

FILM | LEKTÜREN



Elisabeth K. Paefgen

Robert Altman: GOSFORD PARK

et+k

edition text + kritik

FILM | LEKTÜREN

Band 6

Herausgegeben von Jörn Glasenapp

Robert Altman: GOSFORD PARK

Elisabeth K. Paefgen

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Print-ISBN 978-3-96707-946-3 E-ISBN 978-3-96707-947-0

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urhebergesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2024
Levelingstr. 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

E-Book-Umsetzung: Claudia Wild, Konstanz

Umschlagabbildung: © Alamy/Robert Altman: GOSFORD PARK

Satz und Bildbearbeitung: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

Inhalt

1. **GOSFORD PARK als Beitrag zu einem demokratischen Kino** 7
2. **Vor dem Mord: Mrs Wilson und Robert Parks** 17
 - 2.1 (K)eine Einführung 17
 - 2.2 Versteckspiel mit Gruppen 27
 - 2.3 Ruhiges Kammerstück und hektisches Jagen 32
3. **Während des Mordes: ein neuer Doppelmord** 37
 - 3.1 Lieder und ihr Publikum 37
 - 3.2 Tode und Feste 46
 - 3.3 Maskenfest mit Bär und Pistole 53
4. **Nach dem Mord: Paare ohne Beziehungen** 58
 - 4.1 »A race of dinosaurs«? 58
 - 4.2 Morris Weissman und Henry Denton: ein amerikanisches Paar 60
 - 4.3 Isobel McCordle und Elsie: (k)eine Freundschaft 65
 - 4.4 Mrs Croft und Bertha: ein totes Kind 69
 - 4.5 Dorothy und Jennings: »I'd kill for Mr Jennings if I had to.« 72
 - 4.6 Mary MacKeachern und Robert Parks: (k)eine Liebe 76
5. **Enden mit Ödipus** 80
 - 5.1 Mary und Mrs Wilson: der neue Hirte aus den Bergen 80
 - 5.2 Jane and Lizzie – Melodrama oder Tragödie? 84
 - 5.3 Robert und Mary – ein Altman-Ende 87
6. **Register** 91

1. GOSFORD PARK als Beitrag zu einem demokratischen Kino¹

»The only thing is, I don't really like the upper class too much. How about we just have this take place with all the servants?«²

Regen! Ein Herrenhaus und eine junge, einfach gekleidete Frau, die wartend vor dem Gebäude steht. Ein Auto fährt vor, der Fahrer und die junge Frau schließen das Verdeck. Ein Butler mit Regenschirm tritt vor das Haus, fragt die beiden, ob alles fertig sei und geleitet danach eine mit »Mylady« angesprochene, in dunkle Kleidung eingehüllte ältere Dame zum Auto. Nachdem diese auf der Rückbank Platz genommen hat, setzt sich die junge Frau, offensichtlich auch eine Angestellte, nach vorne neben den Chauffeur. Der letzte Blick auf das Haus in der Totale zeigt den Butler, der im Regen wartet, bis sich das Auto entfernt hat. Begleitet wird die Autofahrt hinaus in die fast schon klischeehaft verregnete englische Landschaft von den Credits und den Klavierklängen des Liedes »Waltz of My Heart« des britisch-amerikanischen Schauspielers Ivor Novello.³

Eben diese ältere Dame, die wir während des Films als Lady Constance Trentham (Maggie Smith) kennengelernt haben, und die junge Frau – ihr Dienstmädchen Mary (Kelly McDonald) – führen am Auto ein kurzes Gespräch miteinander. Lady Trentham stellt eine besorgte Frage, während Mary eine vielsagende Antwort gibt, deren wahre Bedeutung nur sie und der Zuschauer kennen. Die Dame scheidet trotzdem beruhigt. Dann fährt der Wagen in eine von Sonne beschienene Landschaft hinaus und der Abspann beginnt. Es erklingt derselbe Song, der ungefähr in der Mitte des Films gesungen wurde, so dass wir den utopischen

1 Helene Keyssar ist wohl die erste, die eine Verbindung zwischen den Filmen Robert Altman und der (amerikanischen) Demokratie gesehen hat: »The diversity of points of view, the variety and types of genres exploited, the range of settings and landscapes, the tension between individual stars and the community, the attention to the distinctive voices of women and blacks in the articulation of culture, and the association of fraternity with political power in Altman's films assure what one might call the ›democratization‹ of the movies.« Helene Keyssar: *Robert Altman's America*, New York u. a. 1991, S. 5.

2 Robert Altman in Michael Zuckoff: *Robert Altman: The Oral Biography*, New York 2009, S. 467.

3 Gayle Sherwood Magee: *Robert Altman's Soundtrack: Film, Music, and Sound from M*A*S*H to A PRAIRIE HOME COMPANION*, New York 2014, S. 198–199. Magee weist nach, wie genau die Filmbilder und die Handlung dem Rhythmus der Musik folgen: Der musikalische und der bildliche Rhythmus bilden eine synchronisierte Einheit.

1. Einleitung



Abb. 1: Mary muss im Regen stehen

Text von »The Land of Might-Have-Been« – ebenfalls ein Ivor-Novello-Song – erneut hören können. Jennings (Alan Bates), der Butler dieses Anwesens, wartet ebenfalls vor dem Haus und schließt dann hinter sich die Eingangstüren.

So beginnt und endet *GOSFORD PARK* (2001). Die Szenen rahmen einen Film, der vom Setting her dem Klischee eines englischen Historienfilms⁴ entspricht und der gleichzeitig subtil von diesem Genre abweicht.⁵ William McCordle (Michael Gambon), der Inhaber des Landsitzes Gosford Park, hat an einem Novemberwochenende im Jahr 1932 zu einer Jagdgesellschaft geladen, zu der nähere und entferntere Verwandte sowie Freunde und Bekannte anreisen, einige mit ihren eigenen Dienstboten, andere ohne. Dass eben dieses Personal eine wichtige Rolle spielt, zeigen schon die Anfangs- und Schlusszene, in der wir vor allem Mitglieder des Dienstpersonals zu sehen bekommen,⁶ während ein Mitglied der Herrschaft nur kurze Auftritte hat. Und während zu Beginn nur das Nötigste gesprochen wird, bekommt die Zofe Mary in der Schlusszene das

4 »Sweeping views of the English countryside, vintage cars, the heritage film«. Magee: *Robert Altman's Soundtrack*, S. 197.

5 Zum Genre vergleiche die Ausführungen in: Robert T. Self: *Robert Altman's Subliminal Reality*, Minneapolis u. a. 2002, S. 74–105. Robert Niemi spricht in diesem Zusammenhang von »genre deconstructions«, die für das Schaffen dieses Regisseurs charakteristisch seien. Robert Niemi: *The Cinema of Robert Altman: Hollywood Maverick*, New York 2016, S. 10.

6 Die Serie *DOWNTON ABBEY* (2010–2015) beginnt zwar nicht so unmittelbar mit dem Dienstpersonal, aber auch hier lernen wir die *downstairs*-Mitglieder eher kennen als die *upstairs people*. Auch der Vorläufer dieser Serie – *UPSTAIRS DOWNSTAIRS* (1971–1975) – beginnt mit dem Auftritt des Dienstpersonals, in diesem Fall mit der Bewerbung eines neuen Dienstmädchens.

letzte Wort des Films – und damit eine verbale Deutungsmacht zugesprochen, die nach ihrem anfänglichen schüchtern-schweigenden Auftritt nicht zu errahnen war. Sie hat im Verlauf des Wochenendes wohl die größte Entwicklung durchgemacht und damit auch ihre Chefin beeindruckt.

Anfangs- und Schlusszene sind bezeichnend für einen Film, der nicht zuletzt von dem lebendigen Gegensatz zwischen Oben und Unten lebt, von der Spannung zwischen dem adeligen, mehr oder weniger wohlhabenden *upstairs* lebenden Teil der Gesellschaft und der anderen Hälfte, die im unteren Teil des Gebäudes ihre Arbeits- und Lebensräume hat und die vom Butler über die Hausdame und die Köchin hin zu Küchen- und Hausmädchen reicht.⁷ Wie wichtig dem Film diese Zweiteilung ist, zeigen die abschließenden Credits, die in »above stairs« and »below stairs« eingeteilt sind und die damit die Klassenspaltung der englischen Gesellschaft bis in die Auflistung der insgesamt 71 Cast-Mitglieder hinein fortsetzen. Nicht alle haben große oder größere Rollen, aber 15 *above* und 27 *below stairs* sind mit Figurennamen aufgelistet; einschließlich der beiden Polizisten, die im dritten Teil des Films hinzukommen, besteht selbst der engere Cast des Films noch immer aus 44 Mitgliedern.⁸ Damit gehört *GOSFORD PARK* ohne Zweifel zu den vierzehn Filmen Altmans, die mit einem (riesen)großen Ensemble arbeiten. Maria del Mar Azcona stellt fest, dass Altman diese Form zwar nicht erfunden habe,⁹ dass aber auch kein anderer Filmregisseur den »multi-protagonist film so recurrently and consistently« genutzt habe, dass er als »his auteur mark«¹⁰ gelten

7 Dass das werbeträchtige Cover-Foto des vorliegenden Bandes nur die *upstairs*-Gesellschaft zeigt, ist bezeichnend für die Rezeption des Filmes, die vor allem den glamourösen Aspekt in den Vordergrund stellt und die dunkle Seite der Dienstboten-Realität eher verschweigt. Die vorliegende Analyse soll zeigen, dass es dem Film angemessener gewesen wäre, die *downstairs*-Gruppe prominent abzulichten. Aber solche Fotos gibt es (noch) nicht.

8 Robert T. Self spricht von »fourty-four speaking parts«. »Like Mozart accused of composing music with too many notes, Altman directs too many characters. [...] 40 in *NASHVILLE*, 48 in *A WEDDING*, another 40 in *SHORT CUTS*, over 60 in both *PRÊT-À-PORTER* and *THE PLAYER*, with many »playing themselves.« Robert T. Self: »Altman, Robert«, in: *Senses of Cinema: Great Directors*, 2005. <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/altman/> [zuletzt aufgerufen am 17.10.2023].

9 Maria del Mar Azcona nennt zum Beispiel Howard Hawks und Jean Renoir als Regisseure, die bereits seit den 1930er Jahren Filme gemacht haben, in denen zahlreiche Schauspieler am Set waren. Als weiteres Filmbeispiel nennt sie George Cukors *THE WOMEN* (1939), für den dieses Attribut ebenfalls zutrifft. Maria del Mar Azcona: »A Cinema of Plenty: Robert Altman and the Multi-Protagonist Film«, in: Rick Armstrong (Hrsg.): *Robert Altman: Critical Essays*, Jefferson 2011, S. 139–155, hier: S. 140. *M*A*S*H* (1970) und *NASHVILLE* (1975) werden als die beiden Filme genannt, die Altman als erste mit zahlreichen Protagonisten inszeniert hat.

10 Ebd.