prägten.

Auch Gewaltdarstellungen finden sich in *Shoulder to Shoulder*. Besonders Polizeigewalt ist ein wiederkehrendes Thema, neben den gewaltsamen Zusammenstößen bei Aufmärschen wird auch sexualisierte Gewalt thematisiert, indem eine Szene gezeigt wird, in der Polizeibeamte einer Suffragette wider ihrem Willen den Rock hochziehen und sie einer Gruppe Männer übergeben, die sie übergriffig berühren.²⁰⁴ In der dritten Episode wird auf die verbreitete Praxis des Hungerstreiks und der Zwangsernährung eingegangen, im Rahmen der Fokussierung auf Lady Constance Lytton. Als Tochter des ehemaligen Vizekönigs von Indien und mit einem schwachen Herzen geplagt, wurde sie anfänglich bei ihren Gefängnisaufenthalten privilegierter behandelt als ihre Mitgefangenen. Um diese Sonderbehandlung zu umgehen, gibt sie sich bei ihrer nächsten Verhaftung am 14. Januar 1914 als Arbeiterin mit dem Namen Jane Wharton aus und muss in der Folge das erste Mal die Torturen der Zwangsernährung über sich ergehen lassen.²⁰⁵ Diese traumatische Erfahrung wird in *Shoulder to Shoulder* in ihrer Gänze gezeigt, von dem gewaltsamen Festhalten durch die Wärterinnen über das Anbringen des metallenen Mundöffners bis hin zum Einflößen der flüssigen Nahrung.²⁰⁶ Vor der Brutalität dieses Vorgehens wird bei der Darstellung nicht zurückgeschreckt. Die Zwangsernährung von Emily Wilding Davison in der fünften Episode übertrifft diese Brutalität sogar noch mal. Nachdem sie sich in ihrer Zelle verschanzt hat und mit Wasserwerfern malträtirt wurde,²⁰⁷ wird sie mit einem Schlauch durch die Nase ernährt, wobei der handelnde Arzt besonders aggressiv und rücksichtslos vorgeht.²⁰⁸ Die vorläufige Eskalation der gewaltsamen und militanten Vorgehensweise findet sich in dem tragischen Tod von Emily Wilding Davison beim Epsom Derby 1913. Interessanterweise wird genau dieses Ereignis, das bis heute ein integraler Bestandteil der Erinnerungskultur der Suffragetten ist, nicht bildlich gezeigt.

²⁰³ Vgl. Hussein / Armstrong, *Shoulder to Shoulder*, Episode 5, 00:04:34-00:09:01.

²⁰⁴ Vgl. Ebd., Episode 4, 00:15:05-00:15:16.

²⁰⁵ Vgl. Karl, *Der Kampf der Suffragette*, S. 251.

²⁰⁶ Vgl. Hussein / Armstrong, *Shoulder to Shoulder*, Episode 3, 01:03:44-01:05:52.

²⁰⁷ Vgl. Ebd., Episode 5, 00:21:36-00:22:39.

²⁰⁸ Vgl. Ebd., 00:44.46-00:48:20.

Stattdessen wird Emily in Großaufnahme gezeigt, wie sie vor der Statue der heiligen Johanna von Orleans steht. Die Kamera schwenkt noch näher an ihr Gesicht, während die Musik abschwilt und die Geräusche von rennenden, wiehernden Pferden zu hören sind. Darauf folgt eine Schwarzblende und die nächste Szene zeigt sogleich ihre Beerdigung.²⁰⁹ Johanna von Orleans war für die WSPU ein Sinnbild für die Vorstellungen von Weiblichkeit. Christabel Pankhurst verlieh ihr dabei einen besonderen Status, indem sie die Märtyrerin als Schutzheilige der Bewegung betitelte.²¹⁰ Emily verblendet in einer Einstellung geradezu mit der Statue der Heiligen²¹¹, was ihren Status als Märtyrerin der Suffragettenbewegung zementiert. Dadurch, dass die Brutalität ihres Todes nicht gezeigt wird, bleibt dies das letzte Bild von Emily in der Serie, was ihr fast eine gewisse Heiligkeit oder Unwirklichkeit verschafft.

Shoulder to Shoulder schafft es, eine überaus differenzierte Darstellung der Suffragettenbewegung zu erzeugen. Neben dem Fokus auf verschiedene Charaktere der Bewegung, zeigt sich dies vor allem in der Darstellung der inneren Unterschiede und Differenzen, sowohl zwischen den Mitgliedern der Bewegung, als auch zwischen den Mitgliedern der Familie Pankhurst. Während andere Darstellungen, wie *Upstairs, Downstairs*, Klassenunterschiede und ihre Auswirkungen auf die Behandlung verschiedener Mitglieder der Bewegung gezeigt haben, schafft es *Shoulder to Shoulder* diese Unterschiede auf eine systematischere Art und Weise darzustellen. Besonders sichtbar wird dies in der Darstellung des Konflikts zwischen Emmeline und Christabel Pankhurst und Sylvia Pankhurst. Während Emmeline und Christabel die Erreichung des Wahlrechts im Fokus hatten und die WSPU ohne Verbindungen zu den von Männern geführten politischen Parteien führen wollten, hatte Sylvia eine starke Verbindung zur Labour Partei und setzte Klassenunterschiede und sozialistische Themen in den Fokus ihres Aktivismus. Dies führte dazu, dass Sylvia 1913 ihren eigenen Ableger der Suffragettenbewegung gründete, die East London Federation of the Suffragettes. Ihre Vereinigung unterstützte unter anderem Labour Kandidaten und erlaubte es Männern, der Vereinigung beizutreten, was schließlich 1914 dazu führte, dass Emmeline und Christabel Sylvia und ihre Vereinigung aus der WSPU ausschlossen.²¹² *Shoulder to Shoulder* thematisiert diesen Konflikt, der sich über einen längeren Zeitraum hinzog, in großer Ausführlichkeit.

²⁰⁹ Vgl. Hussein / Armstrong, *Shoulder to Shoulder*, Episode 5, 01:00:00-01:00:36.

²¹⁰ Vgl. Mayhall, *The Militant Suffrage Movement*, S. 85.

²¹¹ Vgl. Hussein / Armstrong, *Shoulder to Shoulder*, Episode 5, 01:00:25.

²¹² Vgl. Purvis, *Suffrage History on our Screens*, S. 269.

Unter anderem durch diese Darstellung innerer Differenzen und dem Austragen dieser schafft es *Shoulder to Shoulder* das bisher oft vorherrschende eindimensionale Bild der Suffragette aufzubrechen. Die Suffragetten in *Shoulder to Shoulder* sind kein Mittel der Belustigung für den Zuschauer, wie in *Milling the Militants* oder *Kind Hearts and Coronets*. Sie sind auch nicht nur gelangweilte Frauen der Oberschicht, die den Aktivismus der Suffragettenbewegung als Abenteuer und Zeitvertreib sehen, den sie für ihre Familie und Kinder aber schnell wieder aufgeben, wie in *Mary Poppins* oder *Upstairs Downstairs*. Die Suffragetten werden hier erstmals als wirklich vielschichtige und ernsthaft politisch interessierte Frauen dargestellt, die Zeit und Geld in die Hand nehmen, um sich zu organisieren und ihren Plan voranzutreiben. Auch wenn der Fokus auf der Familie Pankhurst liegt, die vor allem die gehobene Mittelschicht repräsentiert, werden durch Charaktere wie Annie Kenney oder Handlungsstränge wie die Arbeit von Sylvia im East End in London auch die aktivistischen Frauen der Arbeiterklasse und ihre Position innerhalb des Kampfes um das Wahlrecht beleuchtet. Dieser verstärkte Fokus auf die Arbeiterinnen unter den Suffragetten und die auffallend positive Darstellung der sozialistisch veranlagten Sylvia Pankhurst im Gegensatz zu ihrer Mutter und besonders ihrer Schwester, sind ein Zeugnis der Entstehungszeit von *Shoulder to Shoulder*, in der die Gegenkultur des sozialistischen Feminismus an Aufschwung gewann.²¹³

Shoulder to Shoulder wurde in einer Zeit veröffentlicht, in der durch die erstarkte Frauenbewegung in Großbritannien das Interesse an der Frauengeschichte und somit auch an der Bewegung der Suffragetten erwachte. Trotz des großen Fokus der Serie auf Details und historische Genauigkeit, gab es auch negative Resonanz aus den Reihen ehemaliger Suffragetten, die mit der Darstellung der WSPU und der historischen Ereignisse nicht zufrieden waren.²¹⁴ Auch wenn Kritik an *Shoulder to Shoulder* bestimmt in Teilen berechtigt ist, sollte nicht vergessen werden, wie bemerkenswert es ist, dass in den 1970er Jahren eine sechsteilige Serie produziert wurde, die sich ausschließlich mit dem politischen Engagement von Frauen befasst, deren zentrale Charaktere Frauen sind und deren Produktion überwiegend von Frauen initiiert wurde. Ungeachtet der Bedeutung der Serie für die feministische Bewegung und die Erinnerung an die Suffragetten im medialen Raum, geriet *Shoulder to Shoulder* mit der

²¹³ Vgl. Ball, Vicky, *Forgotten Sisters. The British Female Ensemble Drama*, in: *Screen*, 54, 2 (2013), S. 244–248, hier S. 246.

²¹⁴ Purvis, *Suffrage History on our Screens*, S. 273.

Zeit fast ins Vergessen. Die Serie wurde nur selten wieder ausgestrahlt und wurde weder auf Video noch auf DVD veröffentlicht.²¹⁵ Dies mag zum einen daran liegen, dass die Themen der Serie stark durch die Frauenbewegung ihrer Zeit beeinflusst wurden und somit nicht als zeitlose historische Darstellung existieren konnte, zum anderen ist es auch ein Sinnbild für die Ignoranz und die Defizite in der medialen Darstellung von Frauen und ihrer Geschichte in populären Medien.²¹⁶

4.5 Von der historischen Suffragette zur feministischen Ikone – Neue Erzählungen seit 2010

4.5.1 *Parade's End*, 2012

In der 2012 neu erschienenen Verfilmung der Romanreihe *Parade's End* (2012) von Ford Madox Ford übernehmen Benedict Cumberbatch und Adelaide Clemens die Hauptrollen von Christopher Tietjens und Valentine Wannop. Regie führte Susanna White und das Drehbuch schrieb der Autor Tom Stoppard, der nach einer 35 jährigen Pause erstmals wieder an einer Fernsehproduktion der BBC beteiligt war.²¹⁷ Wie auch die Verfilmung von 1964 behandelt die Miniserie der BBC nur die ersten drei Teile der vierteiligen Romanreihe von Autor Ford Madox Ford, welche die Grundlage für die Serie ist. In der Originalversion besteht sie aus fünf Episoden. Für diese Arbeit wird aber die deutsche Fassung untersucht, die aus sechs Episoden besteht.

Auf Anhieb fällt auf, wie sehr sich die beiden Verfilmungen in der Darstellung der Suffragetten unterscheiden. Während 1964 die Thematik der Suffragettenbewegung fast ausschließlich von Valentine und ihrer Freundin Gertie vertreten wird, ordnet die Miniserie von 2012 die Thematik in einen größeren historischen Rahmen ein. Sie dient somit nicht nur der Charakterbildung von Valentine, sondern auch als wichtiger historischer Meilenstein. Das geht daraus hervor, dass bevor Valentine als Charakter überhaupt eingeführt wird, schon Suffragetten zu sehen sind, die auf dem Weg zu einer

²¹⁵ Vgl. McCabe, Janet, *Shoulder to Shoulder. Female Suffrage, Second-Wave Feminism and Feminist TV Drama in the 1970s*, URL: <https://womensfilmtelevisionhistory.wordpress.com/2014/06/17/shoulder-to-shoulder-female-suffrage-second-wave-feminism-and-feminist-tv-drama-in-the-1970s-2/> (letztes Abrufdatum: 06.08.2024).

²¹⁶ Vgl. Ebd.

²¹⁷ Vgl. Lawson, Mark, *Parade's End. Why Tom Stoppard's Return to TV is a Cause for Celebration*, in: *The Guardian* (24.08.2012), URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2012/aug/24/parades-end-tom-stoppards-return> (letztes Abrufdatum: 21.12.2024).

Demonstration sind. Sie befinden sich auf einem Bus, der an Christopher Tietjens vorbeifährt und sind erkennbar an ihren großen Schildern, auf denen bekannte Schlagwörter wie “Deeds not Words” und “Votes for Women” stehen.²¹⁸ Manche der Banner sind in den Farben der WSPU gestaltet, also weiß, lila und grün. Diese fungieren neben den bekannten Mottos als Erkennungszeichen, dass es sich bei diesen Frauen um Suffragetten handelt. *Parade's End* (2012) greift hier also auf bereits geschaffene ikonisierte Bilder von Suffragetten zurück, wie sie unter anderem in *Shoulder to Shoulder* zu sehen sind. Auch auf die gefühlte Bedrohung, welche die Suffragetten für die Machthabenden darstellen, wird eingegangen, indem eine Demonstration der Suffragetten bei Ankunft eines Politikers bei einer Feierlichkeit gezeigt wird. Die Frauen sind offensichtlich wütend und geben ihrer Unzufriedenheit durch laute Rufe Ausdruck, während sie den Politiker mit Bannern und Plakaten bedrängen.²¹⁹ Die Inkludierung dieses Protestes ist Regisseurin Susanna White zu verdanken, die Tom Stoppards Drehbuch dementsprechend angepasst hat.²²⁰ White, die sich aktiv für bessere Konditionen für weibliche Regisseurinnen einsetzt,²²¹ scheint damit auf die Anforderungen einer Gesellschaft einzugehen, die durch eine erstarkte vierte Welle des Feminismus geprägt wurde.

Ein weiterer besonders auffälliger Unterschied zwischen der filmischen Darstellung aus dem Jahr 1964 und dieser Neuverfilmung ist der erste Auftritt von Valentine auf dem Golfplatz. Während die von Judi Dench verkörperte Valentine nur durch ihre Aussagen und ihr Verhalten als Suffragette erkennbar ist, erfüllt die moderne Valentine rein äußerlich alle Kriterien der ikonisierten Gestalt der Suffragette. Wie in Abbildung 9 zu sehen, trägt sie ein langes weißes Kleid und sowohl sie als auch ihre Freundin Gertie tragen Schärpen in den Farben der WSPU mit dem Aufdruck “Votes for Women”. Neben diesen äußerlichen Merkmalen sind es aber auch ihre Handlungen, welche die Identität als Suffragetten unmissverständlich betonen. Anders als 1964 greifen Valentine und Gertie zu explizit militanten Mitteln, die ihren Kampfgeist hervorheben: Gertie bespritzt den Abgeordneten Waterhouse in einem symbolischen

²¹⁸ Vgl. White, Susanna, *Parade's End*, Großbritannien, Mammoth Screen / HBO miniseries (2012), Episode 1, 00:11:50-00:11:59.

²¹⁹ Vgl. Ebd., 00:13:12-00:13:28.

²²⁰ Vgl. Brown, Maggie, *Parade's End* Director says Sexism is still rife in Drama World, Directors' Group to investigate after Cannes Film Festival snubs women for Palme d'Or Prize, in: *The Guardian* (08.09.2012), URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2012/sep/08/parades-end-sexism-drama-industry> (letztes Abrufdatum: 21.12.2024).

²²¹ Vgl. Brown, *Parade's End* Director.

Akt des Vandalismus mit roter Farbe. Dieser verweist auf die radikalen Methoden der historischen Suffragetten.



Abb. 9: Valentine auf dem Golfplatz, in: *Parade's End* (2012).

Auffällig ist allerdings, dass Valentine als Hauptcharakter nie selbst aktiv handelnd in militanten Aktionen involviert ist. Neben ihrem ersten Auftritt auf dem Golfplatz, bei dem Gertie diejenige ist, die sich militanter Mittel bedient, findet ihre einzige weitere aktive Auseinandersetzung mit dem organisierten Widerstand auf einer Demonstration vor der National Gallery statt. Dort beteiligt sie sich nur an friedvollem Protest, verteilt Flyer und wehrt sich kaum als ihr ein Plakat entrissen wird. Eher rückt sie sogar in eine kritische Rolle gegenüber der Militanz einiger Suffragetten, wenn auch nicht explizit verbal, sondern eher unterschwellig. Als sie Zeugin wird, wie eine Suffragette die Venus von Rokeby in der National Gallery zerstört, kommt sie ihrer Mitstreiterin nicht zur Hilfe, sondern bleibt mit einem schockierten und fassungslosen Ausdruck an ihrem Platz stehen.²²² Diese vergleichsweise milde Inszenierung von Valentines Aktivitäten als Suffragette lässt sie als eine eher gemäßigte Vertreterin der Bewegung erscheinen. Diese Darstellung könnte beim Publikum den Eindruck erwecken, dass Valentine zu den 'guten' und 'akzeptablen' Suffragetten zählt, abgrenzend zu den als 'unangenehm' oder 'fordernd' wahrgenommenen Aspekten der Bewegung.

Hinzu kommt, dass Valentine sich im Vergleich zur Verfilmung von 1964 weder der Kritik von Christopher noch von ihrer Mutter ausgesetzt ist, bezüglich ihrer Aktivitäten als Suffragette. Die einzigen Widersacher, denen sie begegnet, sind Personen, denen sie sowieso nicht freundschaftlich verbunden ist. Einerseits rückt

²²² Vgl. White, *Parade's End*, Episode 2, 00:34:30-00:35:10.

dadurch vor allem Christopher in ein sehr viel sympathischeres Licht, als in den Filmen von 1964. Er hilft nicht nur Gertie bei ihrer Flucht vor der Polizei, sondern verteidigt die Suffragetten sogar schon bevor er Valentine kennenlernt.²²³ Als männlicher Hauptcharakter passt er somit besser in die moralischen Anforderungen des 21. Jahrhunderts. Andererseits schmälert diese Entscheidung aber auch die Tragweite von Valentines politischer Einstellung, da sie kaum auf Widerstand stößt. Weder muss sie im privaten Rahmen mit Zurückweisung aufgrund ihres Aktivismus rechnen, noch scheinen gesellschaftlicher Ausschluss oder juristische Konsequenzen für sie als Bedrohung in Frage zu kommen. In *Parade's End* (2012) wird vor allem verbale Gewalt gegenüber den Suffragetten thematisiert. Sowohl in ihrer Abwesenheit wie von Lady Claudine, die den Wunsch äußert, die Suffragetten bis aufs Blut auspeitschen zu lassen,²²⁴ als auch in direkter Konfrontation mit den Frauen wie Mr. Sandbach, der sowohl dazu aufruft, Gertie zu misshandeln,²²⁵ als auch Valentine Gewalt androht und sie als "Tietjens whore" und "militant bitch" beleidigt.²²⁶

Abgesehen von diesen Vorfällen und ihrer Teilnahme an der Demonstration vor der National Gallery folgt Valentines Charakter aber nicht dem 'typischen' Werdegang einer Suffragette, wie in den bisher in dieser Arbeit untersuchten Filmen geschildert. Wie in der Verfilmung von 1964 wird Valentine weder festgenommen oder kommt ins Gefängnis, noch tritt sie in den Hungerstreik oder nimmt an weiteren militanten Aktionen teil. Auch ihr Protest auf dem Golfplatz wird auf eine leichte, fast schon komische Art und Weise dargestellt.²²⁷ Die düsteren Seiten des Kampfs um das Wahlrecht rücken somit fast komplett in den Hintergrund. Auch auf der verbalen Ebene muss sie ihre politischen Überzeugungen hinsichtlich des Frauenwahlrechts kaum verteidigen. Wenn sie auf Gegner des Frauenwahlrechts trifft, wie etwa auf den Abgeordneten Waterhouse, begegnet sie diesen eher mit Ironie als mit Kampfgeist.²²⁸ Sehr viel emotionaler reagiert sie, wenn es um die Kriegsthematik und ihre pazifistische Ablehnung der Gewalt geht.

Obwohl Valentine von ihren Mitmenschen eindeutig als Suffragette erkannt und bezeichnet wird, scheint diese Identität in der narrativen Entwicklung ihres Charakters

²²³ Vgl. White, *Parade's End*, Episode 1, 00:14:54-00:15:08.

²²⁴ Vgl. Ebd., 00:14:43-00:14:48.

²²⁵ "Strip the Bitch naked!", Ebd., 00:27:50-00:27:57.

²²⁶ Ebd., Episode 2, 00:23:15-00:23:35.

²²⁷ Vgl. Byrne, Katherine, A Return to "Quality". *Parade's End* (2012), in: *Edwardians on Screen. From Downton Abbey to Parade's End*, London 2015, S. 112-136, hier S. 120.

²²⁸ Vgl. White, *Parade's End*, Episode 2, 00:22:55-00:23:13.

nur eine periphere Rolle zu spielen. Ihre politischen Aktivitäten werden weder weiter vertieft noch durch größere Konflikte oder Opfer hervorgehoben, was sie von typischen Darstellungen militanter Suffragettenfiguren abhebt. Ihre Handlungen und Prioritäten richten sich vielmehr auf persönliche Beziehungen, insbesondere ihre Verbindung zu Christopher sowie auf ihre pazifistischen Überzeugungen im Hinblick auf die Kriegsproblematik. Diese Gewichtung legt nahe, dass Valentine zwar als Suffragette dargestellt wird, ihre politische Identität jedoch weniger tiefgreifend ausgestaltet ist.

Valentine findet ihr persönliches Glück letztendlich nicht in ihrer politischen Identität als Suffragette, sondern in der romantischen Beziehung zu Christopher. Obwohl die historische Einführung des Wahlrechts für Frauen während der in *Parade's End* (2012) erzählten Zeit stattfindet, wird dieser Moment nicht aktiv inszeniert, sondern auf eine beiläufige Erwähnung reduziert. Die Thematik wird lediglich in einer kurzen Szene angeschnitten, in der Valentine, inzwischen als Sportlehrerin tätig, von ihren Schülerinnen darauf angesprochen wird. Auch hier scheint ihre Identität als Suffragette bekannt zu sein, so fragt eine der Schülerinnen Valentine: "She's [Emmeline Pankhurst] your heroine, isn't she, Miss?"²²⁹. In ihrer Antwort distanziert sie sich eindeutig von Emmeline Pankhurst, indem sie ihre pazifistischen Werte in den Vordergrund stellt, die denen von Emmeline Pankhurst nicht mehr entsprechen. In einer späteren Szene stellt sie außerdem hervor, dass sie in ihrer Jugend eine "suffragist" war, also keine militante "suffragette" und betont, dass die Erreichung des Wahlrechts nichts mit ihrem persönlichen Glück zu tun hat.²³⁰

Valentines Identität als Suffragette in *Parade's End* (2012) erscheint so unaufregend und unproblematisch für sie und die Menschen, die ihr wichtig sind, dass sie in Kritiken als "Male Fantasy Suffragette"²³¹ bezeichnet wurde – eine Figur, die weniger die historischen Realitäten der Suffragettenbewegung reflektiert, sondern vielmehr eine idealisierte, glatte und leicht zu konsumierende Version derselben präsentiert. Diese Reduktion von Valentines Rolle als Suffragette erscheint in der Verfilmung von 1964 im Kontext der damaligen Zeit nachvollziehbar. Bei der Serienproduktion von 2012 hingegen hätte angesichts der fortgeschrittenen Frauenbewegung, sowohl in der Gesellschaft als auch in den Medien, die Möglichkeit

²²⁹ White, *Parade's End*, Episode 5, 00:20:36-00:21:13.

²³⁰ Vgl. Ebd., Episode 6, 00:06:47-00:07:08.

²³¹ Harvey, Chris, *Parade's End*. Valentine Wannop. The Male Fantasy Suffragette, in: The Telegraph (21.09.2012), URL: https://www.telegraph.co.uk/culture/9558459/Parades-End-Valentine-Wannop-the-male-fantasy-suffragette.html?ICID=continue_without_subscribing_reg_first (letztes Abrufdatum: 08.12.2024).

bestanden, die Suffragettenthematik deutlicher hervorzuheben und Valentines Charakterentwicklung in diesem Kontext zu erweitern. Zwar wird die Bewegung an sich in *Parade's End* (2012) sichtbarer gemacht als zuvor, zum Beispiel durch die Darstellungen größerer Proteste, doch bleibt Valentines Charakter primär durch visuelle Merkmale wie die Schärpe definiert, während inhaltliche Tiefe fehlt. Durch eine stärkere narrative Einbindung ihrer politischen Überzeugungen und Handlungen hätte die Serie nicht nur Valentines Charakter komplexer gestalten, sondern auch die Suffragettenbewegung als historischen Kontext differenzierter beleuchten können.

4.5.2 *Suffragette*, 2015

Suffragette ist ein Spielfilm aus dem Jahre 2015 von der britischen Regisseurin Sarah Gavron und der walisischen Drehbuchautorin Abi Morgan und die erste Darstellung der britischen Suffragetten in einem großangelegten Kinofilm.²³² Die Hauptrolle übernimmt Carey Mulligan. Sie spielt Maud Watts, eine junge Wäscherin, die 1912 mit ihrem Ehemann und ihrem kleinen Sohn in einem ärmlichen Viertel Londons wohnt und über ihre Arbeitskollegin Violet in Kontakt mit der Suffragettenbewegung kommt. Im Laufe des Films schreitet Mauds Militarisierung und Radikalisierung immer weiter voran, verstärkt unter anderem von Polizeigewalt, einer Ehekrise und der Entscheidung von Mauds Mann, den gemeinsamen Sohn zur Adoption freizugeben.

Suffragette schaffte es als erste mediale Darstellung den Fokus komplett auf die Suffragetten der Arbeiterklasse zu legen und ihre ganz individuellen Probleme zu thematisieren. Während die Frauen der Arbeiterklasse bis zur Ausstrahlung von *Shoulder to Shoulder*, kaum bis gar nicht gezeigt wurden, und in der Miniserie von 1974 auch nur durch Annie Kenney repräsentiert wurden, machte es *Suffragette* sich zur Aufgabe genau dieser Gruppe die Hauptrolle zu geben. Dies war laut Gavron und Morgan eine sehr bewusste Entscheidung. In der frühen Entwicklungsphase des Films *Suffragette* war zunächst geplant, die Geschichte aus der Perspektive von Mrs. Haughton zu erzählen. Diese Figur, die als wohlhabende Unterstützerin der Suffragettenbewegung auch in der schlussendlichen Fassung des Films auftaucht, sollte die zentrale Protagonistin sein, während Maud lediglich als ihr Hausmädchen eine Nebenrolle spielen sollte. Im Verlauf der Drehbuchentwicklung erkannten die

²³² Vgl. Gavron, Sarah, The Making of the Feature Film *Suffragette*, in: *Women's History Review* 24, 6 (2015), S. 985-995, hier S. 986.

Regisseurin Sarah Gavron und die Drehbuchautorin Abi Morgan jedoch, dass die Perspektive einer Frau aus der Arbeiterklasse sowohl erzählerisch spannender als auch historisch aufschlussreicher war. Dies führte dazu, dass Maud Watts, eine Wäscherin, ins Zentrum der Handlung rückte.²³³ Durch diese Verschiebung des Fokus wurde eine neue Dynamik geschaffen, die es erlaubte, die Suffragettenbewegung aus einer Perspektive zu zeigen, die die Erfahrungen von Frauen in prekären Lebens- und Arbeitsverhältnissen stärker berücksichtigt und dadurch eine breitere gesellschaftliche Relevanz erlangte.

Die Fokussierung des Films auf eine Frau der Arbeiterklasse wurde von den Kritiker:innen vorwiegend als erfrischende Ergänzung zum bis dato bestehenden Narrativ angenommen.²³⁴ Dennoch wurden vor allem unter Geschichtswissenschaftler:innen einige Stimmen hörbar, die mit Mauds Darstellung nicht ganz zufrieden waren. Unter anderem wurde kritisiert, dass bis auf Maud und Violet die Wäscherinnen den Suffragetten gegenüber sehr kritisch bis ablehnend eingestellt sind und keine Form der inneren Organisation der Arbeiterinnen sichtbar wird.²³⁵ Obwohl Maud stellvertretend für die Frauen der Arbeiterklasse innerhalb der Suffragettenbewegung stehen soll, entschieden sich Gavron und Morgan dazu, sie trotzdem in die Umgebung von Emmeline und Christabel Pankhurst zu platzieren, anstatt eine Verbindung zu der sozialistischen Sylvia Pankhurst zu kreieren, die sich im Londoner East End, in dem Maud lebt, für die Arbeiterinnen einsetzte.²³⁶

Die Fokussierung auf die Arbeiterklasse wird schon in der Anfangsszene sichtbar, in der die Frauen in der Wäscherei bei harter, körperlicher Arbeit gezeigt werden, während aus dem Off Männer zu hören sind, die über die Eignung von Frauen als politisch aktive Mitglieder der Gesellschaft diskutieren und Gründe aufzählen, die dafür sprechen, ihnen das Wahlrecht zu verweigern.²³⁷ Für Maud Watts braucht es die Suffragettenbewegung und überzeugte Frauen, wie ihre Kollegin Violet oder Mrs. Haughton, um sich ihrer prekären Situation und dem generationenübergreifenden

²³³ Vgl. Audiokommentar mit Regisseurin Sarah Gavron und Drehbuchautorin Abi Morgan, in: Gavron, Sarah, *Suffragette*, Großbritannien, Film4 et al. (2012), 00:08:30-00:09:05.

²³⁴ Vgl. Schwartz, Laura, Film Review. *Suffragette*. New Film explores the Lives of Working-Class Women Militants, in: *History Today* (08.10.2015), URL: <https://www.historytoday.com/film-review-suffragette> (letztes Abrufdatum: 17.10.2024).

²³⁵ Vgl. Delap, Lucy / Gottlieb, Julie, *Suffragette*. The Forrest Gump of Feminism, in: *History Matters* (03.11.2015), URL: <https://historymatters.sites.sheffield.ac.uk/blog-archive/2015/suffragette-the-forrest-gump-of-feminism> (letztes Abrufdatum: 17.10.2024).

²³⁶ Vgl. Purvis, *Suffrage History on our Screens*, S. 279.

²³⁷ Vgl. Gavron, *Suffragette*, 00:01:19-00:02:06.

Leiden von Frauen, besonders aus der Arbeiterklasse, erst wirklich bewusst zu werden. *Suffragette* schafft es aber neben der Darstellung der Suffragetten aus der Arbeiterklasse auch die komplexen Schwierigkeiten der besser gestellten Frauen, wie Mrs. Haughton zu beleuchten. Als diese mit den anderen Suffragetten auf einer Demonstration festgenommen wird, weigert sich ihr Mann, auch die Kautions für die anderen Frauen zu bezahlen, obwohl sie ihn mehrmals darauf hinweist, dass es ihr Geld ist, wovon er die Kautions bezahlt.²³⁸ Durch Mr. Haughton's Antwort, "But you're my wife, and you'll act like a wife!"²³⁹, wird auf eindrückliche Art deutlich gemacht, in welcher Abhängigkeit selbst privilegierte Frauen stehen. Diese Szene hat eine interessante Parallele zu der oben besprochenen *Upstairs, Downstairs* Episode, in der Mr. Karekin für Elizabeth ebenfalls als einzige der festgenommenen Frauen die Kautions bezahlt. Während 1971 diese Geste der männlichen Dominanz noch romantisch dargestellt wird, offenbart *Suffragette* die tiefgreifende Abhängigkeit und Machtlosigkeit der Frauen. Durch diese Darstellung offenbart sich den Zuschauer:innen auch die Dringlichkeit der militanten Aktionen der Suffragetten, anstatt sie, wie in *Upstairs, Downstairs* als gefährliche und fast alberne Freizeitbeschäftigung privilegierter Frauen der gehobenen Mittelschicht wahrzunehmen.

Deutlicher als in dem Großteil der bisher hier beleuchteten Beispiele filmischer Repräsentationen der Suffragettenbewegung wird in *Suffragette* das Thema der Gewalt beleuchtet, die die Frauen der Arbeiterschicht aber auch der gesamten Suffragettenbewegung erleiden mussten. Besonders die Polizeigewalt wird hier in den Fokus gerückt. Diese beschränkt sich nicht nur auf körperliche Gewalt, beispielsweise dem gewalttätigen Vorgehen der Polizisten bei einer Demonstration vor dem Parlament, sondern beinhaltet auch Formen der psychischen Gewalt. Maud wird von Inspektor Steed unter Druck gesetzt, ihre Freundinnen auszuspionieren²⁴⁰ und wird vor ihrem Mann und der ganzen Nachbarschaft bloßgestellt, indem sie von der Polizei bis vor die Tür gebracht wird.²⁴¹ Auch wird erstmals das Eingreifen der Polizei in die Privatsphäre der betroffenen Frauen gezeigt, indem die systematische Überwachung und Bespitzelung der Suffragetten in Form von geheimen fotografischen Aufnahmen thematisiert und offengelegt wird. 2003 veröffentlichte The National Archives zum 100-jährigen Jubiläum der Gründung der WSPU erstmals eine Sammlung an Fotos, die

²³⁸ Vgl. Gavron, *Suffragette*, 00:29:38-00:30:09.

²³⁹ Ebd., 00:30:09-00:30:13.

²⁴⁰ Vgl. Ebd., 00:52:12-00:52:54.

²⁴¹ Vgl. Ebd., 00:45:34-00:46:38.

zeigen, wie die Suffragetten als eine der ersten Organisationen in Großbritannien, oder möglicherweise auch weltweit, durch verdeckte Fotoüberwachung von Scotland Yard beobachtet wurden.²⁴² Die Polizei, vertreten durch Inspektor Steed, übernimmt in *Suffragette* die Rolle des Antagonisten ebenso wie Mauds Ehemann Sonny im privaten Bereich und Mr. Haughton als Vertreter der Regierung. Inspektor Steed spiegelt in seiner Kritik an den Suffragetten sehr gut ein Bild wider, auf welches in früheren filmischen Repräsentationen der Bewegung gerne und oft zurückgegriffen wurde: Die Suffragette als Verführerin. Steed versucht Maud zu überzeugen, dass sie für die Führungsriege der WSPU nur Kanonenfutter ist²⁴³ und wirft Edith vor, die Frauen ihrer Gruppe nur zu verführen und in Zerstörung zu trainieren.²⁴⁴

Die konstante Bedrohung und die gewaltbereite Stimmung wird im Film auch dadurch untermalt, dass die Frauen aus Mauds Gruppe von Edith in Selbstverteidigung unterrichtet werden.²⁴⁵ Dass gerade Edith als Trainerin eingesetzt wird, könnte ein Hinweis auf die historische Person Edith Garrud sein, eine Pionierin in der Kampfkunst des Jiu Jitsu. Jiu Jitsu wurde Anfang des 20. Jahrhunderts in Großbritannien und anderen Teilen Europas eine beliebte Sportart, die auch Frauen begeisterte, da sie, anders als andere Kampfsportarten wie Boxen oder Wrestling, als elegant und damit auch für Frauen angemessen wahrgenommen wurde.²⁴⁶ Den Suffragette diente Jiu Jitsu als Selbstverteidigungsmaßnahme, besonders gegen Polizeigewalt bei Demonstrationen oder Festnahmen. Edith Garrud, auf die der Charakter von Helena Bonham Carter verweisen könnte, führte gemeinsam mit ihrem Mann ein Dojo. Sie war Mitglied der WSPU und bildete die Frauen der Suffragettenbewegung in der Kunst der Selbstverteidigung aus, besonders eine Gruppe von 25 Frauen, die als die “Bodyguards” bekannt wurden und Emmeline Pankhurst vor einer erneuten Inhaftierung schützen sollten.²⁴⁷ Inzwischen existiert sogar ein Begriff, der auf das Phänomen der Verbindung zwischen den britischen Aktivist:innen für das Frauenwahlrecht und der Verbreitung der ostasiatischen Kampfsportarten hinweist: “suffrajitsu”²⁴⁸. Obwohl die Szene nur kurz ist

²⁴² Vgl. Casciani, Dominic, *Spy Pictures of Suffragettes Revealed*, in: BBC News (03.10.2003), URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/3153024.stm (letztes Abrufdatum: 12.12.2024).

²⁴³ Vgl. Gavron, *Suffragette*, 00:53:10-00:53:48.

²⁴⁴ Vgl. Ebd., 01:02:31-01:02:40.

²⁴⁵ Vgl. Ebd., 01:00:50-01:01:06.

²⁴⁶ Vgl. Godfrey, Emelyne, *Femininity, Crime and Self-Defence in Victorian Literature and Society*. From Dagger-Fans to Suffragettes, Basingstoke 2012, S. 97.

²⁴⁷ Vgl. Godfrey, *Femininity, Crime and Self-Defence*, S. 97-99.

²⁴⁸ Vgl. Callana, Mike / Heffernan, Conor / Spenn, Amanda, *Women’s jūjutsu and judo in the early twentieth-century. The cases of Phoebe Roberts, Edith Garrud, and Sarah Mayer*, in: *International Journal of the History of Sport* 35, 6 (2018), S. 530-553.

und die Stimmung unter den Frauen gelockert wirkt, zeichnet sie doch ein klares Bild, dass diese Frauen sich der Gefahren bewusst waren und eigenverantwortlich damit umgingen.

Der Film *Suffragette* integriert historische Persönlichkeiten und Ereignisse, um die persönliche Geschichte der fiktiven Hauptfigur Maud Watts mit der größeren politischen und sozialen Dynamik ihrer Zeit zu verbinden. Neben Emily Wilding Davison, die tragische Berühmtheit erlangte durch ihren aufsehenerregenden Tod bei einem Pferderennen 1913, tritt auch Emmeline Pankhurst als zentrale historische Figur in Erscheinung. Emmeline Pankhurst wird hier als eine Art mystische Gestalt dargestellt. Maud sieht ihren Namen zunächst nur auf den Titelseiten von Zeitungen²⁴⁹ und hört andere Suffragetten fast ehrfurchtsvoll über sie sprechen.²⁵⁰ Von den Gegnern der Suffragettenbewegung wird ihr Name eher verachtungsvoll verwendet, wie von Mauds Mann Sonny, “You’re a Suffragette now? Like those Pankhursts?”²⁵¹, oder als wirkliche Beleidigung wie von den Unbekannten, die die Apotheke der Ellyns mit den Worten “Filthy Panks” beschmieren.²⁵² Emmeline Pankhursts tatsächlicher Auftritt im Film, gespielt von Meryl Streep, ist dann aber nur sehr kurz. Sie erscheint plötzlich auf einem Balkon und hält eine glühende Rede zum Aktivismus für das Frauenwahlrecht. Während ihrer Rede wechselt die Kameraperspektive immer wieder zu Maud und den anderen Frauen, die ihr gebannt zuhören.²⁵³ Emmeline Pankhurst wird im Film *Suffragette* vor allem als ikonische Symbolfigur der Frauenbewegung dargestellt. Ihre Präsenz wird durch die vorausgehenden Gespräche über ihre Person und ihren Status innerhalb der Bewegung aufgebaut. Die dramaturgische Entscheidung, sie in ihrem kurzen Auftritt vorwiegend in einer erhöhten, distanzierten Position auftreten zu lassen, reduziert sie auf ein ikonisches Abbild, das ihre historische Persönlichkeit und ihr politisches Handeln kaum greifbar macht. Auch der kurze intimere Moment, den Maud mit ihr hat, als sie und ihre Mitsstreiterinnen Mrs. Pankhurst zur Flucht verhelfen, verstärkt den Eindruck einer stilisierten Lichtgestalt, da sie wenig persönliche Worte an sie richtet, sondern nur Leitgedanken der Suffragettenbewegung wiedergibt: “Never surrender, never give up the fight!”²⁵⁴.

²⁴⁹ Vgl. Gavron, *Suffragette*, 00:06:40-00:06:50.

²⁵⁰ Vgl. Ebd., 00:34:18-00:35:20.

²⁵¹ Ebd., 00:23:11-00:23:31.

²⁵² Ebd., 00:33:56-00:34:10.

²⁵³ Vgl. Ebd., 00:42:34-00:44:31.

²⁵⁴ Ebd., 00:45:01-00:45:22.

Diese ikonische Darstellung von Emmeline Pankhurst kollidiert mit der durch einige wenige Charaktere geäußerte Kritik am Führungsstil der WSPU. Besonders Ediths scheinbar blinder Gehorsam wird sowohl von ihrem Mann, als auch von Violet problematisiert. In Violets Fall wird dadurch sehr deutlich auch die schwierige Diskrepanz zwischen den Vorgaben einer privilegierten Führungsebene und der Realität einer Arbeiterfrau in prekären Verhältnissen sichtbar. Während die Pankhursts immer radikalere Aktionen fordern, wie dem Platzieren von Bomben im Haus eines Ministers, ist Violet zum wiederholten Mal von ihrem gewalttätigen Ehemann schwanger und muss somit nicht nur um ihre eigene Sicherheit fürchten, sondern auch um die ihres ungeborenen Kindes.²⁵⁵

Wie in anderen filmischen Darstellungen der Suffragettenbewegung, wird auch in *Suffragette* ein Fokus auf die Militanz und Radikalisierung der Suffragetten gelegt. So werden die Suffragetten eingeführt, indem sie in einer militanten Aktion symbolträchtig die Ladenscheiben auf einer belebten Geschäftsstraße einwerfen.²⁵⁶ Diese gezeigte Militanz steigert sich im Laufe des Films immer weiter und findet ihren tragischen Abschluss schließlich in Emily Wilding Davisons Zusammenstoß mit dem Pferd des Königs auf dem Epsom Derby 1913, der zu ihrem Tod führte. Im Gegensatz zu älteren Darstellungen, in denen die Militanz der Suffragetten noch gefährlich und zu Teilen sogar lächerlich dargestellt wurde, schafft es *Suffragette*, die Militanz und Radikalisierung als fast ausweglos zu charakterisieren. Anhand von Mauds Charakter lässt sich sehr gut erkennen, wie das Private politisch und im Gegenzug das Politische auch privat wird. Sie politisiert sich durch die Erkenntnis, das ihr persönlicher Lebensweg, so wie der ihrer Mutter und aller anderen Frauen um sie herum, Resultat eines strukturellen Sexismus ist. Ihr politisches und aktivistisches Handeln führt aber im Laufe des Films zum Verlust ihrer familiären Strukturen, indem ihr Ehemann sie aus dem Haus wirft und als Höhepunkt von Mauds Leiden den gemeinsamen Sohn zur Adoption freigibt.²⁵⁷ Diese emotional sehr aufgeladene Szene fungiert als narratives Mittel, um das Publikum zur Entwicklung von Empathie und Verständnis für Maud und ihre Situation zu bewegen. Gleichzeitig legitimiert die Inszenierung implizit die militanten Taktiken der Suffragetten, indem sie deren Ursprünge in den tiefgreifenden gesellschaftlichen Ungleichheiten aufzeigt.

²⁵⁵ Vgl. Gavron, *Suffragette*, 01:04:40-01:05:17.

²⁵⁶ Vgl. Ebd., 00:03:43-00:05:03.

²⁵⁷ Vgl. Ebd., 01:06:15-01:08:32.

Das Verständnis und Mitleid des Publikums wird auch durch die Darstellung der Gefängnisaufenthalte und besonders der dort vorgenommenen Zwangsernährung angeregt. Schon bei ihrer ersten Verhaftung erfährt Maud die Brutalität und Entmenschlichung im Gefängnis durch die brutale und bloßstellende körperliche Untersuchung, bei der den Frauen ihre Rechte als politisch Gefangene nicht anerkannt werden.²⁵⁸ *Suffragette* folgt wie viele andere mediale Repräsentationen der Suffragetten auch dem narrativen Leitmotiv des Werdegangs einer militanten Suffragette: Von militanten Aktionen, über Verhaftung bis hin zur Inhaftierung und schließlich zum Hungerstreik und der Zwangsernährung.²⁵⁹ Die Grausamkeit der Zwangsernährung wird durch die Abwesenheit musikalischer Untermalung auf eindruckliche Weise noch verstärkt.²⁶⁰

Suffragette legt bei der Darstellung der Suffragetten großen Wert auf historische Authentizität und versucht diese durch kleine Details im Bühnenbild und Kostüm zu verstärken. Bei großen Veranstaltungen tragen die Frauen Banner und Fahnen, die von den konservierten Originalen aus der Women's Library inspiriert sind.²⁶¹ Maud und ihre Mitstreiterinnen tragen bei der Kundgebung, die auf Abbildung 10 zu sehen ist, Schärpen und Blumen in den Farben der WSPU. Wahrnehmbar ist dies beispielsweise auch durch die Verwendung der Medaillen, die Maud und andere Suffragetten für Leistungen wie ihre erste Inhaftierung oder den Hungerstreik bekommen.²⁶² Auch die Inklusion des "March for Women" von Komponistin und WSPU Mitglied Ethel Smyth als Protesthymne der Suffragetten fungiert als Verstärker der historischen Authentizität. Diese Details führen dazu, dass die dargestellten Suffragetten von der ikonisierten Form früherer Darstellungen abweichen und menschlicher und nahbarer wirken.

²⁵⁸ Vgl. Gavron, *Suffragette*, 00:32:44-00:33:24.

²⁵⁹ Vgl. Mayhall, *Domesticating Emmeline*, S. 3.

²⁶⁰ Vgl. Gavron, *Suffragette*, 01:15:06-01:01:16:39.

²⁶¹ Vgl. Dies., *The Making of the Feature Film Suffragette*, S. 989.

²⁶² Vgl. Dies., *Suffragette*, 00:35:44-00:36:17.



Abb. 10: Maud und ihre Mitstreiterinnen, in: *Suffragette* (2015).

Der Film *Suffragette* war kommerziell sehr erfolgreich und erreichte ein breites Publikum,²⁶³ war aber auch nicht vor der Kritik seiner Zeit geschützt. *Suffragette* musste sich einerseits mit der Kritik auseinandersetzen, die Suffragetten und die britische Bevölkerung ihrer Zeit nicht in ihrer vollständigen Diversität abgebildet zu haben.²⁶⁴ Zum andern führte eine Promo Aktion, bei der die Schauspieler:innen des Films T-Shirts mit einem berühmten und im Film verwendeten Zitat von Emmeline Pankhurst mit den Worten “Id rather be a rebel than a slave” trugen, besonders in den USA zu einer Debatte über die Trivialisierung des Wortes “slave”.²⁶⁵ In den 2010er Jahren entsteht eine vierte Welle des Feminismus auch schon vor dem Skandal um Produzent Harvey Weinstein und der daraus entstandenen verstärkten #MeToo Debatte 2017. Deutlich wird diese an der verstärkten Sichtbarkeit von feministischen Themen vor allem in den sozialen Medien und getragen von weiblichen Prominenten wie Beyonce oder Emma Watson.²⁶⁶ Diese erhöhte mediale Präsenz von feministischen Themen, die einen verstärkten Fokus auf die Relevanz von Gleichberechtigung, intersektionale Perspektiven und historische Aufarbeitung legt, hat die gesellschaftliche Aufmerksamkeit für feministische Themen gesteigert und damit vermutlich maßgeblich dazu beigetragen, dass Filme wie *Suffragette* realisiert wurden. Gleichzeitig schuf sie auch die Plattform für Kritik und den Austausch über diese.

²⁶³ Vgl. *Suffragette* (2014), in: The Numbers, URL: <https://www.the-numbers.com/movie/Suffragette#tab=box-office> (letztes Abrufdatum: 19.01.2025).

²⁶⁴ Vgl. Olou, Ijeoma, Why I won't write a Review of *Suffragette*, in: *The Stranger* (04.11.2015), URL: <https://www.thestranger.com/film/2015/11/04/23117815/why-our-reviewer-refuses-to-write-a-review-of-suffragette> (letztes Abrufdatum: 29.11.2024).

²⁶⁵ Vgl. Purvis, *Suffrage History on our Screens*, S. 279.

²⁶⁶ Kac-Vergne, Marianne / Assouly, Julie (Hrsg.), *From the Margins to the Mainstream. Women in Film and Television*, London 2022, S. 3f.

4.5.3 *Enola Holmes*, 2020 und 2022

Der 2020 erschienene Spielfilm *Enola Holmes* basiert auf den gleichnamigen Jugendbüchern der US-amerikanischen Autorin Nancy Springer. Das Drehbuch stammt von dem britischen Autor Jack Thorne, Regie führte der britische Regisseur Harry Bradbeer, der bereits in den Serien *Fleabag* und *Killing Eve* starke weibliche Charaktere inszenierte.²⁶⁷ 2022 erschien mit der gleichen Besetzung die Fortsetzung *Enola Holmes 2*. In beiden Filmen übernimmt die britische Schauspielerin Millie Bobby Brown die Rolle von Enola Holmes, der jüngeren Schwester von Sherlock und Mycroft Holmes. Enola lebt eigentlich mit ihrer Mutter Eudoria zusammen in der Nähe von London, doch eines Tages verschwindet Eudoria und lässt Enola alleine zurück, nur mit ein paar verschlüsselten Botschaften. Ihre Brüder sehen sich nicht in der Lage, ein junges Mädchen bei sich aufzunehmen und wollen sie deshalb in einem Mädcheninternat anmelden. Enola will das auf jeden Fall verhindern und flieht mit dem Geld, das ihr ihre Mutter zurückgelassen hat, nach London mit dem Ziel, ihre Mutter zu finden. Auf dem Weg trifft sie den ebenfalls flüchtigen jungen Lord Tewkesbury, mit dem sie sich anfreundet. Im zweiten Teil steht Enola kurz davor, ihr vor kurzem erst eröffnetes aber sehr schlecht laufendes Detektivbüro aufzugeben, als sie in einen Fall verwickelt wird, in dem es um das Verschwinden eines jungen Arbeitermädchens aus einer Streichholzfabrik geht.

Beide Filme sind in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts angesiedelt, spielen also im viktorianischen England, in dem die Frauenwahlrechtsbewegung ihren Ursprung hat. Die beiden weiblichen Hauptcharaktere der Filme, Enola und ihre Mutter Eudoria, passen aber in keinerlei Hinsicht in das viktorianische Bild einer zurückhaltenden, unpolitischen Frau, deren einziges Ziel es ist, eine gute Ehefrau und Mutter zu sein.²⁶⁸ Eudoria, als Witwe alleinig für die Erziehung ihrer Tochter zuständig, bildet Enola in vielen verschiedenen Bereichen aus, die für Mädchen nicht vorgesehen waren, darunter Literatur, Naturwissenschaften und Kampfsport. Sie erzieht ihre Tochter

²⁶⁷ Vgl. Ichimura, Anri, From *Fleabag* to *Enola Holmes*. Director Harry Bradbeer reveals why he loves telling Stories through the Female Gaze, in: *Esquire* (27.10.2022), URL: <https://www.esquiremag.ph/culture/movies-and-tv/harry-bradbeer-enola-holmes-2-a00304-20221027?s=2js9sbr22jt5145klr1isfe03i> (letztes Abrufdatum: 26.02.2025).

²⁶⁸ Vgl. Karl, Der Kampf der Suffragette, S. 68.

fernab von der öffentlichen Gesellschaft und ohne deren Erwartungen und Zwänge mit dem Motto: “We were free to do anything at Ferndell [...] and be anyone.”²⁶⁹

Dass Eudoria in politische und aktivistische Tätigkeiten verwickelt ist, wird früh im ersten Film behandelt, als Enola ein Treffen ihrer Mutter mit einer Gruppe von Frauen belauscht, bis sie von Eudoria erwischt wird, die ihr die Tür vor der Nase zu macht. Im Laufe des Films stellt sich heraus, dass Eudoria Teil einer geheimen, militanten Gruppe ist, die sich unter anderem mit gezielten Anschlägen auf öffentliches Eigentum für das Frauenwahlrecht einsetzt. Interessanterweise benutzen weder die Frauen selbst noch Außenstehende das Wort *Suffragette*. Auch anhand ihrer Kleidung sind sie nicht als solche zu erkennen, tragen sie doch weder die bekannten Schärpen, noch einen Regenschirm oder Accessoires in den Farben der WSPU. Ihre Zusammengehörigkeit ist allerdings an einem rosa Anstecker zu erkennen, den sie alle an der Bluse tragen. Woran ist dann ersichtlich, dass es sich bei Eudorias geheimer Vereinigung um Suffragetten handelt? Einerseits sind da die Zeitungsausschnitte und Flyer zum Thema *Women's Suffrage*, die im Laufe des Films gezeigt und mit Eudorias Gruppe in Zusammenhang gebracht werden.²⁷⁰ Sie verknüpfen die geheimen Aktivitäten der Gruppe mit dem Kampf der Suffragetten um das Wahlrecht für Frauen.

Neben diesen schriftlichen Hinweisen sind es auch die Handlungen von Eudoria, Edith und den anderen Frauen ihrer Gruppe, die ihre Zugehörigkeit zur Suffragettenbewegung deutlich sichtbar machen. Ein Beispiel dafür ist das Kampftraining, das Enola von ihrer Mutter und Edith erhalten hat und welches diese in einem Kampfstudio über ihrem Café auch für andere Frauen verfügbar macht. Der Charakter Edith, gespielt von Susan Wokoma, scheint hier noch deutlicher als in *Suffragette* eine Hommage an Edith Garrud zu sein, da nicht nur ihr Name übernommen wird, sondern auch ihre Tätigkeit. Während Helena Bonham Carters Charakter in *Suffragette* hauptberuflich als Apothekerin arbeitet und ihren Mitstreiterinnen nur nebenbei Formen der Selbstverteidigung beibringt, betreibt die Edith in *Enola Holmes* ein professionelles Kampfstudio, in dem sie Frauen im Jiu Jitsu ausbildet und für den Kampf ums Frauenwahlrecht “rekrutiert”.²⁷¹ Indem die *Enola Holmes*-Filme das Bedürfnis der Suffragetten nach Formen der Selbstverteidigung thematisieren, wird

²⁶⁹ Bradbeer, Harry, *Enola Holmes*, Großbritannien / USA, Legendary Pictures / PCMA Productions (2020), 00:02:03-00:02:15.

²⁷⁰ z.B. “Women's Suffrage. Votes for Women. Public Meeting. Make your voices heard.”, Bradbeer, *Enola Holmes*, 00:48:11.

²⁷¹ Bradbeer, *Enola Holmes*, 00:42:32-00:42:40.

nicht nur die historische Realität der politischen Kämpfe von Frauen, sondern auch die damit verbundenen Gefahren und die Gewalt, der sie ausgesetzt waren, behandelt. Die Darstellung von Selbstverteidigung als ein wichtiger Bestandteil der Suffragettenbewegung in der modernsten, hier betrachteten filmischen Repräsentation der Suffragetten, bietet auch eine Reflexion über den anhaltenden Kampf für Frauenrechte in verschiedenen sozialen und politischen Kontexten.

Es stellt sich im Laufe des Films heraus, dass Eudorias geheime Aktivitäten der Grund für ihr Verschwinden und Untertauchen sind. Auch wenn Enola selbstbewusst und unabhängig ist und ihre Mutter vor allem aufgrund ihrer emotionalen Verbindung vermisst und sich um sie sorgt, verkörpert Eudoria durch ihr Verschwinden das langanhaltende Bild der Suffragette als schlechter Mutter. Auch wenn sie ihrer Tochter bis zu diesem Zeitpunkt Liebe und Fürsorge entgegengebracht hat und sie in breit gefächerten Fähigkeiten unterrichtet und aufs Leben vorbereitet hat, verheimlicht sie Enola wichtige Informationen und lässt sie alleine zurück, um weiterhin ihren militanten Aktivitäten nachgehen zu können. Dies wird vor allem durch Enolas Gefühl von Verlassenheit sichtbar und zeigt sich auch in der Szene, in der Mutter und Tochter nach langer Zeit wieder aufeinander treffen. Enola reagiert sehr emotional auf die Worte ihrer Mutter und Eudoria hat das Bedürfnis zu bekräftigen: “I didn’t leave you because I didn’t love you. I left for you because I couldn’t bear to have this world be your future. So I had to fight. You have to make some noise if you want to be heard.”²⁷²

Die *Enola Holmes* Filme unterscheiden sich von den anderen in dieser Arbeit betrachteten filmischen Darstellungen in einem entscheidenden Punkt und zwar der Diversität der Akteur:innen. Eudorias Suffragetten-Gruppierung besteht nicht nur aus weißen Frauen, sondern auch Women of Color.²⁷³ So zum Beispiel Edith, eine Schwarze Suffragette, die ein Kampfstudio besitzt, in dem sie anderen Frauen und Suffragetten Jiu Jitsu zur Selbstverteidigung beibringt. Enola trifft sie, wie auf Abbildung 11 zu sehen, auf der Suche nach ihrer Mutter. Tatsächlich gab es einige Women of Color, die sich für das Frauenwahlrecht einsetzten, auch wenn die britische Suffragettenbewegung vorwiegend aus weißen Frauen der Mittelschicht bestand. Eine der bekanntesten

²⁷² Bradbeer, *Enola Holmes*, 01:53:44-01:54:11.

²⁷³ Der hier verwendete Begriff “Women of Color” baut auf dem Begriff “People of Color” auf, einer Selbstbezeichnung von Menschen, die von Rassismus betroffen sind. Er erweitert diesen Begriff um eine intersektionale Perspektive, die insbesondere die Diskriminierungserfahrungen weiblich gelesener Personen einbezieht, welche zusätzlich von Sexismus betroffen sind. Vgl. u.a. Ha, Noa K., *People of Color*, in: Bartels, Inken et al. (Hg.), *Inventar der Migrationsbegriffe* (27.02.2023), URL: https://www.migrationsbegriffe.de/media/pages/artikel/peopleofcolor/b1f854621e-1677495020/inventar_people-of-color_2023_ha.pdf (letztes Abrufdatum: 22.10.2024).

Women of Color unter ihnen war Prinzessin Sophia Duleep Singh, Tochter des letzten Maharadschas von Punjab und Patentochter von Queen Victoria, welche als Mitglied der WSPU und enge Vertraute von Emmeline Pankhurst unter anderem vor dem Parlament demonstrierte, die WSPU Zeitschrift *The Suffragette* verkaufte und Premierminister Asquith ein Banner der Suffragetten vors Gesicht hielt.²⁷⁴ Durch die Integration von Women of Color als Besetzung von Suffragetten bildet die *Enola Holmes* Reihe erstmals im Rahmen eines Spielfilms diesen oft vergessenen Aspekt der Suffragettenbewegung ab. Und das nicht nur als stumme Mitglieder von Eudorias Widerstandsgruppe, sondern durch die Rolle von Edith auch als eigenständiger Charakter, der in *Enola Holmes 2* weiter ausgebaut wird. Die beiden *Enola Holmes* Filme reagieren damit auf eine Anforderung des aktuellen Feminismus nach Diversität und Intersektionalität, welche Ealasaid Munro als eines der zentralen Themen der vierten Welle des Feminismus identifiziert.²⁷⁵



Abb. 11: *Enola und Edith in der Kampfschule, in: Enola Holmes (2020)*

Trotz dieser bedeutenden Ergänzung des Bilds der Suffragetten auf der Leinwand verpasst *Enola Holmes* eine wichtige Chance, die Thematik der Diversität tiefgründig zu behandeln. Dies mag teilweise darauf zurückzuführen sein, dass die Thematik der Suffragetten in der Handlung nur eine Nebenrolle spielt, wodurch eine detaillierte Auseinandersetzung aus zeitlichen Gründen kaum möglich ist. Gleichwohl führt diese verkürzte Darstellung dazu, dass die rassistischen und imperialistischen Vorurteile, denen Women of Color sowohl in der britischen Gesellschaft als auch innerhalb der verschiedenen Gruppierungen der Suffragettenbewegung ausgesetzt

²⁷⁴ Vgl. Baker, Elizabeth, *Suffragette Palace*. Sophia Duleep Singh (1876–1948), Hampton Court Palace and Votes for Women, in: Purvis / Hannam, *The British Women's Suffrage Campaign*, S. 77-99, hier S. 77 f.

²⁷⁵ Vgl. Munro, Ealasaid, *Feminism. A Fourth Wave?*, in: *Political Inside* 4, 2 (2013), S. 22-25, hier S. 24.

waren, vollständig ausgeblendet werden. Dies verfälscht den Blick auf die komplexen Machtverhältnisse und die Herausforderungen, mit denen Women of Color innerhalb der Bewegung konfrontiert waren.

Obwohl die *Enola Holmes* Filme historische Marker setzen, beispielsweise durch das Erwähnen bestimmter Bücher, wie *The Subjection of Women* von John Stuart Mill,²⁷⁶ oder Ereignisse, wie dem Reform Act von 1884, orientieren sie sich allerdings generell nur lose an den historischen Einschnitten und der tatsächlichen Chronologie der Suffragettenbewegung. Dies wird auch daran deutlich, wie die Filme die Militanz der Suffragetten behandeln. Im ersten Film stellt Enola fest, dass ihre Mutter und die anderen Mitglieder ihrer Untergrundorganisation bereit sind, für ihre Überzeugungen über friedliche Lösungen hinauszugehen, als sie in einem Lagerhaus Sprengstoff und Bomben findet.²⁷⁷ Auch wenn Eudorias Pläne nicht näher beleuchtet werden, wird klar, dass sie den Sprengstoff als Plan sieht, ihren Forderungen Gehör zu verschaffen.²⁷⁸ Im zweiten Film wird dieser Eindruck verfestigt, indem Eudoria gleich zu Beginn, als Straßenjunge verkleidet, einen Briefkasten in die Luft sprengt. Interessanterweise ist diese Szene fast identisch mit einer Szene in *Suffragette*, in der Edith, ebenfalls gespielt von Helena Bonham Carter, die gleiche Aktion ausführt. Mit dieser Art von militanten Taktiken begannen die Suffragetten allerdings erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als viele Frauenrechtler:innen, besonders aus den Reihen der WSPU, aus Frustration über die wiederholten Ablehnungen ihres Wahlrechtsantrags anfangen, sich immer mehr zu radikalisieren.

Auch bei Eudoria und Edith schreitet die Radikalisierung im Laufe der Filme voran. Während Eudorias Angriffe auf Briefkästen noch auf Objekte beschränkt sind, schrecken sie und Edith im Verlaufe des zweiten Films auch nicht vor Gewalt an Menschen zurück. Dies wird besonders in der Szene in *Enola Holmes 2* deutlich, die auf Abbildung 12 zu sehen ist, in der die beiden Frauen Enola aus dem Gefängnis befreien und auf ihrer Flucht mehrmals ihre Verfolger mit Sprengkörpern bewerfen und sie schließlich mit ihren Jiu Jitsu Fähigkeiten abschütteln. Während Enola die terroristischen Pläne ihrer Mutter, mit gezielten Sprengungen in ganz London ihre Forderungen zu erreichen, im ersten Film noch kritisch einordnet und sie als gefährlich

²⁷⁶ Welches Mycroft Holmes mit den Worten betitelt: “Oh, good God! Feminism. Perhaps she was mad, or senile.”, Bradbeer, *Enola Holmes*, 00:08:45-00:08:50.

²⁷⁷ Vgl. Ebd., 00:48:20-00:49:15

²⁷⁸ Vgl. Ebd., 01:53:44-01:54:11.

bezeichnet,²⁷⁹ erschreckt sie Eudorias Verhalten im zweiten Teil kaum noch. Möglicherweise liegt das auch daran, dass Eudorias Pläne im ersten Teil nicht ausführlich beschrieben und erklärt werden, sodass ihre Gewaltbereitschaft erschreckend und nicht nachvollziehbar erscheint. In *Enola Holmes 2* nutzt sie diese Gewaltbereitschaft aber um Enola zu helfen und sie aus einer gefährlichen Situation zu befreien. Dadurch erscheint ihr Radikalismus verständlicher, da sie hier als sich sorgende Mutter handelt und weniger als militante Frauenrechtlerin. Sie revidiert in gewisser Weise das negative Bild der pflichtvergessenen Mutter, die ihr Kind alleine zurück lässt um sich für die Rechte der Frauen einzusetzen, das im ersten Film entsteht.



Abb. 12: Eudoria zündet einen Sprengkörper, in: *Enola Holmes 2* (2022).

Obwohl die Gefahr, die für Eudoria und Edith besteht, und die sie dazu bringt, im Untergrund zu leben, in beiden Filmen spürbar ist, bleibt sie dadurch, dass beide nur Nebencharaktere sind, die nur in einigen wenigen Szenen auftauchen, doch sehr im Hintergrund. Es ist wohl dem Genre zu verdanken, dass die beiden Frauenrechtlerinnen, besonders in *Enola Holmes 2*, vor allem als Action-Heldinnen dargestellt werden, die der Hauptperson Enola zur Hilfe eilen und sie auf spektakuläre Art aus ihrer Notlage befreien. Die Strapazen ihres geheimen Aktivismus merkt man ihnen nur sehr selten an. Umso eindrücklicher sind diese ernsten Momente. Besonders ein Gespräch zwischen Edith und Sherlock veranschaulicht die Bedeutsamkeit der Sache, für die die beiden Frauen kämpfen:

*“Edith: You haven’t any hope of understanding any of this. [...] Because you don’t know what it is to be without power. Politics doesn’t interest you. Why?
Sherlock: Because it’s fatally boring.*

²⁷⁹ Vgl. Bradbeer, *Enola Holmes*, 00:48:20-00:49:15

Edith: Because you have no interest in changing a world that suits you so well.”²⁸⁰

Beide Filme waren auf der Streaming Plattform sehr erfolgreich. *Enola Holmes* erreichte im ersten Monat der Ausstrahlung circa 77 Millionen Zuschauer:innen²⁸¹ und belegte zeitweise in 78 Ländern der ersten Platz der Netflix Charts.²⁸² *Enola Holmes 2* schloss an diesen Erfolg an und landete in 93 Ländern auf der Top 10 Liste.²⁸³ Die Einführung von Enola und Eudoria in das Sherlock-Holmes-Universum wurde von Kritiker:innen überwiegend positiv aufgenommen, insbesondere im Hinblick auf die Erweiterung der bisherigen Darstellungen weiblicher Charaktere in filmischen Adaptionen der Buchvorlagen. Im Gegensatz zu den häufig eindimensional gezeichneten Frauenfiguren, die in vielen früheren Adaptionen primär als Nebenfiguren oder romantische Ergänzungen fungierten, wurden Enola und Eudoria komplexer²⁸⁴ und eigenständiger wahrgenommen.²⁸⁵ Auch der feministische Ton der *Enola Holmes* Filme, der unter anderem durch die Nebenhandlung rund um die Suffragettenbewegung und die Diskussion über die Wahlrechtsreform von 1884 geprägt wird, sowie die thematische Auseinandersetzung mit den strukturellen und sozialen Herausforderungen, denen Frauen im 19. Jahrhundert ausgesetzt waren, werden von Kritiker:innen überwiegend positiv hervorgehoben.²⁸⁶

²⁸⁰ Bradbeer, *Enola Holmes*, 01:02:16-01:02:37..

²⁸¹ Vgl. Netflix Inc., Q3-21 Shareholder Letter, 19.10.2021, URL: https://s22.q4cdn.com/959853165/files/doc_financials/2021/q3/FINAL-Q3-21-S Shareholder-Letter.pdf (letztes Abrufdatum: 04.12.2024), S. 4.

²⁸² Vgl. Moore, Kasey, Biggest Netflix Titles in 2020 According to the Netflix Top 10s, in: What's on Netflix (09.10.2020), URL: <https://www.whats-on-netflix.com/news/biggest-netflix-titles-in-2020-according-to-the-netflix-top-10s/> (letztes Abrufdatum: 04.12.2024).

²⁸³ Vgl. Gruenwedel, Erik, in: Media Play News (08.11.2022), URL: <https://www.mediaplaynews.com/netflix-enola-holmes-2-tops-weekly-streaming-through-nov-6/> (letztes Abrufdatum: 04.12.2024).

²⁸⁴ Morris, Lauren, *Enola Holmes finally solves the Case of the Missing Women in previous Sherlock Adaptations*, in: Radio Times (23.09.2020), URL: <https://www.radiotimes.com/movies/enola-holmes-netflix-review-women-representation/> (letztes Abrufdatum 27.10.2024).

²⁸⁵ Mantri, Geetika, 'Enola Holmes' Review. A charming feminist Spin on the classic Sherlock, in: The News Minute (23.09.2020), URL: <https://www.thenewsminute.com/flix/enola-holmes-review-charming-feminist-spin-classic-sherlock-133761> (letztes Abrufdatum 19.10.2024).

²⁸⁶ Vgl. Lenker, Maureen Lee, *Enola Holmes is the feminist Romp the Holmes Canon needs*. Review, in: Entertainment Weekly (23.09.2020), URL: <https://ew.com/movies/movie-reviews/enola-holmes-review-netflix/> (letztes Abrufdatum 19.10.2024).

Aber es gibt auch Kritik an der Darstellung der Gruppe rund um Eudoria als gewaltbereite Terroristinnen.²⁸⁷ Abschließend lässt sich sagen, dass die beiden *Enola Holmes* Filme ein ganz klares Produkt ihrer Zeit sind. Und doch lässt sich die Frage stellen: Macht sich *Enola Holmes* die Suffragettenbewegung nur zunutze, um die “Girlboss” Mentalität des Films stärker auszuprägen? Denn ohne ein gewisses Vorwissen und historisches Verständnis sind die Aktivitäten von Eudoria kaum verständlich und regen somit wahrscheinlich auch nicht dazu an, sich mit der Geschichte der Suffragetten auseinanderzusetzen.

5. Ausarbeitung der Ergebnisse und Ausblick

Ziel dieser Arbeit war es, die filmische Darstellung der Suffragetten im historischen Wandel zu analysieren und deren Entwicklung im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext zu verorten. Dabei ließ sich erkennen, dass bestimmte narrative Erzählmuster die Repräsentation der Suffragetten nachhaltig geprägt haben. Diese Muster erwiesen sich als so einflussreich, dass sie über verschiedene Epochen hinweg immer wieder in medialen Inszenierungen aufgegriffen wurden.

Vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Spannungen des Jahres 1913 griffen Filme wie *Die Suffragette* und *Milling the Militants* die damals hochaktuelle Debatte um die Suffragettenbewegung auf. Die militanten Aktionen der Aktivistinnen, die gezielt auf mediale Aufmerksamkeit ausgerichtet waren, wurden von vielen Zeitgenossen als Bedrohung der bestehenden Ordnung wahrgenommen – sowohl im öffentlichen Raum, wo sie politische Strukturen herausforderten, als auch im privaten Bereich, indem sie tradierte Geschlechterverhältnisse infrage stellten. Diese Ängste manifestierten sich unter anderem in der Darstellung der Suffragetten als manipulative Verführerinnen junger, unschuldiger Frauen, wie es in der Figur von Nellys Mutter in *Die Suffragette* deutlich wird. Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs und spätestens mit der rechtlichen Gleichstellung im Wahlrecht 1928 verlor dieses Bild an Überzeugungskraft und wurde zunehmend als überholt oder gar lächerlich wahrgenommen. Dennoch lassen sich Anklänge dieser frühen Narrative auch in

²⁸⁷ Vgl. Bacon, Thomas, Why Sherlock Movie & TV Is So Obsessed With The Suffragettes As Villains, in: Screenrant (30.09.2020), URL: <https://screenrant.com/sherlock-enola-holmes-movies-shows-suffragettes-villains-reason/> (letztes Abrufdatum 04.04.2024).

späteren filmischen Repräsentationen erkennen, etwa in *Fame is the Spur* oder *Upstairs, Downstairs*, wo subtile Rückgriffe auf das Motiv der verführbaren Frau fortbestehen.

Ein narratives Muster, das sich bis in die 1970er Jahre hielt und erst durch moderne filmische Darstellungen aufgebrochen wurde, ist die Inszenierung der Suffragette als Bedrohung für die traditionelle Familie. Dieses Bild wurde maßgeblich durch stereotype Vorstellungen von Suffragetten als unweiblich geprägt, wie sie etwa in *Milling the Militants* deutlich werden. Um diese vermeintliche Gefahr zu minimieren, wurden sowohl die Frauen als auch ihre politischen Bestrebungen häufig ins Lächerliche gezogen oder nicht ernst genommen. Eng damit verknüpft war die Vorstellung, dass politisches Engagement von Frauen zwangsläufig zu Spannungen innerhalb der Ehe führen und sie an der Erfüllung ihrer mütterlichen Pflichten hindern würde. Dies führte dazu, dass Filme wie *Die Suffragette* (1913) und noch *Mary Poppins* (1964) die Abkehr vom politischen Aktivismus und die Rückkehr in die häusliche Sphäre idealisierten. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet *Fame is the Spur* (1947), der als einer der wenigen Filme dieser Zeit zeigt, dass eine Ehe auch trotz politischer Meinungsverschiedenheiten bestehen kann – sofern beide Partner dazu bereit sind. Erst in modernen Darstellungen wie *Suffragette* wurde jedoch explizit thematisiert, dass nicht die Frauen selbst, sondern externe Kräfte wie die Politik oder die Polizei für die Zerrüttung von Familien verantwortlich waren, indem sie Aktivistinnen gezielt daran hinderten, politisches Engagement und Familienleben miteinander zu vereinbaren.

Das ikonische Bild der Suffragette in filmischen Darstellungen formierte sich erst vergleichsweise spät. Während in *Milling the Militants* bereits Frauen mit den charakteristischen Schärpen zu sehen sind, verzichteten viele spätere filmische Repräsentationen zunächst weitgehend auf visuelle Merkmale der Suffragettenbewegung. Eine mögliche Erklärung hierfür könnte im zeitlichen Abstand zu den historischen Ereignissen liegen: Während Zuschauer:innen im Jahr 1949, etwa bei *Kind Hearts and Coronets*, noch eigene Erinnerungen an die Suffragettenbewegung gehabt haben könnten und daher keine expliziten visuellen Hinweise benötigten, nahm diese zeitgenössische Verankerung in den folgenden Jahrzehnten zunehmend ab. Ein entscheidender Schritt hin zur ikonischen Darstellung der Suffragette, wie sie heute bekannt ist, war die Figur der Mrs. Banks in *Mary Poppins*. Millionen Kinder und Erwachsene sahen sie selbstbewusst mit ihrer „Votes for Women“-Schärpe durch den Flur marschieren, während sie ausrief: „Well done, Sister Suffragette!“ Hochwertige Produktionen wie die BBC-Serie *Shoulder to Shoulder* trugen in den 1970er Jahren

dazu bei, die Suffragettenbewegung erneut ins öffentliche Bewusstsein zu rücken, und könnten maßgeblich zur Etablierung des ikonisierten Bildes der Suffragette beigetragen haben, wie es in neueren Darstellungen wie *Parade's End* (2012) und *Suffragette* erkennbar ist.

Ein zentrales Leitmotiv, das sich durch die filmische Darstellung der Suffragetten zieht – selbst in Kinderfilmen wie *Mary Poppins* –, ist die Betonung ihrer Militanz. Trotz unterschiedlicher Inszenierungen bleibt eine narrative Struktur über die Jahrzehnte hinweg konstant: von *Die Suffragette* bis *Suffragette* folgt die Darstellung der Aktivistinnen häufig der von der Suffragette Fellowship geprägten Definition des militanten Widerstands – von der Protestaktion über die Festnahme und Inhaftierung bis hin zur Zwangsernährung.²⁸⁸ Diese Erzählstruktur geht in vielen Filmen mit der Thematisierung staatlicher Gewalt gegen die Suffragetten einher. Während frühe Darstellungen wie *Milling the Militants* oder *Kind Hearts and Coronets* diese Gewalt in komödiantische Kontexte einbetten, verschieben moderne Produktionen den Fokus zunehmend auf die Widerstandskraft und Entschlossenheit der Frauen. Die Dominanz der militanten Suffragetten in filmischen Repräsentationen lässt sich vor allem auf die erhebliche mediale Aufmerksamkeit zurückführen, die diese Aktionsformen bereits zeitgenössisch generierten. Zudem bietet das Narrativ der militanten Suffragette eine dramaturgisch reizvolle Erzählstruktur, die von vielen filmischen Darstellungen genutzt wird, um Spannung und Dynamik zu erzeugen. Neuere Interpretationen, etwa die *Enola Holmes*-Filme, brechen in Teilen mit dieser übergeordneten Erzählstruktur und eröffnen alternative Perspektiven. Dennoch ist auffällig, dass nahezu alle hier untersuchten filmischen Darstellungen die öffentliche Militanz der Suffragetten in den Vordergrund rücken. Weniger spektakuläre, aber ebenso bedeutsame Aspekte ihres politischen Kampfes – etwa die diplomatische Lobbyarbeit der National Union of Women's Suffrage Societies (NUWSS) – bleiben weitgehend unberücksichtigt und finden bisher kaum Eingang in mediale Repräsentationen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die filmische Repräsentation der Suffragetten maßgeblich von der jeweiligen Entstehungszeit der Werke sowie dem zeitgenössischen Stand der Frauenbewegung und den gesellschaftlichen Vorstellungen von Geschlechterrollen geprägt war – und weiterhin ist. Während die Suffragette in frühen Darstellungen als bedrohliche, oft lächerlich gemachte Figur inszeniert wurde, wandelte sich ihr Image über die Jahrzehnte hin zu einer bewunderten Symbolfigur des

²⁸⁸ Mayhall, *Domesticating Emmeline*, S. 3f.

Widerstands, deren Mut und Einsatz als inspirierend gelten. Die Ikonisierung der Suffragette wurde insbesondere durch populäre mediale Werke wie *Mary Poppins* (1964) und *Suffragette* (2015) gefestigt, die ein breites Publikum erreichten und ein bestimmtes Bild der Bewegung prägten. Dieses ikonische Bild geht zu großen Teilen auf die Mitglieder der *Women's Social and Political Union* (WSPU) zurück, die gezielt Farbschemata, Kleidung und öffentlichkeitswirksame Aktionen einsetzten, um Aufmerksamkeit zu generieren und in der kollektiven Erinnerung zu bleiben. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass die WSPU nur eine von mehreren Organisationen war, die mit großem Einsatz und persönlichem Risiko für das Frauenwahlrecht kämpften. Auch historische Jubiläen und Gedenkveranstaltungen – etwa die Feierlichkeiten zum 100. Jahrestag der Einführung des Frauenwahlrechts – haben wesentlich zur erneuten öffentlichen Auseinandersetzung mit der Suffragettenbewegung beigetragen und dazu beigetragen, die Figur der Suffragette in der Erinnerungskultur lebendig zu halten.

Angesichts der hier analysierten Filme stellt sich die Frage, ob es noch immer an einer medialen Repräsentation der Suffragettenbewegung mangelt, die über das bekannte Narrativ einzelner prominenter – meist weißer – Führungspersönlichkeiten hinausgeht und stattdessen die Vielfalt der Bewegung in den Vordergrund rückt.²⁸⁹ Für zukünftige filmische und mediale Auseinandersetzungen wäre es von besonderem Interesse, bisher vernachlässigte Aspekte der Suffragettenbewegung stärker zu beleuchten. Auch die Rolle internationaler Frauenbewegungen und ihr Kampf um das Wahlrecht könnten intensiver thematisiert werden. Entscheidend ist dabei, dass die ikonische Darstellung der Suffragette nicht auf eine stilisierte Kunstfigur reduziert wird, sondern ihre historische Vielschichtigkeit und politische Bedeutung angemessen zur Geltung kommen.

Angesichts aktueller politischer Entwicklungen, wie der schrittweisen Einschränkung des Rechts auf Selbstbestimmung von Frauen in den USA, kommt historischen Darstellungen zentraler Meilensteine der Frauenbewegung – darunter die Suffragettenbewegung – eine essenzielle Bedeutung zu. Sie tragen nicht nur zur Stärkung eines Gemeinschaftsgefühls unter Personen bei, die sich als Frauen identifizieren, und würdigen die Kämpfe früherer Generationen, sondern leisten auch einen wichtigen Beitrag zur Aufklärung jener, die sich bislang wenig mit der Geschichte

²⁸⁹ Vgl. Ware, Susan, *Why they marched. Untold Stories of the Women who fought for the Right to vote*, Cambridge, Massachusetts, London 2019, S. 6.

der Frauenbewegung auseinandergesetzt haben. Die audiovisuelle Inszenierung dieser Narrative wird vermutlich weiterhin die dominanteste Form populärer Geschichtsvermittlung bleiben, insbesondere außerhalb akademischer Kontexte. Von besonderem Interesse für zukünftige Forschungen ist die Untersuchung neuer digitaler Plattformen und ihrer spezifischen Erzählstrategien. Während die Geschichtsdarstellung auf YouTube bereits in den letzten zehn Jahren verstärkt Gegenstand wissenschaftlicher Analysen war, rückt zunehmend auch die Vermittlung historischer Inhalte auf Instagram in den Fokus – insbesondere in Bezug auf den Holocaust und das Dritte Reich, wie Projekte wie *@eva.stories*²⁹⁰ oder *@ichbinsophiescholl*²⁹¹ zeigen. Auch TikTok entwickelt sich zunehmend zu einer Plattform für Geschichtsvermittlung, wobei genrespezifische Darstellungsformen, wie die populäre Gossip-Format-Ästhetik des Kanals *@thehistorygossip*²⁹², neue Wege der historischen Narration eröffnen. Ein Blick auf die Verbreitung des Hashtags *#suffragette* unterstreicht die Unterschiede in der digitalen Rezeption: Während auf Instagram über hunderttausend Beiträge zu finden sind, existieren auf TikTok vergleichsweise wenige – etwa dreitausend (Stand: 31. Januar 2025). Die zukünftige Entwicklung medialer Diskurse über die Suffragette als Symbolfigur des Frauenrechtskampfes bleibt daher ein spannendes Forschungsfeld.

²⁹⁰ Vgl. *eva.stories*, URL: <https://www.instagram.com/eva.stories/?hl=de> (letztes Abrufdatum: 20. März 2024).

²⁹¹ Vgl. *ichbinsophiescholl*, URL: <https://www.instagram.com/ichbinsophiescholl/> (letztes Abrufdatum: 20. März 2024).

²⁹² Vgl. *thehistorygossip*, URL: <https://www.tiktok.com/@thehistorygossip> (letztes Abrufdatum: 20. März 2024).

Quellenverzeichnis

Aubinger, Joseph, Münchener Zensur-Kuddelmuddel, in: Der Kinematograph - Düsseldorf, 354 (1913), S. 35-37.

Bacon, Thomas, Why Sherlock Movie & TV Is So Obsessed With The Suffragettes As Villains, in: Screenrant (30.09.2020), URL: <https://screenrant.com/sherlock-enola-holmes-movies-shows-suffragettes-villains-reason/> (letztes Abrufdatum 04.04.2024).

Boulting, Roy, Fame is the Spur, Großbritannien, Boulting Brothers / Two Cities Films (1947).

Bradbeer, Harry, Enola Holmes, Großbritannien / USA, Legendary Pictures / PCMA Productions (2020).

Bradbeer, Harry, Enola Holmes 2, Großbritannien / USA, Legendary Pictures / PCMA Productions (2022).

Cooke, Alan, Parade's End. Some Do Not, Großbritannien, BBC (1964).

Crowther, Bosley, The Screen in Review. "Fame Is the Spur". British Film Based on Novel by Spring. Opens at Little CineMet, in: The New York Times (08.11.1949).

Delap, Lucy / Gottlieb, Julie, Suffragette. The Forrest Gump of Feminism, in: History Matters (03.11.2015), URL: <https://historymatters.sites.sheffield.ac.uk/blog-archive/2015/suffragette-the-forrest-gump-of-feminism> (letztes Abrufdatum: 17.10.2024).

eva.stories, URL: <https://www.instagram.com/eva.stories/?hl=de> (letztes Abrufdatum: 20. März 2024).

Gad, Urban, Die Suffragette, Berlin, Projektions-AG „Union“ (1913).

Gavron, Sarah, Suffragette, Großbritannien, Film4 et al. (2012).

Gruenwedel, Erik, Netflix: 'Enola Holmes 2' Tops Weekly Streaming Through Nov. 6, in: Media Play News (08.11.2022), URL: <https://www.mediaplaynews.com/netflix-enola-holmes-2-tops-weekly-streaming-through-nov-6/> (letztes Abrufdatum: 04.12.2024).

Hamer, Robert, Kind Hearts and Coronets, Großbritannien, Ealing Studios (1949).

Harvey, Chris, Parade's End. Valentine Wannop. The Male Fantasy Suffragette, in: The Telegraph (21.09.2012), URL: https://www.telegraph.co.uk/culture/9558459/Parades-End-Valentine-Wannop-the-male-fantasy-suffragette.html?ICID=continue_without_subscribing_reg_first (letztes Abrufdatum: 08.12.2024).

Hussein, Waris / Armstrong, Moira, *Shoulder to Shoulder*, Großbritannien, Verity Lambert / Warner Bros. Television (1974).

ichbinsophiescholl, URL: <https://www.instagram.com/ichbinsophiescholl/> (letztes Abrufdatum: 20. März 2024).

Kenney, Annie, *Memories of a Militant*, London 1924.

Lenker, Maureen Lee, *Enola Holmes is the feminist Romp the Holmes Canon needs*. Review, in: *Entertainment Weekly* (23.09.2020), URL: <https://ew.com/movies/movie-reviews/enola-holmes-review-netflix/> (letztes Abrufdatum 19.10.2024).

Mackenzie, Midge, *Shoulder to Shoulder. A Documentary* by Midge Mackenzie, Harmondsworth 1975.

Mantri, Geetika, 'Enola Holmes' review: A charming feminist Spin on the classic Sherlock, in: *The News Minute* (23.09.2020), URL: <https://www.thenewsminute.com/flix/enola-holmes-review-charming-feminist-spin-classic-sherlock-133761> (letztes Abrufdatum 19.10.2024).

Menmuir, Raymond, *Upstairs, Downstairs*, Großbritannien, LWT (1972), Staffel 2, Episode 10.

Moore, Kasey, *Biggest Netflix Titles in 2020 According to the Netflix Top 10s*, in: *What's on Netflix* (09.10.2020), URL: <https://www.whats-on-netflix.com/news/biggest-netflix-titles-in-2020-according-to-the-netflix-top-10s/> (letztes Abrufdatum: 04.12.2024).

Morris, Lauren, *Enola Holmes finally solves the Case of the missing Women in previous Sherlock Adaptations*, in: *Radio Times* (23.09.2020), URL: <https://www.radiotimes.com/movies/enola-holmes-netflix-review-women-representation/> (letztes Abrufdatum 27.10.2024).

Netflix Inc., Q3-21 Shareholder Letter, 19.10.2021, URL: https://s22.q4cdn.com/959853165/files/doc_financials/2021/q3/FINAL-Q3-21-S Shareholder-Letter.pdf (letztes Abrufdatum: 04.12.2024).

O'Hara, Helen, *Disney's Sister Suffragette. How Glynis Johns made Mrs Banks the feminist Heart of Mary Poppins*, in: *The Telegraph* (05.01.2024), URL: <https://www.telegraph.co.uk/films/0/disneys-sister-suffragette-mrs-banks-feminist-heroine-mary-poppins/> (letztes Abrufdatum: 18.01.2024).

Olou, Ijeoma, *Why I won't write a Review of Suffragette*, in: *The Stranger* (04.11.2015), URL: <https://www.thestranger.com/film/2015/11/04/23117815/why-our-reviewer-refuses-to-write-a-review-of-suffragette> (letztes Abrufdatum: 29.11.2024).

Pankhurst, Emmeline, *My own Story*, London 1914.

Rennert, Malwine, Kritik. Asta Nielsen im Kinodrama "Die Suffragette", in: Bild und Film III, 6 (1913/1914), S. 137.

Russel Taylor, John, Television of the Month. Drama, in: The Listener 72 (1964), S. 1065.

Schwartz, Laura, Film Review. Suffragette. New Film explores the Lives of Working-Class Women Militants, in: History Today (08.10.2015), URL: <https://www.historytoday.com/film-review-suffragette> (letztes Abrufdatum: 17.10.2024).

Stevenson, Robert, Mary Poppins, USA, Walt Disney (1964).

Stow, Percy, Milling the Militants. A Comical Absurdity, Großbritannien, Clarendon Film Company (1913).

Suffragette (2014), in: The Numbers, URL: <https://www.the-numbers.com/movie/Suffragette#tab=box-office> (letztes Abrufdatum: 19.01.2025).

thehistorygossip, URL: <https://www.tiktok.com/@thehistorygossip> (letztes Abrufdatum: 20. März 2024).

White, Susanna, Parade's End, Großbritannien, Mammoth Screen / HBO miniseries (2012).

Literaturverzeichnis

Andrews, Maggie / McNamara, Sallie (Hrsg.), Women and the Media. Feminism and Femininity in Britain, 1900 to the Present, New York / Abingdon 2014.

Bachmann-Medick, Doris, Cultural Turns, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte (17.06.2019), URL: https://docupedia.de/zg/Bachmann-Medick_cultural_turns_v2_de_2019 (letztes Abrufdatum: 05.11.2024).

Ball, Vicky, Forgotten Sisters. The British Female Ensemble Drama, in: *Screen*, 54, 2 (2013), S. 244–248.

Banks, Olive, The Politics of British Feminism. 1918-1970, Aldershot / Brookfield 1993.

Bell, Melanie, Movie Workers. The Women Who Made British Cinema, Illinois 2021.

Brown, Maggie, Parade's End Director says Sexism is still rife in Drama World, Directors' Group to investigate after Cannes Film Festival snubs Women for Palme d'Or Prize, in: The Guardian (08.09.2012), URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2012/sep/08/parades-end-sexism-drama-industry> (letztes Abrufdatum: 21.12.2024).

Byrne, Katherine, A Return to "Quality". *Parade's End* (2012), in: *Edwardians on Screen. From Downton Abbey to Parade's End*, London 2015, S. 112-136.

Callana, Mike / Heffernan, Conor / Spenn, Amanda, Women's Jūjutsu and Judo in the early Twentieth-Century. The Cases of Phoebe Roberts, Edith Garrud, and Sarah Mayer, in: *International Journal of the History of Sport* 35, 6 (2018), S. 530-553.

Casciani, Dominic, Spy Pictures of Suffragettes revealed, in: *BBC News* (03.10.2003), URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/3153024.stm (letztes Abrufdatum: 12.12.2024).

Cloarec, Nicole, 'Soldiers in Petticoats' on the British Screen. A Mirror to Historiography, in: *Miranda* 27 (2023).

Cockin, Katherine, Inventing the Suffragettes. Anachronism, Gnosticism and Corporeality in Contemporary Fiction, in: *Critical Survey*, 16, 3 (2004), S. 17-32.

Cowman, Krista, "Doing Something Silly". The Uses of Humour by the Women's Social and Political Union. 1903–1914, in: *International Review of Social History* 52,15 (2007), S. 259-274.

Cowman, Krista, The Militant Suffrage Campaign on Screen, in: Robertson, Alexa (Hrsg.), *Screening Protest. Visual Narratives of Dissent Across Time, Space and Genre*, Abingdon / New York 2019, S. 209-230.

Cowman, Krista (Hrsg.), *The Routledge Companion to British Women's Suffrage*, Abingdon / New York 2024.

Cowman, Krista, *Women in British Politics. C.1689-1979*, London 2010.

Cuomo, Chris, Spinsters in Sensible Shoes. Mary Poppins and Bedknobs and Broomsticks, in: Bell, Elizabeth / Haas, Lynda / Sells, Laura, *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*, S. 212-223.

Donnelly, Mark, *Sixties Britain. Culture, Society and Politics*, Harlow 2005.

Erll, Astrid / Wodianka, Stephanie, Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘, in: Ebd. (Hrsg.), *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin 2008, S. 1-21.

Fischer, Thomas / Schuhbauer, Thomas, *Geschichte in Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder*, Stuttgart 2016.

Freedman, Carl, England as Ideology. From "Upstairs, Downstairs" to "A Room with a View", in: *Cultural Critique* 17 (1990), S. 79 - 106.

Garrett, Miranda / Thomas, Zoë (Hrsg.), *Suffrage and the Arts. Visual Culture, Politics and Enterprise*, London 2019.

Gavron, Sarah, The Making of the Feature Film Suffragette, in: Women's History Review 24, 6 (2015), S. 985-995.

Geyken, Frauke / Sauer, Michael (Hrsg.), Zugänge zur Public History. Formate - Orte - Inszenierungsformen, Frankfurt a.M. 2019.

Godfrey, Emelyne, Femininity, Crime and Self-Defence in Victorian Literature and Society. From Dagger-Fans to Suffragettes, Basingstoke 2012.

Gundermann, Christine et al., Schlüsselbegriffe der Public History, Göttingen 2021.

Ha, Noa K., People of Color, in: Bartels, Inken et al. (Hg.), Inventar der Migrationsbegriffe (27.02.2023), URL: https://www.migrationsbegriffe.de/media/pages/artikel/peopleofcolor/b1f854621e-1677495020/inventar_people-of-color_2023_ha.pdf (letztes Abrufdatum: 22.10.2024).

Hagener, Malte / Pantenburg, Volker, Von der individuellen Gestaltung zum kollektiven Werk. Einleitung zu Sektion 1. Aspekte filmischer Gestaltung, in: Ebd. (Hrsg.), Handbuch Filmanalyse, Wiesbaden 2020, S. 3-6.

Hannam, June, Feminism, Abingdon / New York 2014.

Hennefeld, Maggie, Specters of Slapstick and Silent Film Comediennes, New York / Chichester 2008.

Holton, Sandra Stanley, Challenging Masculinism. Personal History and Microhistory in Feminist Studies of the Women's Suffrage Movement, in: Women's History Review 20, 5 (2011), S. 829-841.

Ichimura, Anri, From *Fleabag* to *Enola Holmes*. Director Harry Bradbeer reveals why he loves telling Stories through the Female Gaze, in: Esquire (27.10.2022), URL: <https://www.esquiremag.ph/culture/movies-and-tv/harry-bradbeer-enola-holmes-2-a00304-20221027?s=2js9sbr22jt5145klrlisfe03i> (letztes Abrufdatum: 26.02.2025).

Joannou, Maroula / Purvis, June (Hrsg.), The Women's Suffrage Movement. New Feminist Perspectives, Manchester / New York 1998.

Kac-Vergne, Marianne / Assouly, Julie (Hrsg.), From the Margins to the Mainstream. Women in Film and Television, London 2022.

Karl, Michaela, 'Wir fordern die Hälfte der Welt!'. Der Kampf der Suffragetten um das Frauenstimmrecht, Frankfurt a.M. 2009.

Kennedy, Maev, Women march across UK to celebrate 100 Years of Female Suffrage, in: The Guardian (10.06.2018), URL: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/jun/10/women-march-across-uk-to-celebrate-100-years-of-female-suffrage> (letztes Abrufdatum: 25.11.2024).

Kenschaft, Lori, Just a Spoonful of Sugar? Anxieties of Gender and Class in 'Mary Poppins', in: Clark, Beverly Lyon / Higonnet, Margaret R. (Hrsg.), *Girls, Boys, Books, Toys. Gender in Children's Literature and Culture*, Baltimore 1999, S. 227-242.

Kesteven, Sophie / Croall, Fiona, Muriel Matters. The daring Australian Suffragist who spurred a 'MeToo Moment in British History', in: ABC News (18.09.2018), URL: (<https://www.abc.net.au/news/2018-09-18/extraordinary-life-of-muriel-matters-australian-suffragist/10141922>) (letztes Abrufdatum: 29.11.2024).

Kreuzer, Helmut, *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart 1968.

Lawson, Mark, Parade's End. Why Tom Stoppard's Return to TV is a Cause for Celebration, in: *The Guardian* (24.08.2012), URL: (<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2012/aug/24/parades-end-to-m-stoppards-return>) (letztes Abrufdatum: 21.12.2024).

Lewsey, Fred, "Our weapon is Public Opinion". Posters of the Women's Suffrage Movement at the University Library, URL: (<https://www.cam.ac.uk/stories/suffrage>) (letztes Abrufdatum: 19.09.2024).

Lovenduski, Joni, *Feminizing Politics*, Cambridge / Malden 2005.

Lumsden, Rachel, Ethel Smyth. The Boatswain's Mate (1913–14), in: Parsons, Laurel / Ravenscroft, Brenda (Hrsg.), *Analytical Essays on Music by Women Composers. Concert Music. 1900–1960*, New York 2022, S. 78-108.

Mayhall, Laura E. Nym, Domesticating Emmeline. Representing the Suffragette, 1930-1993, in: *NWSA Journal* 11, 2 (1999), S. 1-24.

Mayhall, Laura E. Nym, *The Militant Suffrage Movement. Citizenship and Resistance in Britain, 1860-1930*, Oxford / New York 2003.

McCabe, Janet, Shoulder to Shoulder. Female Suffrage, Second-Wave Feminism and Feminist TV Drama in the 1970s, URL: (<https://womensfilmantlevisionhistory.wordpress.com/2014/06/17/shoulder-to-shoulder-female-suffrage-second-wave-feminism-and-feminist-tv-drama-in-the-1970s-2/>) (letztes Abrufdatum: 06.08.2024).

McKernan, Luke, Stow, Percy, in: Abel, Richard (Hrsg.), *Encyclopedia of Early Cinema*. Routledge, London 2010, S. 613.

Morgan, Austen, J. Ramsay MacDonald, Manchester 1987.

Mulkern, Patrick, Shoulder to Shoulder, the TV Classic about the Suffragettes, is 50 years old – we speak to Dame Siân Phillips, Waris Hussein and Moira Armstrong, in: *Radio Times* (09.04.2024), URL: (<https://www.radiotimes.com/tv/drama/shoulder-to-shoulder-sian-phillips-waris-hussein-moira-armstrong/>) (letztes Abrufdatum: 21.05.2024).

Munro, Ealasaid, Feminism. A Fourth Wave?, in: *Political Inside* 4, 2 (2013), S. 22-25.

O'Hagan, Lauren Alex, Contesting Women's Right to vote. Anti-Suffrage Postcards in Edwardian Britain, in: Visual Culture in Britain, 21, 3 (2020), S. 330-362.

Paul, Gerhard, Erreichtes – neue Akzente – Desiderata. Zum Stand der Visual History-Forschung 2022, in: Britsche, Frank / Greven, Lukas (Hrsg.), Visual History und Geschichtsdidaktik. (Interdisziplinäre) Impulse und Anregungen, Frankfurt a.M. 2023, S. 21-53.

Paul, Gerhard, Visual History. Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte (13.03.2014), URL: https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul (letztes Abrufdatum: 13.04.2024).

Purvis, June, Christabel Pankhurst. A Biography, Abingdon / New York 2018.

Purvis, June, Deeds, not Words. The Daily Lives of militant Suffragettes in Edwardian Britain, in: Women's Studies International Forum, 18, 2 (1995), S. 91-101.

Purvis, June, Gendering the Historiography of the Suffragette Movement in Edwardian Britain. Some Reflections, in: Women's History Review 4 (2013), S. 576-590.

Purvis, June, Suffragette Hunger Strikes. 100 Years on, in: The Guardian (06.07.2009), URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/libertycentral/2009/jul/06/suffragette-hunger-strike-protest> (letztes Abrufdatum: 16.11.2024).

Purvis, June / Hannam, June (Hrsg.), The British Women's Suffrage Campaign. National and International Perspectives, London 2020.

Purvis, June / Holton, Sandra Stanley (Hrsg.), Votes for Women, London 2000.

Rosenstone, Robert A., History on Film/Film on History, Abingdon / New York ⁴2024.

Rowbotham, Sheila, Im Dunkel der Geschichte. Frauenbewegung in England vom 17. bis 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. / New York 1980.

Schlüppmann, Heide et al. (Hrsg.), Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino, Wien ²2010.

Smith, Harold L., The Women's Movement, Politics and Citizenship. 1960s-2000, in: Zweininger-Bargielowska, Ina (Hrsg.), Women in Twentieth Century Britain, Harlow 2001, S. 278-291.

Smith, Harold L., The British Women's Suffrage Campaign, 1866–1928, Abingdon / New York ²2013.

Starosta, Anita / Vollmond, Nora, Einleitung. Radikal, sexy, aktuell – zur Relevanz von Feminismus in historischer Perspektive, in: Feminismus Seminar (Hrsg.), Feminismus in historischer Perspektive. Eine Reaktualisierung, Bielefeld 2014, S. 31-46.

Stevenson, Ana, "Cast Off the Shackles of Yesterday": Women's Suffrage in Walt Disney's Mary Poppins, in: Camera Obscura. Feminism, Culture and Media Studies 34 (2018), S. 68-103.

Thumim, Janet, Celluloid Sisters. Women and Popular Cinema, Basingstoke et al. 1992.

Tinkler, Penny, Smoke Signals. Women, Smoking and Visual Culture in Britain, Oxford 2006.

Tutchell, Eva / Edmonds, John, The Stalled Revolution. Is Equality for Women an Impossible Dream?, Bingley 2018.

Ware, Susan, Why they marched. Untold Stories of the Women who fought for the Right to vote, Cambridge / Massachusetts / London 2019.

Weidner, Tobias, Geschichtswissenschaft als visuelle Praxis?, in: Geschichtstheorie am Werk (05.04.2022), URL: <https://gtw.hypotheses.org/3655> (letztes Abrufdatum: 02.12.2024).

Wiley, Christopher / Rose, Lucy Ella, Women's Suffrage in Word, Image, Music, Stage and Screen. The Making of a Movement, Abingdon 2021.

Abbildungsverzeichnis

Abb. Nummer	Beschreibung	Quelle	Seite
1	Nelly und ihre Mutter	Gad, Urban, Die Suffragette, Berlin, Projektions-AG „Union“ (1913), 00:14:35.	18
2	Die Demonstration der Suffragetten	Stow, Percy, Milling the Militants. A Comical Absurdity, Großbritannien, Clarendon Film Company (1913), 00:00:44.	25
3	Ann und ihre Tante Lizzie stören eine politische Veranstaltung	Boulting, Roy, Fame is the Spur, Großbritannien, Boulting Brothers / Two Cities Films (1947), 00:59:58.	34
4	Lady Agatha im Heißluftballon	Hamer, Robert, Kind Hearts and Coronets, Großbritannien, Ealing Studios (1949), 00:57:03.	39
5	Mrs. Banks zieht ihren Rock hoch	Stevenson, Robert, Mary Poppins, USA, Walt Disney (1964).	45
6	Valentine nach ihrer Flucht auf dem Golfplatz	Cooke, Alan, Parade's End. Some Do Not, Großbritannien, BBC (1964), 00:25:29.	53

7	Lady Elizabeth (2. v. r.) und Rose (ganz rechts) vor Gericht mit den anderen Suffragetten	Menmuir, Raymond, Upstairs, Downstairs, Großbritannien, LWT (1972), Staffel 2, Episode 10, 00:22:41.	58
8	Die Suffragetten warten vor dem Gefängnis auf die Pankhursts	Hussein, Waris / Armstrong, Moira, Shoulder to Shoulder, Großbritannien, Verity Lambert / Warner Bros. Television (1974), Episode 3, 00:26:39.	65
9	Valentine auf dem Golfplatz	White, Susanna, Parade's End, Großbritannien, Mammoth Screen / HBO miniseries (2012), Episode 1, 00:27:47.	72
10	Maud und ihre Mitstreiterinnen	Gavron, Sarah, Suffragette, Großbritannien, Film4 et al. (2012), 00:28:43.	82
11	Enola und Edith in der Kampfschule	Bradbeer, Harry, Enola Holmes, Großbritannien / USA, Legendary Pictures / PCMA Productions (2020), 00:44:10.	86
12	Eudoria zündet einen Sprengkörper	Bradbeer, Harry, Enola Holmes 2, Großbritannien / USA, Legendary Pictures / PCMA Productions (2022), 01:13:06.	88