

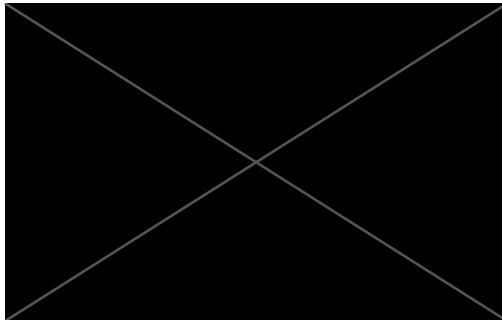
Bachelorarbeit

Thema: Die Darstellung von Frauen in 'Downton Abbey'

Erstgutachter:in: Prof. Dr. Stephan Packard

Vorgelegt von:

Janina Schwiderski

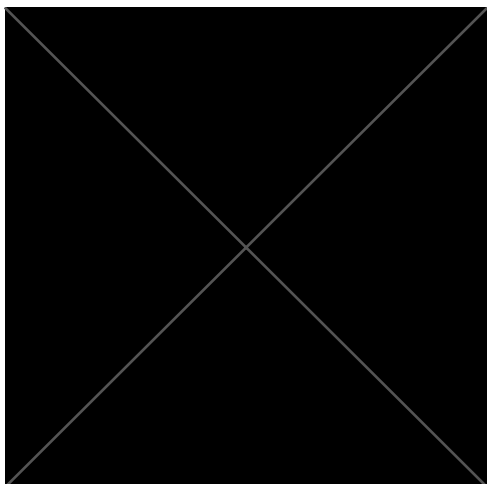


Universität zu Köln
Philosophische Fakultät
Institut für Medienkultur und Theater
Meister-Ekkehart-Str. 11
50937 Köln

**„I am a woman, Mary. I can be as contrary as I choose.”:
Emanzipationsnarrative von Frauenfiguren in *Downton Abbey* (2010)**

Bachelorarbeit im Fach Medienkulturwissenschaften

Vorgelegt von Janina Schwiderski
Sommersemester 2020



Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. <i>Downton Abbey</i> als Edwardian Period Drama	6
3. Methodik	9
3.1. Methodik der Figurenanalyse	10
3.2. Methodik der Plot-Analyse	14
4. Figurenanalyse	18
4.1. Die Crawley-Schwestern	19
4.1.1. Mary Crawley	20
4.1.2. Edith Crawley	26
4.1.3. Sybil Crawley	34
4.2. Vergleichbare Motive in anderen Charakteren	36
5. Emanzipationsnarrativ	40
5.1. Definition eines Emanzipationsnarrativs	40
5.2. Untersuchung der Erzählstränge	43
6. Zusammenfassung und Fazit	51

Abbildungsverzeichnis

Anhang

Literaturverzeichnis

1. Einleitung

„I am a woman, Mary. I can be contrary as I choose.“¹ Diesen titelgebenden Rat gibt Violet Crawley ihrer Enkelin Mary mit auf den Weg, als diese ihr vorhält, unterschiedliche Maßstäbe an dieselbe Situation anzulegen. Um weibliche Widersprüchlichkeiten, ihre Darstellung und ihre Funktion für die Frauenfiguren der Serie *Downton Abbey* (2010) soll es in dieser Arbeit gehen. *Downton Abbey* wurde von 2010 bis 2015 auf dem britischen Privat-Sender ITV erstausgestrahlt und fokussiert sich auf die Geschichte um die fiktive Adelsfamilie Crawley in England zwischen 1912 und 1926. Das Format erfreute sich vor allem in Nordamerika großer Beliebtheit und reiht sich in die Kategorie von Edwardian Period Dramas wie *Upstairs, Downstairs* (1971), *Parade's End* (2012) oder *The Forsyte Saga* (1967) ein, die allgemein einen hohen kommerziellen Erfolg aufweisen und als typische Vertreter ihres Genres gelten. *Downton Abbeys* Erfolg als Folgeformat liegt zum einen darin begründet, dass Elemente der Seifenoper mit Eigenschaften des literarischen Fernsehens beziehungsweise Quality TV verknüpft werden. Zum anderen macht es die Ästhetik der dargestellten Zeit erfolgreich zum Konsumgut.

Ein besonderes Augenmerk liegt hierbei auf den Frauenrollen dieser Serien: In Zeiten angesiedelt, in denen strukturelle Diskriminierung dem modernen Publikum als zumindest historisches Problem bewusst ist und auch konkret dargestellt wird, kommen den emanzipatorischen Erzählbögen besondere Bedeutung zu.

In diesem Kontext sollen im Rahmen der Arbeit die folgenden Fragestellungen beantwortet werden:

1. Wie werden Frauenfiguren in *Downton Abbey* konstruiert?
2. Wie werden Emanzipationsprozesse dieser Figuren erzählt?

Meine Hypothese ist, dass eine Widersprüchlichkeit zwischen erzählten Emanzipationsprozessen, beispielsweise der Heirat unter Stand aus Liebe, und unterschwellig transportierten Frauenrollen und -bildern liegt, sichtbar beispielsweise am Ende der Serie mit heteronormativen Eheschließungen für nahezu alle weiblichen Charaktere. Der Analyse zugrunde liegen die übergreifenden Erzählbögen der drei Crawley-Schwestern Mary, Edith und Sybil, die sich für Mary und Edith über alle sechs und für Sybil über die ersten drei Staffeln der Serie erstrecken. Alle drei Charaktere werden zunächst hinsichtlich ihrer Konstruktion und Einordnung in die Serienwelt analysiert: Relevant hierfür sind hauptsächlich die nach Jens Eder definierten Faktoren von Figuren als fiktive Wesen und als

¹ *Downton Abbey*, Episode 2.04, 00:03:44

Artefakte. Dieselben Charaktere werden darauffolgend miteinander hinsichtlich prominenter narrativer Motive verglichen, wie beispielsweise eigenes Standesbewusstsein, Ehe, Mutterschaft und Berufstätigkeit, wie sie sich in den intramedialen Beziehungen zu anderen Figuren widerspiegeln. Obwohl der Fokus auf den Crawley-Schwestern liegt, da diese zu Beginn der Serie dieselben Ausgangsbedingungen aufweisen, wird zur Ergänzung der Untersuchung auf die gleichen vorhandenen Motive in den Erzählbögen anderer Charaktere zurückgegriffen wie beispielsweise dem Dienstmädchen Anna Bates, der Mutter der Schwestern Cora Crawley und anderen. Diese Charaktere weisen deckungsgleiche oder vergleichbare Narrativ-Elemente auf, die sich zur Stabilisierung der These eignen, namentlich spezifische Konflikte zwischen traditionellen und modernen (Selbst-)Rollenbildern, nicht standesgemäße Ehen oder Beziehungen, sexualisierte Gewalt und reproduktive Autonomie. Abschließend sollen die Ergebnisse zu Figuren und Motiven hinsichtlich ihres Emanzipationscharakters mit Hilfe literaturwissenschaftlicher Ansätze untersucht und eingeordnet werden. Der hierfür verwendeten Definition eines Emanzipationsnarrativs liegen zum einen ein reelles Emanzipationsverständnis im historischen Sinne und ein Emanzipationsverständnis gemäß feministischer Forschung zugrunde. So möchte ich belegen, dass die erzählte Emanzipation und die dargestellten Frauenfiguren in Handlungen und Kontexten bei *Downton Abbey* Widersprüchlichkeiten aufweisen und vorhandenes Empowerment zumindest teilweise wieder entkräftet wird. Darüber hinaus lassen sich abschließend Erkenntnisse bezüglich des Symbol- und Symptomcharakters der Figuren nach Eder gewinnen. Die allegorische Wirkung der Figuren sowie ihre Schaffungsbedingungen und Rezeption lassen potenziell Rückschlüsse auf die Frauenbilder der Serienschaffenden im Speziellen und die des Publikums von Period Dramas im Allgemeinen zu.

2. *Downtown Abbey* als Edwardian Period Drama

Eine allgemeine Definition von Period Dramas gestaltet sich schwierig angesichts der Flexibilität von Genre-Eigenschaften (vgl. Tudor 1974; Neale 1990). Andrew Higsons Definition mit Fokus auf den britischen *heritage*-Produktionen ab den 1980ern beschreibt sie übergreifend als „films set in the past, telling stories of the manners and proprieties, but also the often transgressive romantic entanglements of the upper and upper-middle class English in carefully detailed and visually splendid reconstructions” (Higson 2003, 1 zit. nach Armbruster 2016, 92). In der Forschung um Period Dramas im allgemeinen und britische Kostümdramen im Besonderen steht fest, dass sich Produktionen mit Handlung in der Edwardian Period durchweg großer Beliebtheit erfreuen (Byrne 2015, 18f.). Die Nostalgie, die dem „peaceful and golden „Indian summer““ (Byrne 2015, 16). Englands vor dem Ersten Weltkrieg schon von Zeitgenossen zugeschrieben wurde, wird auch vom modernen Fernsehpublikum am Leben erhalten. Die allgemeine Wahrnehmung der Edwardian Period kennzeichnet sich, so Katherine Byrne, wie folgt:

By the time the First World War, which had rendered it so irretrievably “past,” had ended, the Edwardian period had begun to be thought of and about in a certain way. Its construction as a time of peace, prosperity and tranquility was not entirely historically accurate, but compared to the horrors of war and the deprivation of the years that followed the War – also overshadowed by Spanish ‘flu – it certainly did look in retrospect like a charmed era, for the upper classes at least.

(Byrne 2015, 35).

Die Romantisierung der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, in der Großbritannien eine wirtschaftliche, politische und koloniale Großmacht darstellte, spielt eine wesentliche Rolle (Byrne 2015, 15f.) und wurde nicht unerheblich in Filmen und Serien zementiert, obgleich die realen politischen Verhältnisse in England zwischen dem Zweiten Burenkrieg und Ausbruch des Ersten Weltkriegs von zahlreichen sozialen Reformen und nationalen Konflikten geprägt waren:

Of course, as Brooks has noted, this idea of the period as a peaceful and golden “Indian summer” was and is a sanitised idealisation of years of transition and turbulence. In fact, it was the “interval between the outbreak of two wars” – the Boer war and the First World War – in which feminism, trade unionism and problems with Ireland contributed to a state of flux and conflict (Brooks, 1995: 1) (Byrne 2015, 16).

Die historisch-realen Konflikte der Zeit stehen jedoch hinter den sozialgesellschaftlichen Gewinnen zurück und untermauern das Bild der *Edwardian era* als eine Phase von Frieden und Wohlstand, vor allem im Rückblick auf und im Kontrast zum Ersten Weltkrieg (16f.). Dieser Blickwinkel gilt jedoch nur für die privilegierten Gesellschaftsschichten (Byrne 2015, 18). Serien wie *The Village* (2013) oder *Call the Midwife* (2012), die die

Lebensrealitäten der Arbeiter:innenklasse² darstellen (Tincknell 2013, 775), weisen deutlich geringe Zuschauer:innenzahlen und polarisierende Kritiken auf. So konstatiert Byrne zum Publikum für „glossy programmes“(18):

They do, however, remain hungry for representations of this particular era – perhaps, arguably, even more than other in history. No other period has been the subject, or at least the starting point, of so many highly successful period dramas as the first 15 years of the twentieth century, as the texts I will discuss here reveal. The Regency and Victorian periods have always been popular on screen, since the earliest days of film and television relied heavily on adaptations of nineteenth-century novels, and of course remain so (18f.).

Auch im Vergleich zu Formaten zur *Victorian era* bleibt das Interesse des Publikums an der *Edwardian era* am größten (Byrne 2015, 19), welche spätestens 1914 mit Kriegsausbruch eine Zäsur erlebt und daher potenziell nostalgisch überhöht wird. An diesen und anderen Beispielen wird deutlich, dass Geschichte und Geschichtsverständnis zum Gegenstand von Patriotismus und Nationalismus und Geschichte zur *commodity* werden:

Jerome de Groot has written about the significant role commercials have played in the exploitation of nostalgia, suggesting that they are “direct ways in which history is experienced as something to be consumed ... history is one of a number of fetishized discourses that can be used to market commodities” (2009: 8–9). In this regard, the First World War is currently particularly fetishised by our culture and thus especially valuable to capitalism. [...] As Jardine indicates, it is difficult to charter the line between commemoration and inappropriate celebration: indeed, we might add, the line between commemoration and capitalist exploitation is also a very fine one (Byrne 2015, 20ff.).

Britische Kostümdramen haben sich sowohl national als auch international im angloamerikanischen Sprachraum als besonders erfolgreich herausgestellt (Monk 2015, 4). Während die Adaption literarischer Werke bei der BBC lange Tradition hat (Monk 2015, 5), sind Formate des kommerziellen Senders ITV und die Exporte für den amerikanischen Sender PBS unter dem Masterpiece Theater-Banner seit den 1960ern zunehmend in den Fokus gerückt (Monk 2015, 6). Das Wiederaufleben des Kostümdramas, häufig festgemacht an der BBC-Produktion von *Pride und Prejudice* (1995), löste eine Forschungsdebatte über die Eigenschaften des britischen Kostümdramas aus und prägte den bereits erwähnten *heritage*-Begriff (de Groot 2015, xi).

Als Zielgruppe von Period Dramas spielen Frauen eine besondere Rolle. Katherine Byrne hält fest, dass die Seifenoper-Eigenschaften von Serien wie *Upstairs, Downstairs* (1971) oder *Coronation Street* (1960) sowie der Fokus „to make the past more accessible and entertaining by foregrounding romance and sexual desire“ (Byrne 2015, 10) vor allem auf ein weibliches Publikum abzielen - eine These, die sich bereits für die *Forsyte Saga* in den Zuschauer:innenzahlen bestätigte (Leggott und Taddeo 2015,

² Die geschlechtergerechte Schreibweise in dieser Arbeit wird mit dem Doppelpunkt vorgenommen, um Screenreader-Programmen die Ausgabe zu erleichtern und zur Barrierefreiheit beizutragen.

xv). Estella Tincknell betrachtet den ästhetischen Wert von Period Dramas als einen weiteren Indikator: die typische Über-Präsenz von Objekten als Ausdruck von Reichtum und Langlebigkeit fügt sich zusammen mit dem Verständnis von *period dramas* - „texts in which the dynamics of personal relations and romance dominate“ (Tincknell 2013, 774), - als inhärent feminin. So ergibt sich eine mögliche Lesart der ausufernden Gegenständlichkeit oder „lavishness“ (Tincknell 2013, 774) als „degree of ‚excessive‘ femininity“ (Tincknell 2013, 774). Auch die seine Position als sonntagabendliches Drama mit sentimentaler und romantischer Machart qualifizieren es, vor allem in der Kritik, als inhärent weiblich (774). Speziell Darstellungen sexualisierter Gewalt und daraus folgende Kontroversen, wie sie erstmals in *Forsyte Saga* thematisiert (Leggott und Taddeo 2015, 15) und auch in *Downton Abbey* wieder aufgegriffen werden, sind tendenziell für ein weibliches Publikum relevant (Byrne und Taddeo 2019, 380f.).

Forschungsdiskurse schreiben dem Period Drama auch eine politische Funktion zu: Die zeitliche Platzierung von Period Dramas wertet Tincknell als Teil eines weitreichenden Diskurses darum, wie in Zeiten von Austeritätspolitik und Neokonservatismus popkulturell mit politischen Inhalten umgegangen wird (Tincknell 2013, 770f.) Sie führt im Detail aus, welche Parallelen die Erstaussstrahlung *Downton Abbeys* mit dem Antritt der konservativen Regierung unter David Cameron aufweist (Tincknell 2013, 776), eine Beobachtung, die Claire Monk gleichermaßen für die konservative Thatcher-Regierung der 1980er Jahre macht (Monk 4f.). Byrne hält fest: „It is undeniably true that 1970s period drama serves a conservative agenda in many ways“ (Byrne 2015, 26).

Downton Abbeys spezifischer kommerzieller Erfolg gilt als bisher unübertroffen, auch angesichts der Tatsache, dass es sich nicht um eine Literaturadaption handelt (Byrne). Es verbindet Elemente der Soap Opera - viele Erzählstränge, viele Charaktere, hohe Erzähldichte (Neapolitano 2015, 55f.) -, mit denen des Period Dramas, ein bereits bei *Upstairs, Downstairs* erfolgreiches Konzept, und „is in many ways a classic example of what Andrew Hison and other critics have termed a heritage production“ (Byrne 2015, 66). Marc Neapolitano klassifiziert *Downton Abbey* genauer als „costume soap opera“ (Neapolitano 2015, 59) mit sowohl in sich geschlossenen als auch offen bleibenden Erzählbögen einzelner Charaktere. Der Erfolg in Form hoher Einschaltquoten setzt sich in Merchandise und Tourismus fort, nicht zuletzt für den Drehort Highclere Castle (Copelman 2019, 66f.). *Downton Abbey* eröffnet eine Debatte um die Kommerzialisierung von Geschichte und Vermittlung von Geschichte im Einklang mit oder Gegensatz zu geschichtswissenschaftlicher Forschung:

Of course the assumption here is that historical fictions are very different from, and generally inferior to, “actual” academic history: *Downton* “is not a history lesson,” as one recent blog suggested, but it “certainly inspires an interest in history (Byrne 2015, 67).

Eine populärwissenschaftliche und multimediale Herangehensweise an Geschichte kann erfüllen, was wissenschaftliche Forschung häufig wenig beachtet: Das Interesse an banalem Alltag und Alltagsgegenständen, sowie der Wunsch nach einem ästhetischen Erfahren von Vergangenen (Byrne 2015, 68f). Die Debatte darum, welche Form ästhetischer Aufbereitung von Geschichte sinnvoll ist, lässt sich umfassender an anderer Stelle weiterführen.

Downton Abbey fällt unter die Kategorie von Period Dramas, die dem *heritage*-Begriff gegenüber eine Selbstironie aufweisen, ohne sich zu sehr von der Popularität des sonntagabendlichen „warm bath TV“ zu entfernen (Leggott und Taddeo 2015, xviii). Aufgrund dieser Faktoren des kommerziellen Erfolgs, der hybriden Form seiner Genre-Eigenschaften und der politischen Relevanz des Zeitpunkts von Produktion und Ausstrahlung ist es eine ergiebige Basis zur Auswertung von Frauenfiguren in einem größeren gesellschaftlichen Kontext.

3. Methodik

Die methodische Herangehensweise ist in die Ausführung der verwendeten theoretischen Konzepte einerseits und die Anwendung eines Emanzipationsnarratives andererseits unterteilt. Um die Narrativuntersuchung nachvollziehbarer zu machen, werden erst die Figurenanalysen vorgenommen und die Ergebnisse im Folgeschritt narratologisch untersucht. Die methodische Grundlage erstreckt sich daher auf zwei Kapitel. Der Untersuchung des Materials liegen zwei theoretische Ansätze zu Grunde: Die Analyse der Figuren, in diesem Fall ausgewählter Frauenfiguren, und eine Analyse ihrer Erzählbögen. Für die Figurenanalyse greife ich auf die Uhr der Figur nach Jens Eder zurück und beziehe mich, wo sinnvoll, auf die literaturwissenschaftlichen Definitionen von Figuren oder *characters*, wie Shlomith Rimmon-Kenan sie vornimmt. Die Erzählbogenanalyse basiert auf den von Rimmon-Kenan definierten Eigenschaften von *stories* und den Beteiligten am Kommunikationsprozess, *narrators* und *narratees*. Beide Analysen prüfe ich mit einem Emanzipationsbegriff, der in Kapitel 4 hierfür genauer definiert ist. Durch Erläuterung der Kongruenz oder Inkongruenz der Emanzipationsdefinition mit den Analyseergebnissen möchte ich eine konsistente Dissonanz in den Emanzipationserzählungen der Serie aufzeigen.

3.1. Methodik der Figurenanalyse

Das literaturwissenschaftliche Verständnis von Charakteren, die ich an dieser Stelle mit Figuren gleichsetze, unterliegt den Mechanismen, mit denen auch Narrative aus Texten verstanden werden: eine Ansammlung mehr oder minder strukturierter Anreize mentaler Modellbildung zwischen Text und Rezipierenden. Bestehende theoretische Unterscheidungen von Charakteren bezeichnen sie zum einen als „part of the images and events which move them“ (Mudrick 1961, 211 zit. nach Rimmon-Kenan 2002, 33), oder als „imitations of people [...] whilst abstracting them from the verbal texture of the work under consideration“ (Rimmon-Kenan 2002, 34). Die erste, zunächst puristische oder semiotische Definition von Charakteren betont die spezifischen, textuellen Eigenschaften von Figuren (34), die zweite, realistisch orientierte Version versteht Figuren als in der Realität verankerte Ideen der Rezipierenden. Dieser Widerspruch löst Figuren jedoch ohne eine weitere Differenzierung auf:

As segments of a closed text, characters at most are patterns of recurrence, motifs which are continually recontextualized in other motifs. In semiotic criticism, characters dissolve. (Weinsheimer 1979, p. 195) [...] Whereas in mimetic theories (i.e. theories which consider literature as, in some sense, an imitation of reality) characters are equated with people, in semiotic theories they dissolve into textuality (34f.).

Rimmon-Kenan umgeht diesen Konflikt mit dem Vorschlag, beide Positionen auf verschiedene Aspekte der Analyse anzuwenden (35). Ebenfalls zeigt Rimmon-Kenan auf, dass Charaktere nicht allein in ihrer Textualität bestehen, weil die Rezipierenden den Figuren „person-like“ (35) Qualitäten zuschreiben: „Similarly, in the text, characters are inextricable from the rest of the design, whereas in the story they are extracted from their textuality“ (35). Eine Reduktion von Charakteren auf Objekte zwischen Interaktionen verringert zwar zunächst die Komplexität ihrer Untersuchung (36)³, Rimmon-Kenans Herangehensweise betrachtet Charaktere jedoch nicht als den Handlungen untergeordnet, sondern beides als eigene Entitäten (37f.). Das Subordinationsverhältnis lässt sich auch auf Narrativtypen anwenden, wobei die Hierarchie der Verhältnisse in beiden Fällen flexibel bleiben darf: „Hence it is legitimate to subordinate character to action when we study action but equally legitimate to subordinate action to character when the latter is the focus of our study“ (38). Charaktere ergeben sich wesentlich aus dem Prozess des Lesens und können als eine Gruppierung von Eigenschaften verstanden werden:

³ Propp und Greimas konstituieren beispielsweise mehrere Subkategorien von Charakteren mit bestimmten Funktionen, als *acteur* oder *actant*, wobei ein Charakter mehrere Funktionen innehaben kann oder mehrere Charaktere eine Funktion erfüllen (Rimmon-Kenan 2002, 36f.).

[...] character is a paradigm of traits, 'trait' being defined as a 'relatively stable or abiding personal quality' and 'paradigm' suggesting that the set of traits can be seen 'metaphorically, as a vertical assemblage intersecting the syntagmatic chain of events that comprise the plot. [...] I would like to suggest that the construct called character can be seen as a tree-like hierarchical structure in which elements are assembled in categories of increasing integrative power (Rimmon-Kenan 2002, 39).

Dies lässt eine multidirektionale Lesart von Charakteren zu, die es unter anderem ermöglicht, Widersprüche zwischen dem textualisierten und dem interpretativen Charakter aufzuzeigen (40):

If a common denominator, e.g. ambivalence, emerges from several aspects, it can then be generalized as a character-trait, and in a similar way the various traits combine to form the character (40).

Die Anordnungshierarchie der „herausgelesenen“ Eigenschaften ist hierbei variabel; sie lässt sich nicht nur auf einzelne Charaktere anwenden, sondern auch übergreifend betrachten (40f.), um beispielsweise ein übergeordnetes Motiv sichtbar zu machen.

Eine Art dieser Subsummierung von Eigenschaften ist der „Proper Name“ (41): Er beschreibt einen Begriff oder Verständnis eines Charakters jenseits dessen, was den Lesenden semantisch vorgegeben ist und somit einen Transfer über die Grenzen des Textes hinaus. Rimmon-Kenan fasst die Faktoren für einen Proper Name zusammen als „repetition, similarity, contrast, and implication (in the logical sense)“ (41). Proper Names ähneln der mentalen Modellbildung, wie sie später im Kapitel bei Eder definiert wird und ermöglichen Rezipierenden, extratextuelle oder extramediale Verbindungen mit und zu Charakteren herzustellen, also in ihnen beispielsweise Inspiration oder Repräsentation zu finden. Wenn die durch die Lesenden geschlussfolgerten Eigenschaften und ihre Hierarchien in Konflikt geraten, kann dies entweder eine „falsche“ Lesart oder eine Veränderung des Charakters bedeuten (Rimmon-Kenan 2002, 41). Neuinterpretationen finden konstant durch den gesamten Rezeptionsprozess statt und sind nicht notwendigerweise linear. Charaktere können weiterhin grundlegend als „flat“ oder „round“ verstanden werden (Forster 1963, 75 zit. nach Rimmon-Kenan 2002, 42):

Flat characters are analogous to 'humours', caricatures, types. 'In their purest form, they are constructed around a single idea or quality' and therefore 'can be expressed in one sentence'" (1963, p. 75. Orig. publ. 1927) [...] Round characters are defined by contrastive implication, namely those that are not flat. Not being flat involves having more than one quality and developing in the course of the action (Rimmon-Kenan 2002, 42).

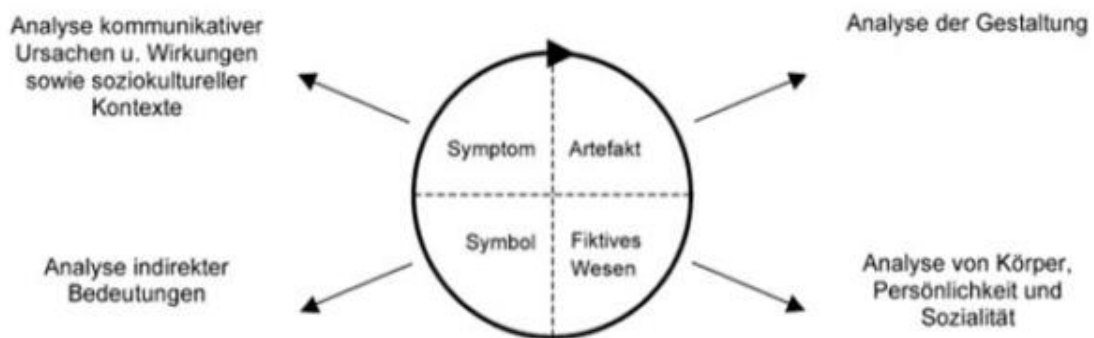
Diese Definition greift nach Rimmon-Kenan zu kurz, weil sie flachen Charakteren Nicht-Entwicklung und runden Charakteren Entwicklung unterstellt, auch wenn das nicht immer der Fall ist (43). Stattdessen vertritt die Autorin „a distinction among three continua or axes: complexity, development, penetration into the 'inner life'" (Rimmon-Kenan 2002, 43). *Complexity* beschreibt Charaktere nach Anzahl und Arrangement ihrer

Eigenschaften. Ihr Proper Name ist dabei ihre hauptsächliche Eigenschaft, beispielsweise als allegorische Figuren oder Karikaturen. Diese Figuren sind zudem statisch in ihrem *development*, *Penetration of inner life* beschreibt das Ausmaß des Einblicks in das innere Geschehen der Charaktere. Alle drei Aspekte sind miteinander interagierende, nicht inhärent widersprüchliche Konzepte variabler Komplexität. Versteht man Charaktere beziehungsweise Figuren demnach als Entitäten, deren Untersuchung wesentlich vom Verständnis der Rezipierenden abhängt, können wir sie als etwas betrachten, das eine selbstreferentielle und hermeneutische Analyse ermöglicht. Hierauf basiert die bereits erwähnte Uhr der Figur.

Die Figurenanalyse nach Eder nimmt an, dass „Figuren als wiedererkennbare fiktive Wesen verstanden werden können, denen ein Innenleben zugeschrieben wird“ (Eder 2013, 150). Sie sind „[...] kollektive Konstrukte die durch fiktionale Kommunikation erschaffen wurden, wie etwa die Produktion und Rezeption von Filmen“ (151). Sowohl auf Produktions- als auch auf Rezeptionsseite liegt immer Wissen über Personen, reale Wesen, Figurentypen, Genres und kommunikative Regeln zugrunde, die die Figuren beeinflussen (151). Dennoch sind Figuren in der Rezeption immer nur Figurendarstellungen, sie unterliegen einer „subjektive, flüchtigen, veränderlichen Figurenvorstellung“ (ebd.) und unterscheiden sich von Zuschauer:in zu Zuschauer:in. Es greifen drei Formen der Rezeption: Eine empirische, die das subjektive konkrete Erleben der Figuren umfasst; die intendierte Rezeption, also eine Figur und ihre Rezeption nach Wünschen der Produzierenden und schließlich die ideale Rezeption, die wirksam wird, wenn Produktions- und Rezeptionsfaktoren „vollständig und optimal miteinander in Beziehung stehen. [...] die ersten beiden Analyseformen sind deskriptiv, die dritte beruht auf normativen Vorannahmen“ (Eder 2013, 152).

Die Ebenen der Figurenrezeption unterteilt Eder zunächst in basale Wahrnehmung: Eine sinnliche Wahrnehmung der Figur in Farben, Formen und Tönen. Dieser Prozess ist unbewusst und flüchtig und wird in der Regel von den folgenden Wahrnehmungen und reflexiven Prozessen überdeckt. Dies beschreibt die Ebene der mentalen Modellbildung: der Aufbau und Ausbau eines Figurenbildes zwischen basaler Wahrnehmung und weiteren Informationen mit verschiedenen Komplexitätsergebnissen. Daraus ergeben sich folgende potenzielle mentale Transferprozesse: Zunächst Figuren als Symbole in Form von Assoziationen und Abstraktionsprozessen sowie Prüfung auf indirekte Bedeutungen (2013, 157); die Figuren können so als Tragfläche von Botschaften, Personifikationen, Allegorien oder Metaphern fungieren. Weiterhin Figuren als Symptome, sie

beschreiben das Verhältnis der Figurenwahrnehmung zur Realität, zur Produktion und Rezeption, die Genese und das Verständnis der Figuren. Auf letzter Ebene bestehen Figuren als Artefakte: die spezifisch textbezogenen Prozesse (2013, 158) beziehungsweise Strukturen und Darstellungsformen wie Schnitt, Kamera, Schauspielstil, Plotstruktur etc., mit denen Aussagen über die Beschaffenheit einer Figur gemacht werden können. Diese Ebenen bauen aufeinander auf, wobei basale Wahrnehmung und Modellbildung immer stattfinden, der Rest hingegen eine mehr oder minder bewusste Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der ersten Ebenen erfordert. Diese Ebenen können je nach Fokus der Rezipient:innen verschiedene Gewichtung erlangen (159f.). Mit der Uhr der Figur unterscheidet Eder vier wesentliche Aspekte der Analyse von Figuren, die aufeinander aufbauen und sich gegenseitig beeinflussen können. Ihr liegen die ausgeführten Prozesse der sinnlichen Wahrnehmung, Interpretation, Verwertung und Reflexion von Figuren zu Grunde. Die Uhr der Figur dient der analytischen Ordnung der zuvor ausgeführten Ebenen für eine „heuristische, komplexitätsreduzierten Herangehensweise“ (Eder 2013, 162).



Grafik 4: Das Grundmodell: Die Uhr der Figur

Abbildung 1: Die Uhr der Figur nach Eder (Eder 2013, 162)

Die Uhr der Figur gibt vier Aspekte zur Analyse vor und deutete ihre tendenzielle zeitliche Abhängigkeit in der Rezeption voneinander mit der Richtung an (2013, 163); der Prozess kann sich während des gesamten Konsums des Medienmaterials wiederholen. Ebenso ist die Anordnung der Aspekte ist nicht immer trennbar und kann sowohl inhaltlich als auch in der Reihenfolge variieren beziehungsweise in Wechselwirkungen zueinander treten (2013, 164).

Als Artefakt (I)⁴ gilt bei der Figur das Ästhetische, die basale Wahrnehmung der Figur und die vorbewussten Wahrnehmungseindrücke. Daraus ergibt sich die Modellbildung beziehungsweise die Präsenz der Figur als Fiktives Wesen: Aus basalen Eindrücken und ersten Zuschreibungen der Zuschauenden wird ein komplexeres Modell gebildet. Jenseits der eigentlichen Medialität können weitere Zuschreibungsprozesse stattfinden. So zum einen die Figur als Symbol: Sie umfasst eine Zuschreibung von indirekten Bedeutungen, übergeordneten Themen und allgemeinen Aussagen über die fiktive Welt und zum anderen die Figur als Symptom. Dies erlaubt Rückschlüsse auf die in der Realität befindlichen Ursachen und Wirkungen der Figur. Ein weiterer optionaler Prozess ist die Wahrnehmung der Figur als Artefakt (II): Er umfasst Reflektionen über die Gestaltung der Figur auf den vorigen Ebenen und ist nicht notwendigerweise von Symbol- oder Symptom-Rezeption abhängig.

Die Untersuchung des Medienmaterials für diese Arbeit erfolgte nach diesem hermeneutischen Prinzip: Nach Auswahl der Figuren und der für das Emanzipationsnarrativ relevanten erzählten Motive habe ich das Medienmaterial systematisch mit einem Fragenkatalog bearbeitet und mich dabei auf die Kernpunkte der Erzählbögen konzentriert. Der Fragenkatalog wurde zwei Mal überarbeitet und den erfassten Informationen aus der Serie angepasst.

3.2. Methodik der Plot-Analyse

Um die Erzählbögen untersuchen zu können, greife ich auf literaturwissenschaftliche Ansätze zurück, auch wenn es sich bei dem untersuchten Medium nicht um eine reine Textbasis handelt. Das Drehbuch und seine Ausführung durch die Darstellenden wird hier als Textgrundlage verstanden. Hierfür konzentriere ich mich zum einen auf das Verhältnis von Erzählungen und Rezipierenden, wie es Rimmon-Kenan im Kommunikationsmodell nach Chatman beschreibt (Rimmon-Kenan 2002, 89):

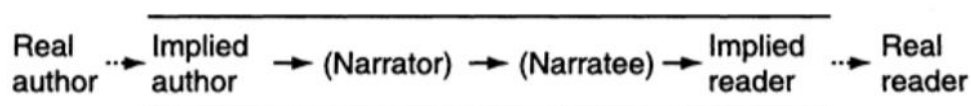


Abbildung 2: Kommunikationsmodell (Rimmon-Kenan 2002, 89)

⁴ Die Unterscheidung Artefakt I und Artefakt II wurden von mir vorgenommen, um sie im Lesefluss bezüglich der Platzierung im idealen linearen Analyseprozess zu unterscheiden. Sie stellt keine Anpassung der Methodik dar.

Zum anderen untersuche ich die spezifischen Eigenschaften von *stories*, wie Kennan sie definiert. Relevant für meine Untersuchungen sind vor allem die Faktoren, die bestimmen, was Erzählungen beziehungsweise Erzählbögen ausmacht und die Strukturen, die ihnen zu Grunde liegen.

Die Instanz des *implied author* kann deckungsgleich mit dem *real author* sein, muss es aber nicht. Vielmehr soll sie eine Version der Autor:innen darstellen, bei der im Schaffungsprozess bestimmte Werte oder Ideen berücksichtigt wurden, die vom *real author* bewusst eingebracht werden und im Kontrast mit ihren eigenen Werten und Ideen stehen können. (2002, 90) Daraus folgt der *narrator*, „the narrative voice or speaker of the text“, der wiederum schriftgestalterischen Mitteln unterliegt (2002, 94ff.) und als Entität die Ideen des *implied author* auf Textbasis wiedergibt. Der *implied author* bleibt demnach gemäß Rimmon-Kenan mehr ein Rückschluss der Lesenden als ein „second self“ (90) des *real authors* (ebd.). Rimmon-Kenan argumentiert, dass wenn ein *implied author* selbst keine Aussagen treffen kann, es widersprüchlich sei, ihn in ein Kommunikationsmodell aufzunehmen (2002, 91); vielmehr könne der *implied author* als ein „set of implicit norms“ (ebd.) verstanden werden. Selbes gilt für die Relation des *implied reader* and *real reader*.

Whereas the first modification I propose is the exclusion of the implied author and reader from a description of the communication situation, my second suggestion calls for the inclusion of the narrator and the narratee as constitutive [...]. (2002, 91).

Rimmon-Kenan argumentiert für eine Reduktion des Modells auf *real author* und *narrator* sowie *real reader* und *narratee* (2002, 92) und schlägt vor, den Fokus auf die „degrees of perceptibility of the narrator“ (2002, 92) zu legen. Rimmon-Kenan unterscheidet verschiedene narrative Level für die Instanzen des *real authors* beziehungsweise *narrators*. Obwohl eine Erzählung nach linearem chronologischem Geschehen der Ereignisse logisch scheint, kann sie auch andere Richtungen aufweisen (ebd.), beispielsweise als *ulterior narration* (nachzeitig), *anterior narration* (vorzeitig) oder *simultaneous* (gleichzeitig) (92f.), sowie *intercalated* (wechselseitig) (2002, 93). Zudem besteht ein Unterschied zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit (ebd.). Erzähltes innerhalb der Erzählung kann ebenfalls verschiedene Ebenen oder *narrative levels* (2002, 94) aufweisen: „Such narratives within narratives create a stratification of levels whereby each inner narrative is subordinate to the narrative within which it is embedded.“ (ebd.). Rimmon-Kenan sortiert diese Level nach „story“ oder „extradiegetic level“, dem untergeordnet das „diegetic level“, also die Ereignisse selbst; und „hypodiegetic“/ „stories told by fictional characters“ (2002, 94): “Narration is always at a higher narrative level than the story it narrates.

Thus the diegetic level is narrated by an extradiegetic narrator, the hypodiegetic level by a diegetic (intradiegetic) one" (2002, 94 f.). Möglich sind grundsätzlich verschiedene Arten hypodiegetischer Narrationen (2002, 95ff.). Hinsichtlich der Teilnahme von Erzählenden am Erzählten selbst sagt Rimmon-Kenan: „Both extradiegetic and intradiegetic narrators can be either absent from or present in the story they narrate" (2002, 98); wenn sie selbst nicht an der Erzählung teilhaben, sind sie „heterodiegetic“ (98) oder „homodiegetic“ (ebd.), wenn sie es tun. Das bekannteste Beispiel eines extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählers ist der „allwissende“/„omniscience“ (2002, 98) mit Einblick in alle Gefühle und Gedanken der Charaktere:

[...]familiarity, in principle, with the characters' innermost thoughts and feelings; knowledge of past, present and future; presence in locations where characters are supposed to be unaccompanied (e.g. on a lonely stroll or during a love-scene in a locked room); and knowledge of what happens in several places at the same time (2002, 98).

Auch intradiegetische *narrators* können hetero- oder homodiegetisch, also Teil des von ihnen erzählten Narratives sein oder nicht (2002, 98f.) Erzählende können darüber hinaus in verschiedenem Ausmaß für Rezipierende wahrnehmbar sein: "This ranges from the maximum of covertness (often mistaken for a complete absence of a narrator) to the maximum of overtness." (99). Dies ist unter anderem möglich als *description of setting* (2002, 99), der minimale Präsenz des *narrators*, der *identification of characters* (100), die den Lesenden bisher unbekannte Informationen zu Figuren gibt oder als *temporal summary*: eine Erzählung der Ereignisse nicht erzählter Zeit.

Reliability bestimmt die Wahrnehmung der Rezipierenden der Geschichte als „authoritative account of the fictional truth“ (Rimmon-Kenan 2002, 103). Wie verlässlich eine Erzählung erscheint, lässt sich anhand der Abwesenheit von Unverlässlichkeitsmarkern feststellen: „The main sources of unreliability are the narrator's limited knowledge, his personal involvement, and his problematic value-scheme“ (ebd.). Dies kann entweder durch die Einordnung der Erzählenden geschehen, - als jung, alt, intelligent oder Ähnliches -, durch deren Verhältnis in der Erzählung an sich oder bei einer Diskrepanz zwischen den Werten des Erzählenden und des *implied authors* (2002, 103f.). Nie ganz auszuschließen ist die Verwendung der Unverlässlichkeit als ironisches oder anderweitig erzählerisches Mittel (2002, 105). Tendenziell ordnet Rimmon-Kenan „covert extradiegetic narrators, especially when he is also heterodiegetic“ als „likely to be reliable“ ein (2002, 106); je höher die Involvierung des Erzählenden auf den Achsen extra-/intradiegetisch und homodiegetisch, desto „whole more fallible“ (ebd.). Die meisten der Faktoren, die für *narrator*-Instanzen gelten, gelten auch für *narratee*-Instanzen. Auch hier betrachtet

Rimmon-Kenan die Faktoren der Erzählebene, der Sichtbarkeit und der Plausibilität von Rezipierenden:

The narratee is, by definition, situated at the same narrative level as the narrator (Genette 1972, p. 265). The same narrative may, of course, contain both an extradiegetic and an intradiegetic narratee, just as it may include both types of narrators (2002, 107).

Lesende sind in der Regel *extradiegetic narratees*, rezipierende Figuren sind *intradiegetic narratees*. Intradiegetische Narratees können unterschieden werden zwischen denen, die an den erzählten Ereignissen teilhaben und denen, die es nicht tun (ebd.).

Narratees können ebenfalls sowohl *covert* als auch *overt* sein, entweder sind sie stumme Rezipient:innen oder werden gezielt durch die narrators sichtbar gemacht

Ähnliches gilt für die Verlässlichkeit von *narratees*:

As Chatman has shown [...] not only the narrator but the narratee as well can be either reliable or unreliable. *The extradiegetic narratee (parallel to or identical with the implied reader) is granted reliability, without which his status as distinct from the real reader would be meaningless.* Intradiegetic narratees, on the other hand, can be unreliable, and hence the butt of the irony shared by the implied author and reader (Rimmon-Kenan 2002, 107).⁵

Story strukturiert *events* und *participants* in allererster Linie auf einer zeitlichen Achse (Rimmon-Kenan 2002, 7), die *Story* selbst ist kein für die Lesenden direkt greifbarer Faktor. Sie ist vielmehr ein übergreifendes Konstrukt, das sich aus den Elementen von Text ergibt und hinsichtlich seiner Eigenschaften vergleichen lässt, unabhängig von Medialität oder Sprache der Elemente, die sie beinhaltet:

The theoretical possibility of abstracting story-form probably corresponds to the intuitive skill of users in processing stories: being able to re-tell them, to recognize variants of the same story, to identify the same story in another medium, and so on. [...] Starting with story, rather than with the text from which it is abstracted, the former may be grasped as transferable from medium to medium, from language to language, and within the same language (2002, 7f.) .

Das Ausmaß, in dem diese Aspekte übersetzbar sind, kann variieren. Rimmon-Kenan setzt voraus, dass „users cannot produce or decipher stories without some (implicit) competence in respect of narrative structure, i.e. in something which survives paraphrase or ‘translation’“ (2002, 9). *Stories* selbst sind den Lesenden nicht zugänglich; sie bestehen aus Paraphrasierungen der wahrgenommenen Informationen und werden dadurch greifbar.

As stated earlier, story (including its surface structure) is a construct and an abstraction from the set of observable signifiers which is the text, and is thus intangible in itself. [...] Tangibility, or at least explicitness, it seems, can be given to the abstracted construct by writing it down as a paraphrase, and it is therefore with paraphrases that story-analysts work (Rimmon-Kenan 2002, 14).

Die Verarbeitung des Lesens in *paraphrasing* kann *labels* beinhalten, die von Individuum zu Individuum unterschiedlich sein können und einen hermeneutischen Prozess auslösen:

⁵ Hervorhebung durch mich.

[...] The reader may assign any of the above labels at different points in the reading process according to the needs of intelligibility. As he progresses, he may also change a label he gave an event at an earlier stage of his reading (Rimmon-Kenan 2002, 15).

Dieser Prozess ist mit der immer wieder veränderlichen mentalen Modellbildung gemäß Eder gleichzusetzen. Ein weiterer Faktor ist die Stabilität der Teilhabenden der Erzählung (2002, 15f.). Die paraphrasierende Wiedergabe von Handlungen erfordert somit nicht nur reine Labels, sondern kurze, sinngebende Aussagen.

Whether consisting of labels or of narrative propositions, a story paraphrase arranges events according to a chronological principle. [...] The presence or absence of a story is what distinguishes narrative from non-narrative texts. However, non-story elements may be found in a narrative text just as story elements may be found in a nonnarrative text (2002, 16).

Narrative surface structures hängen von *events*, grundlegend definiert als „thing that happens“ (2002, 16), ab, die Veränderungen bewirken. Diese müssen keine lineare Anordnung haben; sie fungieren als vielmehr ein Verhältnis von *events* und *states* (stasis and process) (2002, 16f). Events weisen verschiedene Qualitäten auf: „those that advance the action by opening an alternative (‘kernels’) and those that expand, amplify, maintain or delay the former (‘catalysts’)“ (2002, 17). Rimmon-Kenan schlägt eine Struktur aus events in *micro-sequences* und aus ihnen bestehenden *macro-sequences* vor, die im Gesamten der *story* eine *story-line* bilden (ebd.). Dies ist besonders für sogenannte *multi-stranded narratives*, wie sie hier bei *Downton Abbey* untersucht werden, relevant.

4. Figurenanalyse

Bei der Wahl der Frauenfiguren boten sich mit über dreißig Charakteren verschiedener Relevanz und sozialer Hintergründe viele Möglichkeiten, die Darstellung von Frauen in *Downton Abbey* zu untersuchen.⁶ Ich habe mich für eine Herangehensweise nach übergreifenden Motiven entschieden, die mir für Emanzipationspotentiale und -prozesse relevant erschienen: Gesellschaftliche Erwartungen wie heterosexuelle Beziehungen und Eheschließungen sowie Mutterschaft, Rollenerwartungen an die Angemessenheit einer Ehe in Bezug auf Stand und Klasse, aber auch Intersektionen wie die Suche nach sinnstiftenden Tätigkeiten neben der Familie, körperliche Faktoren wie sexuelle und reproduktive Autonomie, Lohnarbeit, (klassengebundenes) Selbstverständnis, Moral und Tradition. Viele dieser Faktoren sind historisch Neudeutungen unterworfen und ihre Definitionen beständiger Teil feministischer Diskurse. Wie genau die Beobachtungen und Ideen in diesem Kapitel einen Emanzipationsbegriff füllen, führe ich daher in nachfolgenden Kapiteln noch aus.

⁶ Zur Orientierung befindet sich im Anhang eine Übersicht aller in dieser Arbeit erwähnten Figuren.

4.1. Die Crawley-Schwestern



Abbildung 3: Die Crawley-Schwestern auf dem Weg vom Trauergottesdienst (1.01, 00:20:31)

Die Auswahl der Crawley-Schwestern als Analysematerial erfolgte aus zwei Gründen. Zum einen weisen diese drei Figuren von der ersten Episode an dieselben Ausgangsbedingungen auf: Sie sind gleich sozialisiert, haben denselben Status als unverheiratete Töchter, verfügen weitestgehend über dieselben Ressourcen und verfolgen zumindest im Kern die gleichen Interessen wie eine gute Beziehung zu den Eltern, sinnstiftende Aufgaben und Übernahme sozialer Verantwortung. Bis zum Sybils Tod in der dritten Staffel tauchen alle Figuren in jeder Episode auf, bis zum Serienende in der sechsten Staffel verlagert sich der Fokus auf Mary und Edith. Jede der Crawley-Schwestern hat einen emanzipatorischen Erzählbogen, bei dem die oben aufgezählten Motive eine Rolle spielen und fast kongruent auf die Schwestern zutreffen. Die Fragen zur Untersuchung des Medienmaterials zielten auf Beobachtungen zu den Schwestern in verschiedenen persönlichen Beziehungen ab: Der Umgang untereinander, die Beziehung zu den Eltern sowie die Beziehung zu den Partnern beziehungsweise Ehemännern.

Die erste vollständige Interaktion zwischen den Schwestern allein zeigt sich in der ersten Episode der Serie, nach einem Trauergottesdienst für den auf der Titanic umgekommenen Cousin und Verlobten Marys, Patrick. Sowohl im Dialog als auch bildlich wird das serienübergreifende *mis-en-place* der Schwestern deutlich. Während Mary sich von der Trauer Ediths um den Cousin irritiert zeigt („Really, Edith, do you have to put on such an exhibition?“, [1.01, 00:22:02]) nimmt Sybil die nächstältere Schwester in Schutz.

Marys Einwand, dass sie als Verlobte Patricks auch Haltung bewahre, entgegnet Edith, dass sie sich dafür schämen sollte. Die Szene erklärt zunächst Marys Irritation angesichts der Trauer, die sie selbst nicht fühlt und die ihr gegebenenfalls ein schlechtes Gewissen macht, sowie wie ihre Neigung, als Reaktion vor allem Edith anzugreifen, und Sybils Rolle als Mediatorin zwischen den beiden. Auch die Einstellung zeigt Mary links und Edith und Sybil rechts, mit Sybil in der Mitte der beiden, bildlich für die Trennung zwischen den Schwestern. Bei allen Schwestern handelt sich um „runde“ Charaktere, die auf den Entwicklungsachsen *complexity*, *development*, *penetration of inner life* im Laufe der Serie voranschreiten.

4.1.1. Mary Crawley

Mary ist die erstgeborene Tochter und nominelle Erbin; sie ist zu Beginn der Serie 21 Jahre alt (Fellowes 2012, 7). Als älteste Tochter ist sie theoretisch Erbin des Grundstücks, wenn auch nicht des Titels: Nach wie vor gelten in England die Salischen Gesetze, die einen männlichen Erben voraussetzen (Shapiro 2014). Doch durch die Einbindung der Mitgift ihrer Mutter in das Grundstück und die damit verbundene Anforderung eines männlichen Erben wird ihr kein Erbe zuteil. Eine zunächst lose Verlobung mit Roberts Neffen Patrick löst sich durch den Tod Patricks auf der Titanic; der weit entfernte neue Erbe Matthew Crawley weckt in Mary Familie die Hoffnung, das Erbe durch Ehe binden zu können. Marys auffälligste Eigenschaften sind ihr Standesdünkel, ihre Schlagfertigkeit, die sie oft vernichtend gegenüber Edith einsetzt und ihr Starrsinn, der ihr vor allem mit ihren Eltern Probleme bereitet. Diese Eigenschaften treten dort hervor, wo sie mit anderen Figuren in Konflikt kommt. Ihr Starrsinn äußert sich beim Vorschlag Matthew zu heiraten („You know my character, father, I’d never marry a man I was told to. I’m stubborn. I wish I wasn’t, but I am.“ [1.04, 00:30:28-34]), ebenso wie als ihre Mutter ihr nahelegt, schlechten Gerüchten mit einer schnellen Heirat entgegenzuwirken („I know you mean to help. I know you love me. But I also know what I’m capable of. And forty years of boredom and duty just isn’t possible for me.“ [1.05, 00:28:49-58]). Ihre Arroganz und ihr Standesdünkel zeigen sich bei ihr zunächst gegenüber Matthew; nachdem die Idee, ihn zu heiraten, das erste Mal zur Sprache kommt, gibt sie sich betont herablassend [1.01, 00:22:45 – 23:11]:

MATTHEW: „Are you a hunting family?”

MARY: „Families like ours are always hunting families. [...] I suppose you're more interested in books than country sports.”

MATTHEW: „I probably am. [...]”

MARY: „[It's] unusual. Among our kind of people.”

Auch gegenüber Tom („the chauffeur“, 2.04) und gegenüber Ediths Partner Michael Gregson („Well I can't imagine Mr Gregson finds himself at Dunegale Castle very often. Or anywhere like it.” [3.09, 00:21:22-28]), gibt sie sich versnobt. Dass ihr diese Wirkung auf andere Menschen bewusst ist, benennt sie Matthew gegenüber [3.09, 00:30:46 -59]:

MARY: „You think me nice, but nobody else does. What makes you so sure I am?”

MATTHEW: „Because I've seen you naked and held you in my arms and I know the real you.”

Auch zu Edith sagt sie nach Sybils Tod, „She was the only person living who always thought you and I were such nice people.” [3.05, 00:39:30 - 34]. Mary setzt ihre Schlagfertigkeit oft bewusst ein, um sich selbst zu schützen. Lediglich Matthew gegenüber zeigt sie sich vollends verletzlich [3.09, 01:28:09 - 23]:

MARY: „I hope I'm allowed to be your Mary Crawley for all eternity. And not Edith's version or anyone else's for that matter.”

MATTHEW: „You'll be my Mary, always. Because mine is the true Mary.”

Nach seinem Tod bemerkt sie gegenüber Violet: „The truth is, I don't think I'm going to be a very good mother. [...] Because somehow, with Matthew's death all the softness he found in me seems to have dried up and drained away. Maybe it was only ever there in his imagination. “ [4.01, 00:40:18 - 37]. Später attestiert sie sich in der Verletzlichkeit eine Art neuer Schwäche. „I loved [Matthew], but he changed me. If I was as tough as I was before I met him, I bet I'd be happier now.” [4.03, 00:12:44 - 52].

Wann immer sie einen Konflikt mit sich selbst austrägt, neigt sie dazu, auch Menschen, die ihr wichtig sind, vor den Kopf zu stoßen. Als der Butler Carson nach längerem Überlegen ihr Angebot ablehnt, nach ihrer Heirat mit Richard Carlisle auf dem neuen Wohnsitz Haxby als Butler zu fungieren, zeigt sie sich enttäuscht und ungehalten. Carlisle gegenüber bemerkt sie: „Butlers will be two a penny now they're all back from the war.“ [2.07, 00:19:02-05]. Auf der Höhe ihrer Trauer um Matthew stößt sie alle Familienmitglieder von sich, auch ihren wenige Monate alten Sohn: „Poor little orphan.“ [4.01, 00:05:16-18]. Besonders häufig trifft dies ihre Schwester Edith, auf die Mary herabsieht. Die Beziehung Ediths mit Bertie Pelham nach dessen Erbe nimmt sie deutlich weniger freudig auf als der Rest der Familie, als klar wird, dass Edith damit zukünftig einen höheren Rang bekleidet als sie [6.08, 00:08:06-16]:

TOM: „We'll all bow and curtsy to Edith. You'll enjoy that, Mary.“

MARY: „Hardly. If Bertie is really Lord Hexam, he won't want to marry her now.“

CORA: „Careful, or people will think you're jealous, dear. We don't want that.“

Als ihre Gefühle zu Henry Talbot im Konflikt mit ihrem Trauma um Matthews Tod stehen, eskaliert sich die Lage bei der inoffiziellen Verlobung Ediths [6.08, 00:31:18 - 49]:

EDITH zu BERTIE: „See, I told you. The one thing Mary can't bear is when things are going better for me than for her. [...] I'm getting married and you've lost your man.

MARY: „You're wrong. I'm very happy for you. And I admire you, Bertie. Not everyone would accept Edith's past. [...] You must have told him? You couldn't accept him without telling him?

BERTIE: „Tell me what?“

MARY: „About Marigold. Who she really is.“

Die affektive Natur ihrer Reaktionen ist ihr klar; als Violet sie fragt warum sie Edith bloßgestellt hat, gibt sie zurück: „With Edith, I just say things and then they can't be unsaid.“ [6.08, 00:56:07 - 10]. In emotional aufgeladenen Momenten schafft Mary es jedoch, ihre Mauer aufzulösen und Edith gegenüber offener zu sein. An Ediths geplantem Hochzeitstag mit Anthony Strallan gibt sie ihr vor der Kirche ihre Wünsche mit: „Edith, I know we haven't always got along and I doubt things change much in the future but today I wish you all the luck in the world.“ [3.03, 00:33:04 - 13]. Nach Sybils Tod fragt Edith, ob sie nun etwas besser miteinander umgehen werden, was Mary nur bedingt verneint: „I doubt it. But since this is the last time we three will be together in this life, let's love each other now, as sisters should.“ [3.05, 00:39:45 - 56].

Sie hat eine tiefe Zuneigung für den Butler Charles Carson, die immer wieder in Konflikt mit dem Klassenverständnis steht. So sagt sie in der Trauerphase zu Carson, als er versucht ihr nahezulegen, sich in die Verwaltung Downtons einzubringen: „Carson, this is my fault. [...] I'm afraid I may have encouraged you to feel you have the right to address me this way.“ [4.01, 00:34:43 - 46]. Andererseits zeigt sie ihm gegenüber oft ihre inneren Unsicherheiten und Zweifel (1.03, 4.01, 4.02, 5.08). Er nimmt eine Rolle ein, die ihr Vater nicht erfüllt und gibt ihr Trost und emotionalen Halt, wenn sie ihn braucht (4.01). Als sie vor der Entscheidung steht, die Aufgabe der Gutsverwaltung trotz ihrer Trauer anzunehmen und darüber die Fassung verliert, unterstützt er sie: „You cry, mylady. You have a good cry, that's what's needed now. And when you're ready, you can get to work. Because you're strong enough.“ [4.01, 01:01:25 - 44]. Am nächsten Tag betritt Mary das Meeting mit den Landbesitzern Downtons, statt bisher in schwarz in sogenanntem half-mourning gekleidet, ein visueller Hinweis, dass sie die Trauerphase hinter sich lässt und bereit ist, wieder am Leben teilzunehmen. [4.01, 01:04:57-05:18].



Abbildung 4: Mary Crawley als Witwe (4.01, 00:05:32 und 01:05:21).

Mary versteht sich voll und ganz als Erbin; zu Beginn der Serie wirft sie ihrer Mutter vor, dass der Vater nicht bereit sei, für sie zu kämpfen und ihr das Erbe zu sichern (1.04). Als aufgrund einer Fehlinvestition ihres Vaters ein Verkauf Downton droht, schmiedet sie gemeinsam mit ihrer Großmutter väterlicherseits einen Plan, die wohlhabende Großmutter mütterlicherseits um Geld zu bitten. (3.03) Mary weiht Cora in den Plan ein, die völlig dagegen ist. Sie erwidert Mary, dass ihre Familie keine Verantwortung für Downton trage. Mary erwidert, ihre Mütter verstehe die Relevanz nicht („Which goes to show that you’re American and I am English. I shall be Countess of Grantham one day and, in my book, the Countess of Grantham lives at Downton Abbey.“ [3.02, 00:24:55 - 25:03]). Sie weiß, dass der einzige Weg zum Erhalt ihrer Position ist, den Erben der väterlichen Linie zu heiraten; was sie zunächst von Matthew trotz offenkundiger Anziehung abhält sind jedoch oberflächliche Gründe seiner Herkunft und Klasse. (1.02, 1.03). Trotz dieser Bedenken, die ihre Mutter und Großmutter teilen, wird bald deutlich, dass eine Heirat mit Matthew der einzige Weg zum Erbe bleibt [1.03, 00:04:39 - 51]:

VIOLET: „I don’t want Robert to use a marriage as an excuse to stop fighting for Mary’s inheritance.“

CORA: „It won’t make any difference. I don’t think he has the slightest intention of fighting as it is.“

Mit der Ehe verbindet sich das Geschlechterrollenziel und die Frage nach dem Erbe scheint zunächst gelöst, wie Edith trocken feststellt: „Love and position in one handsome package.“ [3.01, 00:59:42 - 47].

Trotz ihrer wachsenden Sympathie für Matthew leidet sie zunächst darunter, dass Robert sich nicht für ihre Belange einsetzt („Matthew this, Matthew that. [...] Oh Mother don’t

you see? He has a son now.“ [1.04, 00:37:12]). Als sie Robert damit konfrontiert, erwidert er, er sei der Verwalter Downtons, nicht sein Besitzer und müsse Entscheidungen treffen, die die Arbeit seiner Vorfahren erhalte (1.04). Diese Aussage gibt sie zielgerichtet zurück, als ihr Vater sich gegen ihre Teilhabe an der Verwaltung des Anwesens wehrt: „Papa, you are always saying that we’re not the owners of Downton but the caretakers. Very well, let’s take care of it.“ [4.04, 00:05:12 - 18].

Marys Priorität ist der Erhalt der Familie; ihre anfängliche Eitelkeit sabotiert ihr diese Aufgabe jedoch gleich mehrfach. Die sexuelle Beziehung zu Kemal Pamuk beschädigt ihren „Wert“ auf dem Heiratsmarkt, (1.03), sie erwirkt jedoch das Schweigen ihrer Mutter mit der Aussicht auf die zerstörte Reputation der Familie (1.04). Als Cora unerwartet schwanger wird, steht Matthews Rolle als Erbe zur Debatte; Mary zögert, seinen Heiratsantrag anzunehmen. Ihre Unentschiedenheit gegenüber Matthew (1.06) hat zum Ergebnis, dass, obgleich sie beide ehrliche Gefühle zueinander hegen, die Beziehung mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs zu Bruch geht. (1.07). Während des Kriegs trifft sie die Entscheidung, sich mit Richard Carlisle, einem erfolgreichen, wohlhabenden Verleger zu verloben, als die Affäre mit Pamuk und sein Tod in ihrem Bett publik zu werden drohen.

Sie hat eine enge Beziehung zu ihrer Großmutter; beide teilen das identitätsstiftende Interesse am Erhalt von Downton und dem, was es repräsentiert. Gegenüber Violet zeigt Mary oft ihre wahren Gefühle. Als ihre Großmutter sie fragt, warum sie sich von Henry Talbot trotz ihrer Gefühle zu ihm fernhält, antwortet sie verzweifelt: „Oh, for you of all people to talk as if his qualifications don’t matter! [...] But did Tom tell you I stood there staring at a car in flames, wondering if it were him? [...] Then you’ll know I can’t be a crash widow again!“ [6.08, 56:53 - 57:27]. Nach Matthews Tod rät ihr ihre Großmutter: „Mary, you’ve gone through a hideous time. But now you must remember your son. He needs you very much. [...] The fact is, you have a straightforward choice before you. You must choose either death or life.“ [4.01, 00:40:04 - 41:02]. Violet ist es, die Marys Entscheidungen ins Wanken bringt und sie dazu bewegt, sich aus emotionalen Blockaden befreien zu können. Sie fasst Marys Charakter präzise zusammen: „You are the only woman I know who likes to think herself cold and selfish and grand, when most of us spend our lives trying to hide it.“ [6.08, 00:57:45 - 56].

Zu Anna hat sie das nächste, was der Klassenunterschied an Freundschaft zulässt. Sie fragt sie häufig nach ihrer Meinung (1.04, 6.07) und vertraut ihr ihre ehrlichen Gedanken an. Anna ist es gestattet die Grenzen des Sagbaren zu testen. So äußert sie Mary gegenüber, als diese Zweifel hat, Matthew zu heiraten: „All I see is a good man, m’lady.

And they're not like buses. There won't be another one along in ten minutes' time.“ [3.01, 00:54:12 - 20]. Als Anna und Bates heimlich heiraten, lässt Mary ihnen ein Zimmer für die Hochzeitsnacht vorbereiten (2.08) Als Anna ihr von mehreren Fehlgeburten erzählt, organisiert Mary einen Besuch beim Frauenarzt und finanziert eine ambulante Operation [6.02, 00:22:29 – 00:25:23]:

MARY: „I want you to let me help. [...] There's no point in thinking. I'm going to take you up to London, we'll meet Dr. Ryder and listen to what he has to say. [...]”

ANNA: „But what would that cost? I couldn't accept it from you.”

MARY: „Don't be silly, you earned it fair and square, keeping my secrets, hiding that fearful Dutch thingmajig, carrying Mr Pamuk down the gallery at the dead of night.”

ANNA: „We've had our moments, haven't we, m'lady?”

MARY: „We certainly have. And this is our next moment.”

Mary ist bewusst, welcher Platz ihr gesellschaftlich zugedacht ist: „Women like me don't have a life. We choose clothes and pay calls and work for charity and do the season. But really, we're stuck in a waiting room until we marry.” [1.04, 00:12:07-19]. Dieser Umstand beschert ihr Schwierigkeiten, als sie merkt, dass unter anderem die Beziehung mit Carlisle nicht allein aus Pragmatismus funktioniert.

Mary ist ein Symbol für das Establishment. Sie sieht den Erhalt Downtons als ihre Lebensaufgabe. Wiederholt äußert sie sich über die Aussicht auf Schwangerschaft und Kinder zurückhaltend (3.03, 3.05, 3.09). Nach der Geburt ihres Sohnes konstatiert sie Matthew gegenüber: „But just think. We've done our duty. Downton is safe. Papa must be dancing a jig.” [3.09, 01:27:21 - 33]. Es kostet sie nach Matthews Tod zunächst Mühe, sich in der Aufgabe der Gutsverwalterin zu sehen („As for managing the estate, I wouldn't know where to start.” [4.01, 00: 34:59 - 02], schnell jedoch merkt sie, dass die Ideen ihres Vaters nicht nachhaltig für die Bewahrung des Anwesens sind und sie Matthews Modernisierungspläne weitertragen muss.

Sie stellt ihre Bedürfnisse häufig hinter die Ansprüche, die an sie gestellt werden, teilweise auf Kosten ihrer psychischen Gesundheit. Nach dem Tod Pamuks in ihrem Bett fragt Cora: „Did he force himself on you?” [1.03, 00:29:50 - 56], was Mary mit einem Kopfschütteln verneint. Gleichzeitig fleht sie ihre Mutter an, das Geheimnis zu wahren [1.04, 00:30:14 - 28]:

MARY: „If you don't, we will figure in a scandal of such magnitude it would never be forgotten after we're both dead. I'll be ruined, Mama. Ruined and notorious, a laughingstock, a social pariah! Is that what you want for your eldest daughter? Is it what you want for the family?”

Die Folgen dieser Nacht zementieren ihre spätere Entscheidung, sich mit Carlisle zu verloben; die Scham und Verantwortung, die sie für die Situation mit Pamuk annimmt, scheinen größer als eine potenziell unglückliche Ehe mit einem Mann, der sie bedroht (2.06).

Sowohl ihrem Vater als auch Matthew gegenüber geht sie davon aus, an Achtung zu verlieren, eine Befürchtung, die sich nicht bewahrheitet. Ihr Vater zeigt sich unerwartet verständnisvoll [2.09, 00:46:33 - 48:07]:

MARY: „To answer your question, it is partly true. Though not entirely. In Mama’s phrase, I’m damaged goods now. Richard is after all prepared to marry me in spite of it. To give me a position, to give me a life.[...]“

ROBERT: „Once I might’ve thought that a good thing, but I’ve been through a war and a murder trial since then, to say nothing of your sister’s choice of husband. I don’t want my daughter to be married to a man who threatens her with ruin.“

Matthew ist zunächst geschockt, aber auch er sieht die Ehe mit Carlisle nicht als Lösung [2.09, 01:02:30 - 04:26]:

MARY: “It was lust, Matthew. Or a need for excitement or something in him that I...Oh God, what difference does it make? I’m Tess of the d’Urbervilles to your Angel Clare. I have fallen. I am impure.”

MATTHEW: “Don’t joke, don’t make little, not when I’m trying to understand.”

MARY: „Thank you for that. But the fact remains that I am made different by it. Things have changed between us.“

MATTHEW: „[...] It isn’t worth buying off a month of scandal with a lifetime of misery. [...] I never could despise you.“

Dass Mary später den Viscount Tony Gillingham ablehnt und sich für den vergleichsweise mittellosen Henry Talbot entscheidet, obgleich letzter weder Status noch Herkunft aufweist, irritiert ihre Eltern, die davon ausgehen, dass Mary nach Standesbewusstsein entscheidet [6.07, 00:10:34 - 10:45]:

ROBERT: „What’s [Henry] got that fascinates Mary when poor old Tony’s rolling acres and glistening coronet didn’t? [...]“

CORA: „We have a very contrary daughter.“

Mary ist ein runder Charakter, der eine Entwicklung durchmacht und an Komplexität gewinnt; wir gewinnen Einblicke in ihre verbalisierten inneren Konflikte und können schlussfolgern, dass zwischen der herablassenden Art, die sie vorgibt und dem, was sie fühlt, eine Dissonanz besteht. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass sie Unsicherheiten und ein Bedürfnis nach Authentizität hat, welches sie mit ihrer Funktion in der Familie und der Gesellschaft, in der sie lebt, unvereinbar sieht. Mary ist von den Schwestern die Figur mit dem größten Einblick in ihr Innenleben, während sie zeitgleich als Symbol für das Establishment verbleibt.

4.1.2. Edith Crawley

Edith ist die mittlere Schwester und zu Beginn der Serie 20 Jahre alt (Fellowes 2012, 10). Ihr Charakter ist zunächst von den Unterschieden zu ihren Schwestern bestimmt. Sie hat weder eine definierte Rolle als Erbin oder als behütetes Nesthäkchen; noch weist sie zunächst eine andere herausragende Eigenschaft auf. Häufig wird sie zum Ziel von Marys

Spott, auf den sie nur selten mit gleichem Geschick reagieren kann, den sie aber gelegentlich mit unbeholfenen Versuchen, ihrer Schwester ebenbürtig zu sein, provoziert. Auch die Eltern haben an Edith keine hohen Ansprüche und unterschätzen sie regelmäßig. Es fehlt ihr jedoch zunächst an Weitsicht für ihre Handlungen. Ediths Eigenschaft als Fiktive Figur ist zu Beginn das Negativbild ihrer Schwestern beziehungsweise die Abwesenheit von eindeutigen Charakterisierungen. Die geschilderte erste Interaktion, die zwischen den Schwestern gezeigt wird, ist richtungsweisend: Mary und Edith stehen in beständigem Konflikt, der nur von Sybil zumeist diplomatisch aufgelöst wird. Ediths Neid und Hilflosigkeit zeigen sich zu Beginn hauptsächlich an Handlungen, die sie vornimmt, um Mary zu schaden. Auf Marys Schlagfertigkeit kann sie nur selten passend antworten. Allerdings gelingt mehrfach, Mary in verwundbaren Situationen weiter zu verletzen. Als sich zum Beispiel abzeichnet, dass eine erhoffte Verlobung zu Beginn der Serie für Mary nicht stattfindet, kommentiert Edith mit Marys Betroffenheit süffisant [1.01, 00:56:21-29]:

EDITH: „So he slipped the hook?“

MARY „At least I’m not fishing with no bait.“

Vom Tod des türkischen Diplomaten Kemal Pamuks in Marys Zimmer erfährt sie durch gezielte emotionale Manipulation Daisys (1.05) und verwendet ihn, um ein Schreiben an die Türkische Botschaft abzufassen. Als Edith ein Interesse an Anthony Strallan, einem Freund der Familie, entwickelt, macht Mary ihr die Aufmerksamkeit des Mannes streitig, bemerkt aber zu spät, dass sie damit Matthew vor den Kopf stößt. Als sie versucht sich zu entschuldigen, reagiert Matthew abweisend, was Edith beobachtet [1.05, 00:44:18-29]:



Abbildung 5: Edith (links) und Mary Crawley (rechts) (1.05, 00:44:18)

EDITH: „I suppose you didn't want him when he wanted you and now it's the other way around. You have to admit it's quite funny.“
MARY: „I'll admit that if I ever wanted to attract a man, I'd steer clear of those clothes and that hat.“

Ediths Auftreten – schüchtern, zurückhaltend, etwas ungelenkt – ebenso wie ihre Kleidung und Accessoires stehen im Kontrast zur attraktiven und selbstbewussten Mary, die zu meist mehrere Bewunderer zeitgleich hat (Rose über Mary: „What's a group noun for suitors?“ [4.08, 00:26:36]), ein Umstand, den Mary wie beschrieben immer wieder als wunden Punkt ausnutzt [1.05, 00:29:10-22]:

Mary: „Why not concentrate on Edith? She needs all the help she can get.“
Cora: „You musn't be unkind to Edith. She has fewer advantages than you.“
Mary: „Fewer? She has none at all.“

Edith versucht zunächst erfolglos, den neuen Erben Matthew Crawley für sich zu gewinnen (1.03); in einem kindlichen Versuch, Mary eines auszuwischen, verrät sie die genauen Umstände des Todes von Pamuk der türkischen Botschaft in London (1.05). Edith ist bewusst, dass sie bei der Partnersuche hinter Mary zurücksteht. Sie kompensiert dieses Wissen unter anderem mit einem gezielten Interesse an den Männern, die Mary links liegen lässt. Auf Marys Kommentar, dass Edith Patrick geheiratet hätte, hätte sie ihn nicht gewollt, antwortet Edith: „If you'd given me the chance, I'd have taken him like a shot.“ [1.01, 00:28:56-59]. Als die ersten Ideen aufkommen, Mary und Matthew zu verheiraten, stellt sie fest „But he must marry someone. [...] You know, I don't dislike him as much as you do.“ [00:42:48-56]. Ihre Versuche, Matthew näher zu kommen, scheitern jedoch (1.03). Auch ihre Eltern nehmen irgendwann an, dass Edith kein Eheleben beschert sein wird [1.06, 00:11:02-08]:

CORA: „I fear Edith will be the one to care for us in our old age. –
ROBERT: “What a ghastly prospect.”

Edith versteht sich selbst als „spinster“ und ist zunächst bereit, die Rolle zu akzeptieren, die ihr angesichts der Ehen ihrer Schwestern und ihrer Verwandtschaft zukommt. Bei den Planungen von Lavinias und Matthews Hochzeit scherzt sie Violet gegenüber [2.08, 00:09:12 - 21]:

EDITH: „Or am I just to be the maiden aunt? Isn't this what they do? Arrange presents for their prettier relations?“
VIOLET: “Don't be defeatist, dear. It's very middle class.”

Anfänglich befindet sich Edith auf der nahezu verzweifelt anmutenden Suche nach einem Ehepartner und der Gründung einer eigenen Familie. Ihre Beziehung zum sozial zwar gleichrangigen, jedoch deutlich älteren Anthony Strallan beginnt vor dem Ersten Weltkrieg und wird von Mary sabotiert. Nach dem Krieg lebt die Beziehung wieder auf, jedoch mit großem Zweifel auf Anthonys Seite, der eine dauerhafte Behinderung davongetragen

hat. Dennoch kommt es, auch durch Ediths Hartnäckigkeit, zur Verlobung und zum Hochzeitstag, bei dem Anthony Edith vor der Trauung am Altar verlässt. Nach diesem Ereignis bekommt dieses Selbstbild einen bitteren Zug: „I’m a useful spinster, good at helping out. That is my role. And spinsters get up for breakfast.” [3.03, 00:43:23 – 30]. Sie empfindet ihr Unvermögen, einen Ehemann zu finden als persönliches Scheitern. Am Morgen vor der Hochzeit äußert sie gegenüber ihren Schwestern hoffnungsvoll „All of us married. All of us happy, and the first baby on the way.“ [3.03, 00:32:24 - 29] und wünscht sich sogar ein gemeinsames Foto. Später weist sie die Schwestern von sich: „Look at them. Both with their husbands. Sybil pregnant, Mary probably pregnant. Oh, just go. I mean it, go!“ [3.03, 00:37:08 - 20]. Auf den Trost ihrer Mutter, als sie allein sind, dass sie durch solche Prüfungen nur stärker werde, antwortet sie resigniert „I don’t think it’s working with me.“ [00:37:32 - 45].

Ihrem Vater gegenüber äußert sie, dass ihr bewusst ist, welche Rolle sie unter den Töchtern spielt [4.06, 00:29:28 - 42]:

ROBERT: „Edith, my most darling girl what is the matter?“ –

EDITH: „But I am not your most darling girl, am I? –

ROBERT: „I love my children equally.“ –

EDITH: „I don’t know why people say that, when it’s almost never true.“

Edith weist einen Widerspruchgeist und eine Unkonventionalität auf, die sich unter anderem in ihrer Art äußert, Dinge anzugehen, die niemand von ihr erwartet. Während des Kriegs lässt sie sich von Tom Branson das Autofahren beibringen. (2.01). Als bei einem der Landbesitzer auf den Downton-Gütern Hilfe benötigt wird, erklärt sie sich zur Überraschung aller bereit, den Traktor zu fahren [2.02, 00:7:38 - 43]:

VIOLET: „Edith, you are Lady, not Toad of Toad Hall!“

EDITH: „Well, I’m doing it.“

Sie verfolgt politisches Tagesgeschehen, wie an Situationen mit Mary (1.03) und Robert (3.03) deutlich wird, als sie aktuelle Ereignisse wie die Gründung eines unabhängigen albanischen Staates oder das eingeschränkte Wahlrecht für Frauen nach dem Krieg kommentiert. Als sie einen Leserinnenbrief an die Times schreibt und das eingeschränkte Wahlrecht für Frauen thematisiert, reagiert ihre Familie abwehrend [3.04, 00:37:47-56]:

CORA: „It’s good to have strong views but notoriety is never helpful.“

EDITH: „Well I sent it now.“

ROBERT: „It won’t be published.“

EDITH: „Thank you for the vote of confidence, Papa.“

Als der Brief am nächsten Tag veröffentlicht wird und ihr Vater empört ist, erwidert sie trocken „You said they wouldn’t print it.“ [3.04, 00:43:08 - 10]. Roberts wiederholte Hinweise, dass man sie nur für ihren Namen und Titel ausnutzen will, ignoriert sie und lässt

sich auf das Angebot eine regelmäßige Kolumne zu schreiben, ein (3.07). Im Gespräch mit ihrem Editor Michael Gregson hält sie sich zunächst zurück und verneint nicht, dass ihr Vater die Idee nicht gutheißt [3.07, 00:25:45 - 26:08]:

MICHAEL: „I assume your father disapproves?“

EDITH: „Well, it’s the business of parents to worry, isn’t it?“ [...] In fact if he were here he would probably just shout ‘Run!’.” (26:02))

MICHAEL: „Will you please make up your own mind, without his advice?“

EDITH: „I’ll have to think about that, too.“

Durch die Arbeit bei der Zeitung gewinnt sie ein neues Selbstbewusstsein, auch durch die Ermutigung Michaels [3.08, 00:25:29-46]:

MICHAEL: „Of course the plight of ex-soldiers is not an obvious choice for a women’s column.“

EDITH: „I know it isn’t very feminine, but I felt so strongly about it, I thought it was worth a try.“

MICHAEL: „No, you misunderstand me. I like the idea of a woman taking on position of a man’s subject. [...] don’t be afraid to be serious, when it feels right.“

Die Tendenz der Familie, vor allem Roberts, Edith nichts zuzutrauen, setzt sich während ihrer Arbeit und in der Beziehung mit Gregson fort. Als Edith verkündet: „Listen, everyone, you got a journalist in the family.“ erwidert Violet: „Since we have a country solicitor and a car mechanic, it was only a matter of time.“ [3.07, 00:37:33 - 44]. Robert merkt bei der ersten Begegnung mit Michael an: „It puzzled me why you choose to employ amateurs like my daughter.“ [3.09, 25:24 - 28]. Michael erwidert, „[...] Surely the most important thing is whether or not people have something to say.“ [00:25:31-35]. Robert weigert sich zunächst, Gregson näher kennenzulernen (4.03) und ändert seine Meinung erst, als Gregson ihm mehrere in einem gezinkten Pokerspiel verlorene Schulscheine wieder zurückgewinnt (4.03).

Im Verlauf findet Edith immer mehr kleinere Spielräume für sich mit Tätigkeiten und Fähigkeiten, die ihr niemand zutraut. Als sie schwanger wird, kommt Gregson bei einer Reise nach Deutschland ums Leben, bevor die beiden heiraten können. Edith entscheidet sich gegen einen Schwangerschaftsabbruch und zunächst für eine Freigabe ihrer Tochter zu Adoption in der Schweiz, holt das Kind aber nach kurzer Zeit zu sich zurück (4.09). Mithilfe eines der Landbesitzer auf dem Downton-Gut, Timothy Drew, erhält sie eine Weile die Illusion aufrecht, bei ihrer Tochter handele es sich um ein Adoptivkind der Drewes (5.01).

Edith ist gefühlsgeliebt und idealistisch, was sich stellenweise als Naivität übersetzt. Als ein auf Downton während des Kriegs untergebrachter Soldat vergibt, Patrick Crawley zu sein, glaubt Edith ihm als Einzige, trotz der Beweislast gegen ihn (2.06) und macht ihrer Familie zum Vorwurf, den Cousin vertrieben zu haben. Die Beziehung zu Michael Gregson führt sie trotz des Wissens fort, dass sie nicht zeitnah heiraten können:

„It’s odd. If you’d asked me before tonight how I felt about you, I’m not sure what I would have answered. But now I’m absolutely sure. And this is not our last evening.” [3.09, 01:10:22 - 33]. Ihre Schwangerschaft akzeptiert sie, weil die Alternative der illegalen Abtreibung sie zu sehr abschreckt (4.07). Die Bedeutung ihrer Beziehung mit Michael steht zunächst dahinter zurück [4.07, 00:35:16 - 44]:

EDITH zu ROSAMUND: „It’s not that I don’t love him, you know. I do love him, and I would have loved his baby. But I just can’t see over the top of this. [...] I don’t want to be an outcast. I don’t want to be some funny woman living in Maida Vale that people never talk about.”

Dass sie keine Rolle im Leben ihres Kindes spielt, kommt für sie nach der Entscheidung für die Schwangerschaft nicht in Frage: So macht sie die Adoption Marigolds in der Schweiz rückgängig und setzt ihre ursprüngliche Idee um, das Mädchen bei der Familie Drew auf deren Pachthof Yew Tree Farm unterzubringen (4.08). Sowohl ihre Tante Rosamund als auch Violet sprechen sich dagegen aus (4.08) und weihen schließlich Cora ein (5.07).

Trotz der Einwände von Großmutter und Tante trifft Edith schließlich im Über-schwung eine eigene Entscheidung und fährt mit ihrer Tochter nach London, nachdem sie die Todesnachricht Michaels erhalten hat (5.06). Der Konflikt zwischen den Wünschen, ihre Tochter bei sich haben zu wollen und ihre Eltern nicht zu enttäuschen, löst sich letzten Endes durch ein Konstrukt mit Hilfe ihrer Mutter, bei dem Marigold als Mündel in Downton aufgenommen wird (5.07). Gemäß Ediths Wunsch verrät ihre Mutter Robert nichts. Dieser sieht aber selbst die Ähnlichkeit zwischen Marigold und Gregson und sucht seine Tochter auf, um ihr die Angst vor seiner Verurteilung zu nehmen [5.09, 00:34:37 - 35:33]:

EDITH: „I want your forgiveness Papa. Am I allowed to say that still?”

ROBERT: „It’s not the way I’d have had things. I won’t lie to you about that. [...] I believe Michael Gregson was an honourable man. [...] So now we must do our best for his child, for his sake as well as yours.” [...]

EDITH: „Do you forgive me, Papa?”

ROBERT: „Oh my darling, I’m sure I need your forgiveness quite as much as you need mine.”



Abbildung 6: Edith und ihr Vater sprechen sich über Marigold aus (5.09, 00:35:22)

Hierbei handelt es sich um die einzige Szene der gesamten Serie, in der Edith mit offenem Haar zu sehen ist; auch bildlich gesprochen kann sie nun ihrer Familie gegenüber vollends verletzlich sein.

Als Edith in Staffel 6 eine Verlobung mit Bertie Pelham eingeht, jubiliert der Vater: „[...] poor, old Edith who couldn’t make her dolls to what she wanted [...]” [6.08, 00:11:06].

Als Edith vom Erbe Berties erzählt, ist Robert hocherfreut [6.08, 00:07:24 - 43]:

ROBERT: „Bertie Pelham is now the Marquess of Hexam?! [...]“

MARY: „But that’s absurd, if Berties the Marquess, then Edith...”

ROBERT: „Edith would outrank us all, yes, that’s right.“

Mit mehr Lebenserfahrung wachsen Ediths Selbstbewusstsein und ihre Fähigkeit, sich zu Wehr zu setzen. Als Mary Marigolds Elternschaft verrät, konfrontiert sie die Schwester: [6.08, 00:39:29 - 40:04].

MARY: „Look, I wasn’t to know you hadn’t told him. It never occurred to me.“

EDITH: „Just shut up! I don’t know what’s happened, Tom’s made you feel bad, or Papa, or maybe it’s just the same old Mary who wants her cake and hates me too. [...] Who do you think you’re talking to? Mama? Your maid? I know you. I know you to be a nasty, jealous, scheming bitch. [...] Not content with ruining your own life, you’re determined to ruin mine.“

In der Übernahme von Michael Gregsons Verlagshaus trifft Edith weitreichende Entscheidungen wie die Kündigung des bisherigen Editors (6.03) und das Einstellen einer Frau an seiner Stelle (6.05). Nach einer unerwartet knappen Deadline mit Nachtschicht fragt Bertie Pelham sie [6.03, 00:25:51 - 26:20]:

BERTIE: „Are you an editor now? Does this count in your profession as a sort of baptism of blood?”
EDITH: „I don't know what will happen next. But it's nice to know I can do it if I have to. [...] I know now I need a purpose.”



Abbildung 7: Bertie Pelham unterstützt Edith vor einer knappen Deadline im Verlag (6.03, 00:25:16).

Ediths Charakter zeigt ein *development* von großer Unsicherheit in ihrem Sozialisationsumfeld hin zur Selbstsicherheit in unkonventionellen Tätigkeiten. Ihre anfänglichen Ausbrüche aus den Erwartungen werden als kindlich-trotzig lesbar, weil sie im Konflikt mit dem Wunsch stehen, die Erwartung nach Ehe und häuslichem Leben zu erfüllen. Ihre spätere Unkonventionalität speist sich aus tiefgreifenden emotionalen Erfahrungen und wirkt authentisch, weil sie mit Eigenschaften verknüpft sind, die Edith als Charakter eigen sind, wie ihrem schriftstellerischen Talent und ihrem Idealismus. Ihre Berufstätigkeit in Kombination mit Ehe und soialem Rangaufstieg ist bei Edith ein Symbol für die Idee der *New Woman* im edwardianischen England. Ihre Emanzipation wird durch das heteronormative Ende entkräftet bis aufgehoben.

4.1.3. Sybil Crawley



Abbildung 8: Sybils Unkonventionalität zeigt sich auch an ihrer Kleiderwahl. (1.04, 00:45:17).

Sybil ist die jüngste Tochter und zu Beginn der Serie 17 Jahre alt (Fellowes 2012, 10). Sie zeigt Interesse am politischen Geschehen der Zeit und stellt Traditionen und Erwartungen der Welt um sie herum in Frage. Ihre Schwestern sind ihr gegenüber geduldig und liebevoll, die Mutter verwöhnt sie als Nesthäkchen. Lediglich Robert Crawley hat für die liberalen Ideen Sybils noch wenig Verständnis.

Sybil ist zunächst ein Charakter ohne Konflikte mit ihren Mitmenschen. Sie vermittelt zwischen ihren Schwestern, hat eine liebevolle Beziehung zu ihren Eltern und begegnet dem Personal mit Respekt und Freundlichkeit. Ihre außergewöhnlichen Ideen werden mit Humor betrachtet (Cora: „So women’s rights begin at home? I see. Well, I’m all for that.” [1.04, 00:10:03 - 08]) oder Verwunderung [1.04, 00:13:57 - 14:08]:

VIOLET: „Sybil, darling, why would you want to go to a real school?”

SYBIL: „But nobody learns anything from a governess, apart from French and how to curtsy.”

VIOLET: „Well, what else do you need?”

Sie kritisiert zielsicher Rollenerwartungen („Men don’t wear [corsets] and they look perfectly normal in their clothes.” [1.04, 00:35:38 - 43] und hat bei ihren Schwestern bereits einen Ruf für ihre modernen Ansichten [1.04, 00:35:46 - 55]:

EDITH: „[...] She’ll be on about the vote in a minute.“

SYBIL: „If you mean do I think women should have the vote, of course I do.“

EDITH: „I hope you won’t chain yourself to the railings and end up being force-fed semolina.“

Sybil hat von allen Familienmitgliedern das formloseste Verhältnis zum Hauspersonal. Als ihr bekannt wird, dass das Hausmädchen Gwen Steno-Fernkurse absolviert, um als Sekretärin arbeiten zu können, konzentriert sie ihre Kräfte darauf Gwen zu helfen (1.03, 1.04). Sie verfasst eine wohlwollende Referenz (1.04), schenkt ihr Kleidung für ein Vorstellungsgespräch (1.05) und fährt selbst mit ihr mit dem Pferdewagen dorthin (1.05) – Dienste, welche man für eine Freundin erbringen würde, nicht für eine Hausangestellte. Als Gwen versucht ist aufzugeben, ermutigt Sybil sie: „You see, we’re not giving up. No one hits the bull’s eye with the first arrow.” [1.04, 00:41:14 - 20]. Als im Haus Telefone

installiert werden, erfährt zufällig, dass die Installationsfirma eine Sekretärin sucht; umgehend organisiert sie ein Bewerbungsgespräch für Gwen (1.07). Die Zweifel des Hausmädchens über die Entschlossenheit, mit der sie ihr beisteht, kommentiert Sybil mit „Things are changing for women, Gwen. Not just the vote but our lives.“ [1.05, 00:02:19 – 23]. Sybil ist wagemutig und nimmt ohne das Wissen ihrer Eltern an Wahlkampfveranstaltungen teil (1.06), ohne Rücksicht auf die Gefahren durch die aufgebrachten Menschenmengen. Sie sucht und verstärkt von sich aus den persönlichen Kontakt mit Tom Branson, als sie Einblick in seine politische Seite bekommt (1.06).

Sie weist große Empathie auf, nicht nur für die privaten Belange der Menschen um sich herum. Bei Ausbruch des Kriegs drückt sie ihre Hilfslosigkeit aus: „I just feel so useless, wasting my life while they sacrifice theirs. [...] I don't mean selling programmes or finding prizes for the tombola. I want to do a real job, real work.“ [2.01, 00:10:40 - 54]

Während der Umwandlung Downtons in ein Erholungszentrum für Kriegsversehrte wird sie daher von Matthews Mutter Isobel ermutigt, eine Ausbildung zur Krankenschwester zu machen (2.01) In der Folge lässt sie sich unter anderem von der Köchin Mrs Patmore und dem Küchenmädchen Daisy einfache Gerichte beibringen. (2.02, 2.03).

Sybils Verhältnis zu ihrem eigenen sozialen Stand ergibt sich aus der Freiheit sozialer Mobilität: Sie verfügt über die Möglichkeit, individuelle Klassenunterschiede in Frage zu stellen oder aufzuheben, ohne strukturell dadurch von Klassenverlust betroffen zu sein. Sie bricht mit Traditionen und führt der Familie als neues Kleidungsstück selbstbewusst ein Paar weit geschnittener Pluderhosen vor (01.04, 00:45:08). Sie benennt das Wahlrecht als politisches Thema der Zeit und wird sogar selbst aktiv dafür (1.06, 1.07), ein Interesse, über das sie mit Tom eine Beziehung entwickelt (1.04; 1.06.). Nach Ende des Kriegs steht sie emotional im Konflikt zwischen ihren Gefühlen für Tom, dem Leben, welches die Flucht mit ihm verspricht und dem Bedürfnis ihrer Familie, wieder zu den alten Zeiten zurückzukehren [2.07, 00:16:15 - 40]:

SYBIL: „I know what it is to work now. To have full day, to be tired in a good way. I don't want to start dress fittings or paying calls or standing behind the guns.[...]”

EDITH: „I don't want to go back to it either.”

Beide Schwestern sagen über Sybil, dass sie selbstbewusste sei als sie. Als Mary Matthew von Pamuk erzählt, zweifelt sie, ob sie die schlechte Presse aushalten kann; Sybil kümmere es nicht, was andere Leute von ihr denken, sie aber schon (2.09). Edith äußert im Wartezimmer des Abtreibungsarztes, dass höchstens Sybil es vielleicht fertiggebracht hätte, eine uneheliche Schwangerschaft auszutragen (4.07). Auch Cora hält fest, dass Sybil von drei Schwestern die höchste Widerstandsfähigkeit hat; Sybil wäre mit einem

„professional driver“ glücklich geworden, Mary aber nicht [6.07, 00:10:29]. Ihrer Mutter fällt es zunächst schwer, zu akzeptieren, dass Sybil kein Kind mehr ist [2.01, 13:34 - 44]:

CORA: „I’m sorry, but if Dr Clarkson needs free labour, I’d prefer him not to find it in my nursery.“

ISOBEL: „But Sybil isn’t in the nursery.“

VIOLET: „No and in case you hadn’t noticed, she hasn’t been there for quite some time.“

Allerdings gelingt es Cora auch, als erstes zu verstehen, was ihre jüngste Tochter ausmacht. Als deutlich wird, dass Sybil ihre Entscheidung für Tom nicht rückgängig machen wird, konstatiert ihr Vater [2.08, 00:11:41 - 58]:

ROBERT: „This is what comes of spoiling her. The mad clothes, the nursing, what were we thinking of?“

CORA: „That’s not fair. She’s a wonderful nurse and she’s worked very hard.“

ROBERT: „But in the process, she’s forgotten who she is!“

CORA: „Has she, Robert? Or have we overlooked who she really is?“

An Sybils Sterbebett verbleibt Cora als letzte, um sich zu verabschieden [3.05, 00:37:11 - 26]: „Because you’re my baby, you know? You always will be. Always. My beauty and my baby.“

Sybil ist ein Symbol für Fortschritt, Moderne und Rebellion. Sie steht für eine neue Generation junger Frauen, wenn auch ohne eine den Suffragetten eigenen Radikalität. Sie kennzeichnet sich unter anderem dadurch, bis zu Beginn ihrer Abwendung vom Establishment keine Konflikte mit anderen zu haben und von allen anderen Charakteren gemocht zu werden. Sybils Entwicklung und vor allem ihr Tod sind ein Symbol dafür, dass eine konsequent durchgesetzte Ablösung vom gesellschaftlichen Bild unweigerlich Konsequenzen hat. Ihr Charakter ist dabei weniger komplex als der ihrer Schwestern. Die Zuschauenden erfahren Sybil von Anfang an als Rebellin gegen Traditionen, die in ihrer Beziehung zum Chauffeur gipfelt, und die für Sybils Charakter als logische Konsequenz wirkt. Wir erfahren wenig über ihre Gefühle außerhalb des Klassenkonflikts: Sie äußert sich zur Wertschätzung ihrer Arbeit und benennt die Liebe zu den Eltern; später drückt sie gegenüber anderen Familienmitgliedern ihre Sorge um die Akzeptanz ihres Mannes aus. Sybil entwickelt sich nur in eine bereits vorgegebene Richtung und fungiert somit doppelt als Symbol.

4.2. Vergleichbare Motive in anderen Charakteren

Auf der Fülle der Analyse um die Crawley-Schwestern lassen sich erste Hinweise zum Umgang mit den genannten Motiven in Frauenrollen ableiten. Diese Motive tauchen in ähnlicher oder gleicher Struktur bei anderen Charakteren auf und werden deswegen hier, wie sie sinnvoll vergleichbar sind, ausgeführt, um eine übergreifende Systematik in den Frauenrollen plausibel zu machen. **Anna Bates** ist zunächst als Anna Smith *head*

housemaid auf Downton. Im Verlauf der zweiten Staffel heiratet sie John Bates, Roberts *valet* und ehemaligen Mitsoldaten. Anna kennzeichnet sich durch Integrität, Ehrlichkeit, Freundlichkeit, Fleiß und Loyalität. Zu keinem Zeitpunkt der Serie ist zeigt sie inhärent schlechtes Verhalten oder beteiligt sich an der Schädigung anderer Personen. Sie verfolgt Gerechtigkeit und Aufrichtigkeit, was sich besonders deutlich an ihren Bemühungen zeigt, die Unschuld ihres Mannes zu beweisen, als dieser des Mordes an seiner Ex-Frau beschuldigt wird. Sie zeigt einen gewissen Schalk und Humor, setzt diesen aber nie zum Schmerz oder Schaden ein. Sie hat eine enge Beziehung zu den Töchtern des Hauses, im Besonderen Mary und nimmt später Position als ihre *lady's maid* an. Anna hilft Mary mehr als einmal bei Angelegenheiten, die sie selbst moralisch nicht unterstützt. Anna kann als Antithese zu Mary gelesen werden und wird zu ihr in enge Relation gestellt: Sie weicht nicht von dem Weg ab, der ihr aufgrund ihrer sozialen Stellung vorgegeben ist. Sie selbst drückt keinen Wunsch nach sozialem Aufstieg oder nach Veränderung aus. Wie Mary heiratet sie aus Liebe innerhalb ihrer Schicht, verlässt diese nicht, und zeigt auch keinen Wunsch, dies zu tun. Anders als Mary wagt sie sich nicht aus der Frauenrolle heraus, die sie gesellschaftlich innehat und identifiziert sich auf eine nicht moralische wertende Art mit dem Frauenbild ihrer Zeit. Wie Mary wird Anna Opfer sexualisierter Gewalt. Während bei Mary die Situation für das Publikum und die anderen Figuren interpretierbar bleibt, handelt es sich beim Angriff auf Anna um ein gradliniges Narrativ des gewalttätigen Angreifers von außen, der nach dem Gewaltakt wieder aus dem Plot verschwindet und später nur noch indirekt relevant wird. Wie bei Mary sucht sie die Schuld für den Übergriff bei sich selbst und ebenso wie bei Mary belasten die Folgen des Übergriffs ihre Ehe [4.05, 37:50 - 38:41]:

BATES: „Why wouldn't you tell me?“

ANNA: „Because I knew the suffering it would bring you. Well, it's in the open. No more secrets. [...] No more fear of being found out because I am found out. My shame has nowhere to hide.“

BATES: „Why do you talk of shame? I don't accept that there is any shame in this.“

ANNA: „But I am spoiled for you. And I can never be unspoiled.“

BATES: „You are not spoiled. You are made higher to me, and holier because of the suffering you have been put through.“

Sowohl Anna als auch Mary bekommen nach längerem Warten, und im Falle Annas mehrfacher Fehlgeburten, einen Sohn (3.09, 6.09), wobei sie beide zum erfolgreichen Austragen der Schwangerschaft eine Operation benötigen. Beide Frauen können ihren Ehemann erst nach dem Tod einer vorherigen Ehefrau beziehungsweise Verlobten heiraten (3.05, 3.01). Antithetisch ist jedoch der Weg dorthin: Während Lavinia auf dem Sterbebett in dramatischer Soap Opera-Manier Matthew freigibt, nachdem sie kurz vor der

Hochzeit erkrankt, heiraten Bates und Anna nach dem (Selbst-)Mord seiner ersten Frau Vera, die durch ein Framing zu Bates Nachteil versucht, dies zu verhindern. Beide Ehen sehen sich danach mit mehr oder minder schwerwiegenden juristischen Fragen konfrontiert: Anna und Bates mit der Mordanklage, Mary und Matthew mit der Frage um Reggies Erbe und dem Erhalt Downtons. Anna knüpft ihren Wert auch daran, eigene Kinder haben zu können; auch wenn Bates ihr sagt, er sei glücklich, eine Familie mit adoptierten Kindern zu haben, sagt sie: „You’re tribal, Mr Bates, and the tribe doesn’t have many members. You want your own child. No substitute will do.[...] But it’s my fault, not yours, I can’t give you what you need.“ [6.02, 00:18:16 - 42].

Cora Crawley ist die Ehefrau Robert Crawleys und Mutter der drei Töchter. Wie in der Serie thematisiert wird, wurde die Ehe zunächst geschlossen, da Cora das Vermögen ihrer Familie in die Ehe einbrachte und damit Downtons Existenz weiterhin sicherte (1.01). Sie erfüllt alle Rollenerwartungen, die als Herrin des Hauses und der Grafschaft an sie gestellt werden und beweist großes Geschick darin, empathisch-diplomatisch und traditionsgerecht zu agieren. Dennoch ist der (Selbst-)Verweis auf Coras amerikanische Herkunft und Sozialisation, die ihr bei Interessenskonflikten mit Familienmitgliedern zum Vorwurf gemacht oder zumindest als Argument entgegengebracht werden, ein wiederkehrendes Motiv (u.a. 2.06, 3.01, 4.05). Am Beispiel Coras zeigt sich, wie schnell beim Abweichen von Rollenerwartungen Konflikte entstehen; sie ist auch eine Illustration der emotionalen Arbeit, die viele Frauenfiguren für ihre (Ehe-)Partner übernehmen. Die ursprünglichen Motivationen Roberts für die Ehe mit ihr scheinen nach über 30 gemeinsamen Jahren überwunden; die unzureichenden Fähigkeiten Roberts, Downton nachhaltig finanziell zu erhalten, lasten aber sowohl mit dem Streit um Marys Erbe als auch mit dem drohenden Verkauf nach einer Fehlinvestition auf Coras Schultern. In beiden Situationen zeigt sie sich als Mediatorin: Sie erkennt als erste an, dass es keine Chance auf Mary als vollwertige Erbin geben wird. Als Robert ihr verkündet, den Großteil ihrer Mitgift verkalkuliert zu haben, reagiert sie voller Mitleid für ihn, scheint aber nicht besorgt oder verärgert um die Konsequenzen („Don’t worry about me. I’m an American. Have gun, will travel.“ [3.01, 00:27:58 - 28:01]).

Die Schwangerschaft in Staffel 2 platziert Cora erneut in der Rolle, die sie bis zum Beginn der Serie nicht erfüllen konnte, die Geburt eines Erben. Nach der von ihrer lady’s maid O’Brien provozierten Fehlgeburt (1.07) erwähnt Robert gegenüber John Bates, dass das Kind ein Junge gewesen wäre (1.07). Cora wird also trotz der Anerkennung und Liebe ihrer Familie noch einmal nachdrücklich als „gescheiterte“ Mutter gezeigt, deren

„richtige“ Aufgabe unerfüllt bleibt. Als der Kunsthistoriker Simon Bricker über ein im Besitz der Crawley befindliches Gemälde mit Cora in Kontakt kommt, entwickelt sich aus dem gemeinsamen Interesse ein anhaltender Kontakt, der von Brickers Seite aus schnell zum Flirt wird. Robert äußert seine Eifersucht zunächst subtil („And tell your friend Bricker to stop flirting with Isis! There is nothing more ill-bred than trying to steal the affections of someone else’s dog.” [5.02, 00: 36:04 - 10]). Er stellt das kunsthistorische Wissen und Verständnis sowie die außerhäuslichen Talente seiner Frau in Frage [5.02, 34:49 - 35:18]:

CORA: „Wait a minute, I don’t see that I’ve done anything to make you angry.”

ROBERT: „No? I travel to London in order to give my wife a treat, only to find she is out dining with another man. [...] Bricker was interested in discussing pictures with you?”

CORA: „Yes, is that so difficult to believe?”

ROBERT: „That an art expert would find your observations on the work of Piero della Francesca impossible to resist? Yes, it is hard to believe.”

Obgleich Cora Bricker die Grenzen aufzeigt (5.03), dringt dieser ungefragt bis in das Schlafzimmer des Ehepaars (5.05) vor und bedrängt Cora, zu erkennen, wie wenig sie in ihrer Ehe von Robert wertgeschätzt wird („When did someone last cherish you? When did someone even listen to you?“ [5.05, 00:41:08 - 14]). Robert, der ihn dabei erwischt, drückt seinen Zorn gleichermaßen gegenüber Bricker als auch gegenüber Cora aus. Er schafft es erst am Ende der sechsten Staffel durch einen von Rose organisierten, heimlichen Besuch bei Coras Tätigkeit im Ausschuss des Krankenhauses, die Fähigkeiten seiner Frau anzuerkennen. Die Erkenntnis, dass seine Frau großes organisatorisches Talent hat und außerhalb der häuslichen Welt einen Platz findet, verunsichert Robert; nach dem Ende des Krieges spürt er die Änderungen bei seiner Frau, die merklich mehr beschäftigt ist und bei sich selbst auch eine Veränderung durch den Krieg benennt. Als Cora an der Spanischen Grippe erkrankt, entschuldigt sie sich, als es ihr besser geht, bei Robert, dass sie ihn zu sehr vernachlässigt habe (2.08).

Ethel Parks, ein ehemaliges Hausmädchen auf Downton, ist ein Symbol für die „gefallene Frau“ und fungiert als abschreckendes Beispiel für die anderen Frauenfiguren der Serie. Ihr deutlich kommuniziertes Bedürfnis nach beruflichem Aufstieg (2.01), ihr mangelnder Respekt vor der Familie und den Dynamiken unter den Hausbewohner:innen, die Neigung zum Flirten (2.02) sowie eine Affäre mit dem während des Kriegs auf Downton untergebrachten Major Charles Bryant (2.04) ecken bei den Menschen um sie herum an. Sie untermauern ihre Asympathie und demonstrieren, was von Frauen ihres Universums nicht zu erwarten ist. Als sie schwanger wird (2.04), folgen eine Reihe unlösbarer Probleme: die Finanzierung ihres Lebens mit Kind, der Einstieg in die Prostitution als

letzter Ausweg und die soziale Sanktion, die sie dadurch zusätzlich erfährt. Schlussendlich gibt sie ihr Kind den wohlhabenden Eltern Bryants auf deren Wunsch mit, damit es bessere Chancen im Leben hat (2.08) und nimmt eine Arbeit an einem weit entfernten Ort an (3.08). Die Darstellung von Prostitution als Verzweiflungsentscheidung ist in sich problematisch; an der Sanktion für Ethels kumulatives, nonkonformes Verhalten wird deutlich, dass sie als Mutter außerhalb eines anerkannten moralischen Kontextes nicht geeignet ist. Sie selbst benennt dies gegenüber der Haushälterin Mrs Hughes und bekommt zurückgemeldet, nun die Konsequenzen tragen zu müssen [2.06, 14:14 - 18]: „You’ve broken the rules, my girl, and it’s no good pretending that they’re easily mended.“

5. Emanzipationsnarrativ

5.1. Definition eines Emanzipationsnarrativs

Um die zu Beginn gestellten Fragen danach, wie Emanzipation in *Downton Abbey* dargestellt wird, beantworten zu können, lege ich eine spezifische Definition von Emanzipation fest. Die grundlegende Bedeutung nimmt an, sich als Individuum oder Gruppe aus einer Situation des strukturellen Unrechts oder der Benachteiligung befreien zu können („Duden | Emanzipation | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft“ 2020). Unrecht oder Benachteiligung bedeuten hier konkret, aufgrund von angeborenen Eigenschaften bestimmte Rechte nicht auszuüben oder Entscheidungen für das eigene Leben nicht treffen zu können, selbst wenn das Erwachsenenalter oder eine legale Mündigkeit erreicht sind. Sie umfasst auch ein Bewusstsein des Individuums oder Gruppe für die eigene Diskriminierung. Emanzipation wird häufig als kongruent mit Frauen- und Geschlechtergeschichte in Verbindung verstanden (Berger und Hahnenkamp 2017). Für die Frauenfiguren in *Downton Abbey* ergänze ich den Emanzipationsbegriff um spezifische historische Aspekte der europäischen Frauenbewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Für die Emanzipationsdefinition im Rahmen dieser Arbeit gilt: Eine Figur ist emanzipiert, wenn sie ein Bewusstsein für Diskriminierungen oder Benachteiligungen aufgrund ihres Geschlechts hat und dieses durch Sprache oder Handlungen kommuniziert. Die Stabilität der Emanzipation ist von den ergriffenen Maßnahmen abhängig, um sich gegen die strukturellen Nachteile zu Wehr zu setzen, um sie entweder situationsgebunden oder grundlegend abzuschaffen. Dabei können Lebensbereiche, in denen Emanzipation angestrebt wird und Bereiche, in denen die eigene Diskriminierung nicht bewusst ist, sich überschneiden. Der Erfolg der Emanzipation hängt in meiner Definition davon

ab, wie nachhaltig ein Charakter eine diskriminierende Situation zum Vorteil verändern kann. Dabei spielt es eine Rolle, ob der Charakter die Veränderung allein oder mit Hilfe bewirkt hat, das Ergebnis werde ich jedoch gleich. Nachhaltig bedeutet, dass die Emanzipation nicht dauerhaft sanktioniert wird. Für die Analyse berücksichtige die Ergebnisse des Abgleichs mit der ausgeführten Definition. Für die Worte und Handlungen der Charaktere und ihre Einordnung ist der historische Kontext jedoch unerlässlich.

Feministische Emanzipationsbewegungen lassen sich von den Ausläufern der Französischen Revolution über die Aufklärung bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts verfolgen und werden allgemein als „erste Welle“ definiert (Paletschek und Pietrow-Ennker 2004, 3). In Europa werden diese Bewegungen zwischen 1890 und dem Ersten Weltkrieg am greifbarsten; innerhalb der ersten 20 Jahre des 20. Jahrhunderts, auch bedingt durch die gesellschaftlichen Umwälzungen des Ersten Weltkriegs, wurde in den meisten europäischen Ländern fast flächendeckend das Wahlrecht für Frauen erfochten (3ff.). Der Feminismusbegriff taucht ebenfalls zu Beginn des Jahrhunderts vermehrt auf (5;7), und geht in dem flächendeckenderen Begriff von Frauenbewegungen auf. Die Kongruenz zwischen der Formation von europäischen Nationalstaaten und organisierten Frauenrechtsbewegungen deutet auf eine Verflechtung von Geschlecht und nationaler Identität hin (5). Ich verwende den Begriff „Feminismus“ zu „Frauenbewegung“ und schließe mich damit dem angloamerikanischen Gebrauch des Begriffs an:

In contrast to Anglo-American usage, the term “feminist” still carries a somewhat pejorative connotation today in Germany and some countries of eastern and northern Europe. It has the connotation of being “radical” and “antimale,” thus giving it a somewhat different contextual meaning than the Anglo-American one (Paletschek und Pietrow-Ennker 2004, 7f.).

Eine historische Einordnung von *Downton Abbey* in die Frauenrechtsbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts platziert die Charaktere in der Hochphase des sogenannten *first wave feminism*.⁷ Aufbauend auf den Organisationen von Frauen der Mittelklasse im Kampf um Bildungsreformen, Berufstätigkeit und das Wahlrecht, von Mitte der 1850er bis ca. 1900 (Rendall 2004, 34) umfasst die dritte Phase vor allem den Kampf um das Wahlrecht und seine Erfolge: Das teilweise Wahlrecht für Frauen wurde 1918 erreicht, das allgemeine Frauenwahlrecht 1928 (34). Die in der sogenannten zweiten Welle

⁷ Zur Problematik dieses Begriffs, siehe die Analogie von Nancy Hewitt: “It may be impossible to jettison the concept of feminist waves. Thus, it is especially important to think about other types of waves, such as radio waves, that can help us conceptualize the feminist past. Radio waves allow us to think about movements of different lengths and frequencies [...] Rather than being members of the first, second, or third wave, we can be the National Public Radio of feminism, the Corporate Broadcasting System, or the community radio station; and we can switch stations periodically as well. Best of all, radio waves do not supersede each other. Rather signals coexist, overlap, and intersect. (Hewitt 2010, 8)

aufgebauten Strukturen bestanden zumeist Gründungen von Interessensverbänden wie der London Society for Woman's Suffrage: Die Erfolge in der Bildungspolitik wie Zugang zu Universitäten und in der Wirtschaft ermöglichten, dass in den 1880ern Frauenorganisation fester Bestandteil beider etablierter politischer Parteien war (Rendall 2004, 34f.). Britische Frauenbewegungen positionierten sich, nicht ohne eine gewisse inhaltliche Zwiespältigkeit, auch gegen die Sklaverei bis zur ihrer Abschaffung in England 1833:

The British women's movement had its strongest roots in powerful nonconformist communities which frequently set themselves in opposition to a militarist imperialism. At the same time such communities could also be those with strong economic links and with commitments to what was perceived as the progress of "humanity." So one of the most significant precursors of the women's movement, the antislavery and abolitionist struggle from the 1830s to the 1860s, which created, as Clare Midgley has argued, an extraparlimentary female political culture, was contradictory and ambivalent. (49f.) (Rendall 2004, 49f.).

Britische Feminismen, vor allem der Mittelklasse, transportierten ihre abolitionist sentiments auf dem Rücken imperialistischer Werte, verwurzelt in „a maternalist rhetoric of responsibility“ (50) und „cultural imperialism“:

Feminists cast themselves within different narratives, whether of a mission to "other" peoples and "other women," or in a nostalgic mood for the recovery of a golden age of matriarchy, or as leading actresses in the evolution of a progressive world drama (Rendall 2004, 51).

Wir können also sicher sagen, dass das Verständnis von Frauenrechten und Emanzipation zum einen keine Kongruenz der Begriffe voraussetzte; zum anderen demonstriert das Engagement britischer Frauen der Mittel- und Oberschicht den zeitgenössischen Mangel an und die Notwendigkeit für eine intersektionale Betrachtungsweise. Vor dem historischen Hintergrund definiere ich Emanzipation für die Frauen in *Downton Abbey* also als einen klassenspezifischen und höchst individuellen Prozess, der von diesen politischen Bewegungen einerseits und den Traditionen sozialen Aktivismus der Oberschicht andererseits geprägt ist.

Die Frauenfiguren der Oberschicht in *Downton Abbey* stehen für das New Woman-Ideal der Zeit. Lisa Pia Ipser fasst die feministischen Potentiale des New Woman-Bildes wie folgt zusammen:

The New Woman of Victorianism represented an educated, confident and independent human being. Even though the New Woman remained a theoretical concept during this period, it affected women's thinking about various areas of their lives, for instance, education, fashion, sexuality and professionalism. [...] The First World War was of great importance for the suffrage cause, as it offered a possibility for women to contribute to the war effort, and thereby prove to be more than just the weak sex. It has to be noted that the idea of the New Woman was limited by social class (Ipser 2017, 1).

Diese Entwicklung betraf vor allem Frauen der Mittel- und Oberschicht, die konservative Rollenerwartungen beibehielten, zeitgleich jedoch einen größeren Raum sinnstiftender Aktivitäten über das Häusliche hinaus für sich beanspruchten (Ipser 2017, 6).

Downton Abbey greift häufig thematisch die Änderung von Werten und Erwartungen auf (Staffel 1, Staffel 3, Staffel 5). Für traditionsverhaftete Charaktere wie Robert Crawley verursachen sie nahezu eine Identitätskrise, für seine Töchter hingegen können die Änderungen vor allem in den Erwartungen an junge Frauen nicht schnell genug kommen. Die Schwestern erfüllen das New Woman-Bild insofern vollends, als dass sie an den Stellen, an denen ihre individuellen Bedürfnisse strukturell betroffen sind, ihr Missfallen ausdrücken oder sich über Grenzen hinwegsetzen. Andererseits erfüllen alle drei die Kernaufgabe, die ihnen aufgrund des Geschlechts zugeschrieben wird: Eheschließung und Mutterschaft.

5.2. Untersuchung der Erzählstränge

Wie zuvor ausgeführt, weist *Downton Abbey* Eigenschaften von Soap Operas auf, in erster Linie eine Vielzahl von miteinander verwobenen Erzählsträngen. Paolo Braga nennt drei Faktoren für die emotionale Verbindung vom Publikum zur Serie: Charaktere außerhalb der Kerngruppe, die das Wertesystem in Frage stellen, *comic relief* durch eine Inkompatibilität von althergebrachten Werten in modernen Zeiten und drittens „[a] strong an clear contrapositions of characters“, wie sie für Soap Operas üblich ist. (Braga 2016, 8). *Downton Abbey's* Dreh- und Angelpunkt ist sein Gerechtigkeits-Motiv: Die Figuren versuchen ihre Integrität und Werte zu wahren und zeitgleich das subjektiv Richtige zu tun (Braga, 9). Anders als bei ähnlichen amerikanischen Produktionen dieser Art liegt *Downton Abbey's* Erfolg in seinem Eskapismus-Potenzial: „[it] has revealed the need of positive stories that mirror the audience's need for happiness“ (Braga 2016, 14).

Downton Abbey zehrt im besonderen Maße von den Erzählungen der Beziehungen zwischen der Dienstherrenfamilie der Crawleys und ihren Angestellten; dieser Mikrokosmos bildet die Ausgangsbasis für ein allegorisches Gesellschaftsverständnis der Zeit (vgl. Braga 2016, 5f.), bei dem meines Erachtens nach insbesondere die Frauenrollen eine metaphorische Funktion einnehmen.

Gemäß Rimmon-Kenan weist *Downton Abbey* also eine Vielzahl von *narrators* verschiedener Level auf. Zahlreiche Figuren geben dem Publikum als intradiegetische Erzähler:innen Informationen über Charaktere, die nicht in der Serie auftauchen: Über die Einbindung der Mitgift von Cora Crawley in das Anwesen werden wir nur in Retrospektive von Robert und Violet informiert (1.01). Ediths späterer Ehemann Bertie Pelham beerbt einen Verwandten, von dem wir nur sein Alter und seine Heiratspläne erfahren, als Edith ihrer Familie die Informationen von Bertie weiterträgt (6.08). Die Serie weist

nahezu keine omnipräsente Erzählung auf; die einzigen Informationen, die nicht durch die Figuren und durch visuelle Informationen vermittelt werden, sind die Zeiteinblendungen zu Beginn der Episoden, an denen eine Einordnung für das Verständnis der Ereignisse relevant ist. Im Kommunikationsmodell können wir Julian Fellowes als Autoren der Serie als „(implied) author“ (Rimmon-Kenan 2002, 89) annehmen. Fellowes selbst gibt an, dass seine Charaktere von Personen aus seiner Familie und einem erweiterten privaten Umfeld inspiriert sind (Jessica Fellowes, Briggs, und Fellowes 2011, 11f.): Die Kongruenz zwischen dem „set of implicit norms“ (Rimmon-Kenan 2002, 91) beim *real author* und *implied author* kann also plausibel als hoch angenommen werden. Durch die Verbindung der fiktiven Figuren mit Darstellungen historischer Personen wie George V oder Edward VIII (4.09) wird eine Plausibilität für die Figuren und ihre Handlungen in der Zeit der Erzählung verfestigt.⁸

Weibliche Emanzipation in *Downton Abbey* wird zwischen den Figuren allgemein thematisiert, beispielsweise hinsichtlich des Wahlrechts, reproduktiver Rechte oder Erbansprüchen. So wird das Wahlrecht mehrfach von Sybil und Edith thematisiert, sowohl vor als auch nach dem Krieg (1.04, 3.04). Annas Reaktion nach dem Erwerb von Verhütungsmitteln in der Apotheke demonstriert ein Bewusstsein für ein Recht auf den eigenen Körper (5.02). Auch die romantische Emanzipation ist Thema, wie im Gespräch zwischen Anna und Daisy [3.03, 00:40:21 - 47]:

DAISY: „Do you think it’s right that women should say what they think? Speak out about romance and everything?”

ANNA: „Well, thigs are changing for us. And the vote won’t be long now. So I suppose they must get used to us speak our minds, but [...] with most of the men I’ve ever met if you started to court them, they’d be so terrified they’d run a mile.”

Als nach Tod Patricks Crawleys zur Debatte steht, ob Mary als Erbin eingesetzt wird, hält *lady’s maid* O’Brien gegenüber Gwen fest, „She’s a girl, stupid. Girls can’t inherit.“ [1.01, 00:09:52 – 54]. Eine emanzipatorische Organisation in Gruppen weisen die analysierten Frauenrollen nur bedingt auf. Die Tätigkeit im Rahmen von Wohlfahrt, wie sie an Matthews Mutter Isobel Crawley und der Dowager Countess Violet Crawley gezeigt werden, sind punktuell: Isobel als Mitglied der *middle class* wird mit ihrer Arbeit als Krankenschwester und den pragmatischen Ideen nicht mit denselben Maßstäben gemessen wie die Frauen aus der Abbey. Violet, die als Vorsitzende des Krankenhauses fungiert, engagiert sich keineswegs inhaltlich, bis ihre persönliche Vormachtstellung in Staffel 6 von

⁸ Dies wird mit dem Film *Downton Abbey* (2019), der sich 1927 an die Serienhandlung anschließt, durch einen fiktiven Besuch des Königspaares auf Downton Abbey/Highclere Castle weiter verfestigt, der in dieser Analyse nicht berücksichtigt wurde.

Cora herausgefordert wird. Sich der Wohlfahrt zu widmen und örtlichen Organisationen und Stiftungen vorzustehen gehörte für Frauen der gehobenen Klasse zum erwarteten sozialen Beitrag zu Gesellschaft. Ihr Ziel war jedoch weniger die strukturelle Veränderung von Lebensbedingungen für die unteren Klassen als vielmehr eine zweckgebundene Unterstützung von Einzelnen.

Das augenfälligste Beispiel für das Emanzipationsnarrativ ist Sybil Crawley. Sybil ergreift einen Beruf, heiratet zunächst gegen den Willen, dann mit resignierter Akzeptanz der Familie einen ehemaligen Angestellten und führt ihre Arbeit nach der Hochzeit in Irland fort. Nicht zuletzt durch mehrfaches Stellen eines Ultimatums durch Tom entscheidet sie sich für ihn und einen Ausbruch aus ihrem bisherigen Leben (2.04 - 2.07) und setzt dies gegen den Willen und die Bestechungsversuche ihres Vaters an Tom (2.08) um. Sybil erfüllt also drei Kategorien von Emanzipation innerhalb der Handlung: politischer Aktivismus, Berufstätigkeit und Liebesheirat. Sie erfüllt zeitgleich auch für die Zuschauer:innen der Serie eine Funktion als Trägerin „moderner“ Werte: Als jüngste der Schwestern mit größerem Altersabstand verstehen wir sie korrekt als Nesthäkchen mit allen Freiheiten, die ihre älteren Schwestern bereits errungen haben und der Nachsicht und Hinwendung aller Familienmitglieder. Auch kennt Sybil hauptsächlich die in Relation gemäßigten und fortschrittlichen Jahre der Regentschaft Edwards VII von 1901 bis 1910. Ihre narrative Emanzipation ist stabil, weil sie Erfolg hat. Was sie plant, gelingt ihr und hat Bestand; sie kann trotz ihrer Handlungen eine stabile Beziehung zu all ihren Familienmitgliedern aufrechterhalten. Die Stabilität und der Erfolg der Emanzipation sind im Falle Sybils also für den Großteil ihrer Anwesenheit in der Serie nahezu kongruent. Sybil erfüllt ebenso Kriterien einer Emanzipation, wie man sie modern verstehen würde: Sie wählt, erlernt und ergreift einen Beruf, sie heiratet aus freien Stücken einen Partner ihrer Wahl und steht gemeinsam mit ihrem Mann finanziell weitestgehend auf eigenen Beinen, in einem eigenen Haushalt.

Zeitgleich ist das Erreichen dieser Ziele jeweils ans nicht vorhersehbare Extremereignisse gebunden: Der Erste Weltkrieg rechtfertigt auch für Frauen von gehobenem Stand eine berufliche Tätigkeit, wenn auch in Sybils Fall einen Beruf, der klassisch weiblich assoziiert ist und dessen Ausbildung nur Frauen ihrer Klasse, die keiner Lohnarbeit nachgehen müssen, zur Verfügung steht. Auch ermöglicht ihr der Erste Weltkrieg eine „soziale Lücke“, die die Beziehung mit Tom möglich macht und vielleicht sogar reizvoller erscheinen lässt. Die emotionale Erpressung, der sie dabei wiederholt ausgesetzt ist, wird nicht als solche thematisiert (2.04, 2.05, 2.06). Die Akzeptanz der Familie gewinnt

sie zum einen dadurch, dass die Konsequenzen, - der Statusverlust und die finanzielle Sicherheit, für sie persönlich keinen Wert haben (2.08) -, andererseits wird ihr Vater durch den Tod Lavinia Swires emotional nachgiebiger und fügt sich ihrer Wahl, um den metaphorischen Verlust einer weiteren „Tochter“ zu vermeiden.

Dass der Klassenverlust für Sybil nur formaler Natur ist, untermauert der Umstand, dass der Vater ihr und Tom finanzielle Unterstützung zusagt. Letztendes erreicht Sybil ihre Wünsche, ohne dafür nennenswert mit ihrer Herkunft brechen zu müssen. Ihr Emanzipationswert wird nicht zuletzt durch den Kontrast zu den Schwestern verstärkt, die beide ihre Rolle im ihnen gegebenen sozialen Kontext erhalten.

Sybils Tod auf Downton und seine Umstände erlauben darüber hinaus, für diese Emanzipation ein Strafnarrativ zu eröffnen, die die Nachhaltigkeit der Emanzipation erschüttert: Die Rückkehr nach Downton wird erzwungen, nachdem Sybil und Tom in Gewalttaten gegen adelige Familien in Irland verwickelt werden - ein Umstand, der nahezu ironischen Witz aufweist. Das dortige Leben, von Lohnarbeit und anderen Faktoren bestimmt, die weder dem Adel noch dem Bürgertum inne liegen, weist einen Bruch auf, den keine andere weiblicher Figur so konsequent vollzieht.

Die Spannungen in der Ehe angesichts der widersprüchlichen emotionalen Interessen, namentlich Toms revolutionäre Ansichten und die konservativen von Sybils Familie, werden zunächst von der Freude über die Geburt der Tochter überdeckt. Die Entfremdung der Tochter von der Familie wird bildlich aufgespalten, als es um die Behandlung geht, die sie angesichts drohender Eklampsie erfahren soll. Der Vater, Robert, vertraut dem Urteil des familienfremden, aber abgesehenen Arztes Sir Philip Tapsell, der die Auffälligkeiten in chauvinistischer Art der Geburt an sich zuschreibt und keinen Handlungsbedarf sieht. Cora teilt die Meinung des Familienarztes Clarkson, der Sybil seit Geburt kennt, der die klaren Anzeichen einer Eklampsie benennt und zum Notkaiserschnitt rät. Die Entscheidung gegen Clarkson und für Sir Philip, die Robert final trifft, führt zu den Komplikationen und zum Tod Sybils, in dessen Folge die Ehe ihrer Eltern fast bis zur Grenze belastet wird. Die symbolische Entscheidung Sybils, das Familiäre, Vertraute hinter sich zu lassen und Roberts unterliegender emotionaler Zustand, der die Tochter nicht mehr mit diesen Dingen vereinbar sieht, haben unmittelbar ihren Tod zur Folge. Das Leben der Tochter wird geprägt durch den Verlust der Mutter, die Unsicherheiten des Vaters in seiner Identität zwischen den Klassen und dem Anspruch ihrer Großeltern, das Kind auf Downton – zu denselben Bedingungen wie ihre Mutter – aufwachsen zu sehen. Sybil Jr. dient als Katharsis der Idee einer Sybil, die sich nicht entscheiden muss,

wohin sie gehört: Wenn auch mit weniger rigiden Klassenideen konfrontiert als ihre Eltern, wird sie nichtsdestotrotz auf Downton heranwachsen, wo ihr Vater bereits vollständig assimiliert ist. Sie ist vor einem Identitätskonflikt bewahrt, der die Familie und ihr Selbstverständnis erneut in Frage stellen könnte – die „Sünde“ der Mutter bleibt bereinigt zurück.

Sybils narratologische Emanzipation fügt sich in den weiteren Rahmen ein, wenn man sie als Gegenstück zur Erzählung der Affäre Roberts mit dem Hausmädchen Jane Moorsum betrachtet. Jane beginnt in Episode 2.05 ihre Arbeit als Hausmädchen nach Ethels Entlassung. Zwischen Robert und ihr finden mehrere Begegnungen mit zunehmender Anziehung statt, die darin gipfeln, dass Robert sie nach einem emotional aufwühlenden Tag in sein Schlafzimmer einlädt (2.08), dann aber nach einer Unterbrechung von außen das Tschelmechtel unterbricht. Dass die nächste seiner Handlungen in derselben Episode darin besteht, Tom bestechen zu wollen, um Sybil zu verlassen, stellt die Situationen in einen klaren Bezug zueinander. Tom benennt dies als Anspruch auf ein „monopoly of honour“ [2.08, 00:26:36]. Janes Rolle ist insofern performativ, als dass Robert seine moralische Höhe an ihr demonstriert. Seine Versuchung kann aufgrund der moralischen Situation und des Machtgefälles nicht erfüllt werden. Sybil in derselben Lage unterstellt er jedoch, durch Tom verführt worden zu sein. Wo Jane das Opfer seines eigenen Mangels an Selbstbeherrschung ist, kommt Tom nur als Gefährder in Frage, auch wenn alle Parteien beider Beziehungen ihre Ernsthaftigkeit kommunizieren.

Auch **Ediths** Entwicklung lässt einfache und belastbare Schlüsse auf eine erfolgreiche Emanzipation zu. Ediths Emanzipationsprozess ergibt sich aus den Enttäuschungen und Verlusten, die sie beim Versuch erfährt, einen für eine Frau ihres Standes üblichen Lebensweg einzuschlagen. Sie wirkt neben ihren charismatischen, attraktiven Schwestern karikiert und zeigt auf, dass die einschlägigen Wege für Frauen ihres Standes – Ehe, Kinder, soziale Netzwerke – nicht so einfach zu beschreiten sind, wenn es an den Qualitäten fehlt, die standesunabhängig gefordert werden: starker Charakter, eine gewisser ästhetischer Reiz, Bildung und Witz. Ediths Interessen konterkarieren mit denen, die sie „haben sollte“: Sie ist pragmatisch veranlagt, lernt Auto zu fahren und Landwirtschaft zu betreiben (wenn auch nur kurz), hat politische Wünsche und Ansichten, die ihrem konservativen Elternhaus entgegenstehen und bringt diese, wenn auch weniger offensiv als Sybil, zum Ausdruck. Wie auch bei ihren Schwestern ist ihre berufliche Erfüllung an von Männern geschaffene Bedingungen geknüpft: Edith leitet das Verlagshaus, das sie geerbt hat und beweist Geschick bei der Gestaltung der Zeitschrift. Eigene Bücher zu

schreiben oder mit dem ihr zustehenden Erbe einen eigenen Verlag zu gründen strebt sie jedoch nicht an. Ebenso verkauft sie den Verlag später in der Serie wieder. Auch wenn sie im Laufe der Serie an Selbstbewusstsein gewinnt und ihre Naivität einer zurückhaltenden, aber gefestigten Persönlichkeit weicht, besteht Ediths *happy end* doch aus dem heteronormativen Familienbild mit Mann und Kind, in ihrem Fall sogar mit dem „Zugewinn“ eines höheren Rangs: Das Ziel der Narrative für die Crawley-Schwestern ist stets eine Abweichung, aber nie eine komplette Trennung von den Werten und Normen ihrer Klasse.

Edith hat ein Bewusstsein dafür, als Person kleingehalten zu werden und kann ihr Unrechtsempfinden aus der Familie auf andere Prozesse übertragen. Ihren Handlungen zeugen davon, dass sie glaubt, nichts zu verlieren zu haben. Ihr ist bewusst, dass ihre gesellschaftliche Rolle gegebenenfalls auf die der „maiden aunt“ (2.08) reduziert bleibt. Erst als sich eine Chance mit Anthony auftut, stürzt sie sich in die subjektiv letzte Chance auf ein glückliches Eheleben. Ediths Versuch, das Interesse Anthonys nach Ende des Kriegs wiederzuerlangen, rührt plausibel aus ihrer ehrlichen Sympathie her, ist aber auch als Bedürfnis nach Anknüpfung an positive Erinnerungen zu verstehen. Trotz der deutlichen Kommunikation, warum Anthony die Beziehung nicht wieder aufgreifen möchte, setzt sie sich darüber hinweg und bewegt ihn dazu, ernsthafte Heiratspläne in Gang zu setzen. Spielt vor dem Krieg die Konkurrenz zu Mary eine größere Rolle, weicht sie nun dem Versuch, einen Platz im Leben zu finden, nachdem ihre beiden Schwestern glücklich verheiratet sind (3.03). Die Einflüsse ihrer Familie, wie der ihres Vaters oder der Großmutter, die beide bestätigen, was ihr von Anthony selbst gesagt wird, weist sie von sich und wird dabei von ihrer Großmutter mütterlicherseits unterstützt. Die Beziehung endet in einer Farce, Anthony lässt sie am Altar stehen (3.03). Ediths Emanzipation ist zunächst instabil; Rebellion und Emanzipation vermischen sich teilweise. Erst mit ihrer Beziehung zu Gregson, der Geburt Marigolds und dem Zugang zur Tätigkeit als Verlegerin trifft sie nachhaltige Entscheidungen für ihr eigenes Wohl, die nicht allein dem Gefallen oder Missfallen ihrer Familie standhalten müssen. Als Verlegerin ist sie sichtbar berufstätig, als alleinerziehende, unverheiratete Mutter zumindest für einen begrenzten Personenkreis moralisch vorbelastet. Die Zäsur setzt mit der Entscheidung ein, ihre Schwangerschaft nicht zu beenden und wird mit der Entscheidung, ihre Tochter zu sich zu nehmen, verfestigt. Von dort aus beschließt sie, das Erbe Michael Gregsons anzutreten und übernimmt dessen Wohnung und Büro in London. Der Bruch zwischen der jungen, im Wachstum gehinderten Edith auf Downton und dem 20er-Jahre-Äquivalent einer alleinerziehenden,

berufstätigen Mutter findet hier auch räumlich einen Ausdruck. Ediths Sinnstiftung verlagert sich von den Anforderungen ihres Standes, - Ehe und Mutterschaft, die Pflege sozialer Verpflichtungen, - zur Mutterrolle und Berufstätigkeit. Als sie so gefestigt den Anwesens-Verwalter Bertie Pelham kennenlernt, entwickelt sich eine authentische Beziehung auf Augenhöhe: Ediths beendete Suche nach Sicherheit in einem Partner sowie Berties vergleichsweise unspektakulärer Stand in der Peer-Gesellschaft tragen dazu bei. Als Bertie ihr einen Antrag macht, zögert Edith mit der Antwort, da sie ihm bisher nicht gestehen kann, wer Marigold ist. Mary torpediert Ediths Verlobung, in dem sie Bertie in Anwesenheit von Edith und Tom offenbart, wer Marigold ist. Jedoch trägt Mary auch später zur Versöhnung der beiden bei, sodass Edith am Ende mit bereinigtem Gewissen die Ehe eingehen kann.

Marys Handlungsbögen geben uns einen guten Anhaltspunkt, wie sich Emanzipationsprozesse ausdrücken können, ohne wirkliche Stabilität oder Nachhaltigkeit zu gewinnen. Im Konflikt zwischen Wahrung ihrer Rolle als Erbin und ihrem daraus resultierenden Selbstverständnis und dem Wunsch nach persönlicher, emotionaler Erfüllung ist Mary ein Archetyp für die moralischen Konflikte der Oberschicht. Den moralischen Faktor ihrer Nacht mit Pamuk sieht sie ein, unternimmt jedoch große Schritte, um den daraus resultierenden Schaden zu begrenzen. Im Gespräch mit Matthew über den Vorfall räumt sie die Ereignisse und ihre Gefühle dazu als Teil einer beschämenden Handlung ein, die sie in unüberlegt begangen hat. Sie nimmt pauschal die Abscheu ihres Vaters und Matthews an und scheint sie angebracht zu finden. Dass sie ebenso das Opfer sexualisierter Gewalt sein könnte, erwägt sie nicht, obwohl aus der Szene mit Pamuk deutlich wird, dass sie mehr überredet wird als freiwillig teilnimmt (1.03). Cora fragt, ob er sich ihr aufgedrängt habe, verneint sie [1.03 00:29:55]. Ihre scheinbar emanzipatorische Handlung sexueller Autonomie stellt sich somit als Täter-Opfer-Umkehr heraus, die Mary sich selbst zur Last legt. Ihre eigene Rolle als Frau in einer sexuell repressiven Gesellschaft thematisiert sie erst später als Witwe, als sie vor einer möglichen Verlobung mit Tony Gillingham eine Woche mit ihm allein in Liverpool verbringt (5.06). Der sexuelle Aspekt der Ehe ist wichtiger geworden, die Bedeutung eines sozialen Stigmas geringer, eine bemerkenswerte Entwicklung vor den Hintergründen des Pamuk-Skandals. Andererseits gewinnt sie diese Freiheiten mit vorheriger Erfüllung ihrer Rolle – Ehe, Witwentum, Geburt eines Stammhalters. Sie hat ihren Wert „bewiesen“ und muss ihre zukünftigen Handlungen nun nicht mehr von ihrer Körperlichkeit abhängig machen.

Downton nicht erben zu können beschäftigt sie in der ersten Staffel, mit Matthew und der sich anbahnenden Beziehung wird dieses Thema jedoch nicht mehr aufgegriffen. Die Trennung von Carlisle nach einer langen Phase des Versuchs, ihre Würde und den Namen der Familie zu erhalten, befreit sie zwar, wird aber durch die Zusammenführung mit Matthew entkräftet, denn Mary hat das gesellschaftlich angestrebte Ziel erreicht. Nach Matthews Tod ist Robert erpicht darauf, Mary vor der Außenwelt zu bewahren; Toms wiederholte Versuche, sie in die administrativen Aufgaben einzubeziehen, verurteilt er, Violets Aussage, dass Mary aktuell das genaue Gegenteil von kompletter Schock braucht, widerspricht er (4.01) Die Tendenz, dass er Matthew zwar als Mitinvestor betrachtet aber nicht will, dass sich wirklich etwas ändert, zeichnet sich schon nach der Hochzeit ab. Als Mary beginnt, sich einzubringen, wehrt Robert sie ab: „Let me manage things in my own way. Please, it will be for the best.“ [4.01, 00:59:39 – 43]; und auf ihren Einwand, dass sie ebenfalls Ideen habe, „My dear, I know I’m right in this.“ [00:59:49 – 52]. Marys Emanzipation findet zunächst gar nicht statt; ihr Aufbegehren wird zu Beginn nicht mit strukturellen Faktoren in Verbindung gebracht oder gar von dieser Seite aus angegangen. Mit Tod Matthews kommt sie in die Rolle der Verwalterin für ihren Sohn, dann in die der Alleinerbin und der Gutsverwalterin. Sie ist somit auch instabil und bleibt es über den Tod Matthews hinaus; Mary fügt sich, wie bei allem, in ihre Verantwortung und erfüllt auch hier ihre Rolle zur Zufriedenheit ihrer Familie. Eigene Ambitionen macht sie dabei aber nicht kenntlich. Die treibende Kraft hinter den Veränderungen zur Moderne ist Tom. Für Mary lässt sich konstatieren, dass sie authentisch und ihrer Klasse gemäß die Umstände ihrer persönlichen Unzufriedenheiten beklagt; strukturell jedoch ist sie komfortabel in diesem Leben positioniert und stellt zu keiner Zeit ernsthaft die Relevanz ihrer Rolle, der ihrer Familie oder der Gesellschaftsstruktur an sich in Frage.

Marys Emanzipation ist somit auch nicht erfolgreich. Sie verbleibt als Nutznießerin des Systems jenseits ihrer Befindlichkeiten apolitisch. Mary und Matthew beschreiben einen Katharsis-Prozess. Das Ende der Beziehung aus den falschen Gründen, der Sorge um das Erbe, wird durch den Krieg weiter verkompliziert. Der Versuch beider Seiten, neue Beziehungen einzugehen – Mary mit weltlichen Motiven, Matthew mit emotionalen – trägt das Motiv weiter. Lavinias Opferlamm-Tod ist der Katalysator für Marys Konflikt und Ende der Verlobung mit Richard Carlisle. Lavinia als reiner, unschuldiger, opferbereiter Charakter gibt beiden Charakteren eine Grundlage, sich moralisch zu bereinigen und wieder zueinander zu finden.

6. Zusammenfassung und Fazit

Downton Abbey ist eine moderne Genrefusion vom Period Drama und Soap Opera, mit einer großen Anzahl an Figuren, zahlreichen miteinander verwobenen Erzählsträngen verschiedener Länge und Abgeschlossenheit sowie einem Fokus auf die zwischenmenschlichen Beziehungen. Aufgrund der Natur des Period Dramas spielt die Ästhetik vergangener Zeiten eine besondere Rolle. Dazu gehören hier besonders Kleidung, Sprache und Umgebung der Figuren. Allgemein werden Kostümdramen mit einem nostalgischen, romantisierten und restaurativem Zuschauerlebnis verknüpft. Die Rezipient:innen von Period Dramas können also aufgrund des zeitlichen Abstands zwischen den erzählten und ihren gelebten Realitäten akzeptieren, wenn die Ereignisse *on screen* nicht mit ihrem etwaigen persönlichen Wertekanon übereinstimmen. Rezipient:innen mit konservativen Wertvorstellungen sehen sich potenziell in der Annahme bestätigt, dass eine Wiederherstellung bestimmter Gesellschaftsstrukturen wünschenswert ist. Für Frauenfiguren konkret bedeutet dies, dass gesetzlich verankerte Diskriminierung im Gegensatz zur Lebensrealität des modernen Publikums als gegeben oder als angebracht empfunden wird. Die bereits ausgeführte Relation zwischen der Produktion und Ausstrahlung von britischen Period Dramas in Phasen konservativer Regierungsmehrheit verfestigt diese Annahme.

Downton Abbey portraitiert mehrere Frauencharaktere, die punktuell oder übergreifend ein Bewusstsein für eine geschlechtsbezogene strukturelle Ungleichheit entwickeln und in verschiedenem Ausmaß Maßnahmen ergreifen, um diesen Ungleichheiten zu entkommen. Es werden Emanzipationsprozesse gezeigt, die teilweise stabil und nachhaltig sind. Diese sind jedoch mit anderen Prozessen verbunden, die sich nicht unmittelbar als geschlechtsbezogene Diskriminierung äußern und verstanden werden. So ist es auffällig, dass Frauenfiguren beispielweise einen Beruf ergreifen, aber sich in romantischen Beziehungen emotional unter Druck gesetzt sehen. Dieser emotionale Druck wird entweder nicht thematisiert oder unter anderen Faktoren, wie einer generellen Ablehnung aus Klassengründen oder persönlicher Antipathie, subsumiert. Die Frauenfiguren in *Downton Abbey* erfüllen die Annahme respektive den Wunsch nach einer Zeit, in der Geschlechterrollen und Familienbilder weniger komplex scheinen: Die untersuchten Frauenfiguren haben konservativen Symptomcharakter: Sie bewegen sich punktuell oder phasenweise außerhalb des Frauenbilds, das in der Serie vorgegeben wird. Sie erfüllen aber alle entweder stereotype Funktionen als Mütter, Ehefrauen, Vormunde, Versorgerinnen und Pflegende sozialer Verantwortungen. Frauenfiguren, die von diesen Werten

abweichen, wie beispielsweise Sexarbeiterinnen oder angestellt berufstätigen Frauen erfahren Sanktionsprozesse; sie verlieren in Folge ihrer Handlungen ihre Kinder, gesellschaftliches Ansehen oder sogar ihr Leben. Die im Fokus der Analyse stehenden Figuren der Crawley-Schwestern erfüllen das Bild der *New Woman* englischer Oberschichten in den 1920er Jahren. Einerseits erfüllen sie nicht vollständig unkritisch und bereitwillig Rollenerwartungen ihrer Zeit; sie brechen Regeln im Bezug auf weibliche Sexualität, die Unantastbarkeit von Ehe und ehelicher Mutterschaft sowie die Möglichkeit, einen Beruf zu ergreifen. Sie sind emanzipiert, wenn man ein Bewusstsein für geschlechtsbezogene Einschränkungen in der Ausgestaltung ihres Lebens voraussetzt. Die Emanzipation ist jedoch nicht nachhaltig, da nur eine der Schwestern wirklich aus dem Regelwerk ihrer sozialen Herkunft ausbricht und darin eine serienimmanent plausible Begründung für ihren Tod gelesen werden kann. Zwei der drei Schwestern verbleiben in verschieden starkem Ausmaß im Establishment und verbinden die „untypischen“ Tätigkeiten mit den Rollenerwartungen ihrer Zeit. Ihre Berufstätigkeiten dienen entweder dem Erhalt der Familie und somit der Gesellschaftsstruktur oder sind insofern optional, dass sie aufgenommen und delegiert werden können, wenn die persönlichen Lebensumstände sich ändern. Die untersuchten Frauenfiguren übernehmen häufig emotionale Arbeit für die männlichen Figuren in ihrem Leben. Sie bemühen sich, Konflikte aufzulösen, die sie nicht verschuldet haben, um Harmonie zu schaffen oder zeigen sich angesichts tiefgreifender Veränderungen ihrer eigenen Lebensumstände von außen verständnisvoll und nachsichtig.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Die Uhr der Figur nach Eder (Eder 2013, 162).....	13
Abbildung 2: Kommunikationsmodell (Rimmon-Kenan 2002, 89).....	14
Abbildung 3: Die Crawley-Schwestern auf dem Weg vom Trauergottesdienst (1.01, 00:20:31).....	19
Abbildung 4: Mary Crawley als Witwe (4.01, 00:05:32 und 01:05:21).	23
Abbildung 5: Edith (links) und Mary Crawley (1.05, 00:44:18).....	27
Abbildung 6: Edith und ihr Vater sprechen sich über Marigold aus (5.09, 00:35:22) ...	32
Abbildung 7: Bertie Pelham unterstützt Edith vor einer knappen Deadline im Verlag (6.03, 00:25:16).	33
Abbildung 8: Sybils Unkonventionalität zeigt sich auch an ihrer Kleiderwahl. (1.04, 00:45:17).....	34

Anhang

DRAMATIS PERSONAE

Auswahl der in dieser Arbeit erwähnten Figuren

DIE FAMILIE CRAWLEY

Robert Crawley, 7th Earl of Grantham

Cora Crawley geb. Levinson, Countess of Grantham seine Frau

Mary Josephine Talbot verw. Crawley, geb. Crawley, die älteste Tochter

Matthew Crawley, Rechtsanwalt, Roberts Cousin und Erbe, Marys Ehemann (†)

George Crawley, ihr gemeinsamer Sohn

Henry Talbot, Autohändler, Marys Ehemann

Caroline Talbot, ihre gemeinsame Tochter

Edith Pelham geb. Crawley, Marchioness of Hexam, die mittlere Tochter

Michael Gregson, Zeitungsverleger, Ediths ehemaliger Verlobter (†)

Marigold Crawley, ihre gemeinsame Tochter

Bertie Pelham, 7th Marquess of Hexam, ihr Mann

Sir Anthony Strallan, Ediths ehemaliger Verlobter

Sybil Cora Branson geb. Crawley, die jüngste Tochter (†)

Tom Branson, ehemaliger Chauffeur, *agent* des Anwesens, Sybils Mann

Sybil Branson Jr., ihre Tochter

Violet Crawley, The Dowager Countess, Roberts Mutter

Patrick Crawley, Roberts Neffe, Marys inoffizieller Verlobter (†)

Martha Levinson, Coras Mutter

Isobel Grey, Baroness Merton, verw. Crawley, Matthews Mutter und ehemalige Krankenschwester

Rosamund Painswick geb. Crawley, Roberts verwitwete Schwester

Rose Aldridge geb. MacClare, Roberts Nichte zweiten Grades

WEITERE CHARAKTERE

Dr. Richard Clarkson, Familienarzt der Crawley

Sir Philip Tapsell, Arzt aus London, Gast der Crawleys

Sir Richard Carlisle, Zeitungsverleger, Marys ehemaliger Verlobter

Anthony Foyle, Viscount Gillingham, Marys Liebschaft und Kindheitsfreund

Kemal Pamuk, Marys Liebschaft und türkischer Diplomat (†)

Lavinia Swire, Matthews ehemalige Verlobte (†)

Reginald Swire, ihr Vater (†)

Vera Bates, John Bates erste Frau (†)

Simon Bricker, Kunsthistoriker, Gast bei den Crawleys

DAS PERSONAL

Charles Carson, Butler auf Downton

Elsie Carson, geb. Hughes, Haushälterin auf Downton, seine Frau

Anna Bates geb. Smith, oberstes Hausmädchen, später *lady's maid* für Mary Crawley

John Bates, Roberts *valet*, Annas Mann

Sarah O'Brien, Coras ehemalige *lady's maid*

Beryl Patmore, die Köchin

Daisy, zunächst Küchenmädchen, später Assistentzköchin

Gwen Dawson, ehemaliges Hausmädchen

Ethel Parks, ehemaliges Hausmädchen

Jane Moorsum, ehemaliges Hausmädchen

Alfred Nugent, O'Briens Neffe, *footman*, Daisy's einseitiger *love interest*

Fragenkatalog (Version 2)

1. Welche konkreten emanzipatorischen Handlungen von Frauen werden gezeigt? Woran wird deutlich, dass es sich um eine solche handelt? (Explizite Wortwahl, klare Benennung von der Bedeutung des Frau seins oder gesellschaftlicher Aspekte in den Handlungen)
2. Wie ist das Verhältnis der Schwestern untereinander? (Unterstützung in derselben Gruppe diskriminierter Personen ist ein starkes Werkzeug, da Diskriminierung auf Spaltung und Komplizenschaft von Teilen der Unterdrückten setzt)
3. Wie sind die Beziehungen der Schwestern zu ihren Eltern? (Konflikte, Problemlösung, Offenheit der Gespräche, emotionale Bindung)
4. Wie sind sie zu ihren Partnern und Ehemännern? (Konflikte, Problemlösung, Offenheit der Gespräche, emotionale Bindung)
5. Wie gehen die Schwestern mit anderen Frauen um, egal welchen Standes?
6. Wie äußern sich die Schwestern zu Begriffen wie Beruf, Zukunft, Arbeit, Ausbildung, finanzieller Unabhängigkeit?
7. Wie gehen die Schwestern mit Mutterschaft um? Wie mit reproduktiver Selbstbestimmung?

Literaturverzeichnis

Armbruster, Stefanie. 2016. *Watching Nostalgia: An Analysis of Nostalgic Television Fiction and Its Reception*. Cultural Studies 48. Bielefeld: transcript.

Berger, Christian, und Paul Hahnenkamp. 2017. „Frauen- und Geschlechtergeschichte“. 2017. <https://gender-glossar.de/f/item/60-frauen-und-geschlechtergeschichte>.

Braga, Paolo. 2016. „How to apply the multi-strand narrative of American TV shows in a British series: the Downton Abbey's case“. *Communication & Society* 29 (2): 1–16. <https://doi.org/10.15581/003.29.2.1-16>.

Byrne, Katherine. 2015. *Edwardians on Screen: From Downton Abbey to Parade's End*. <http://www.myilibrary.com?id=835192>.

Byrne, Katherine, und Julie Anne Taddeo. 2019. „Calling #TimesUp on the TV Period Drama Rape Narrative“. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 14 (3): 379–98. <https://doi.org/10.1177/1749602019856535>.

Copelman, Dina M. 2019. „Consuming *Downton Abbey*: The Commodification of Heritage and Nostalgia“. *Journal of British Cinema and Television* 16 (1): 61–77. <https://doi.org/10.3366/jbctv.2019.0456>.

„Duden | Emanzipation | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft“. 2020. Duden. 2020. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Emanzipation>.

Eder, Jens. 2013. *Die Figur im Film Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren Verlag. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201302211264>.

Fellowes, Jessica, Nicholas Briggs, und Julian Fellowes. 2011. *The World of Downton Abbey*. First U.S. Edition. London: St. Martin's Press.

Fellowes, Julian. 2012. *Downton Abbey. the Complete Scripts. Season One*. New York: William Morrow.

Forster, Edward Morgan. 1963. *Aspects of the novel*. Penguin.

Groot, Jerome de. 2015. „Foreword“. In *Upstairs and Downstairs: British costume drama television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, ix–xii. Lanham: Rowman & Littlefield.

Hewitt, Nancy A. 2010. „Introduction“. In *No Permanent Waves: Recasting Histories of U.S. Feminism*, herausgegeben von Nancy A. Hewitt, 1–12. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=321673&site=ehost-live>.

- Higson, Andrew. 2003. *English heritage, English cinema: costume drama since 1980*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Ipser, Lisa Pia. 2017. „„Stoph whining and find something to do!“ - The New Woman in Downton Abbey?“ Magister-Thesis, Wien: Universität Wien.
- Leggott, James, und Julie Anne Taddeo, Hrsg. 2015. *Upstairs and Downstairs: British costume drama television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Monk, Claire. 2015. „Pageantry and Populism, Democratization and Dissent: The Forgotten 1970s“. In *Upstairs and Downstairs: British costume drama television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, 3–22. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Mudrick, Marvin. 1961. „Character and event in fiction.“ *The Yale Review* 50: 212–18.
- Neale, Steve. 1990. „Questions of Genre“. *Screen* 31 (1): 45–66. <https://doi.org/10.1093/screen/31.1.45>.
- Neapolitano, Marc. 2015. „„It is but a glimpse of the world of fashion“: British Costume Drama, Dickens, and Serialization“. In *Upstairs and Downstairs: British costume drama television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, 53–65. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Paletschek, Sylvia, und Bianka Pietrow-Ennker. 2004. „Concepts and Issues“. In *Women's Emancipation Movements in the Nineteenth Century: a European Perspective*, 3–10. Palo Alto: Stanford University Press.
- Rendall, Jane. 2004. „Recovering Lost Political Cultures: British Feminisms, 1860–1900“. In *Women's Emancipation Movements in the Nineteenth Century: A European Perspective*, 33–52. Palo Alto: Stanford University Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002. *Narrative fiction: contemporary poetics*. 2nd ed. New accents. London ; New York: Routledge.
- Tincknell, Estella. 2013. „Dowagers, Debs, Nuns and Babies: The Politics of Nostalgia and the Older Woman in the British Sunday Night Television Serial“. *Journal of British Cinema and Television* 10 (4): 769–84. <https://doi.org/10.3366/jbctv.2013.0174>.
- Tudor, Andrew. 1974. *Theories of film*. Cinema one, 23. London: Secker & Warburg [for] the British Film Institute.