Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 30: Collaboration Sigmar Polke

Artikel: Balkon : December, 1989 : after the fact = Dezember, 1989 : nach dem Faktum

Autor: Flood, Richard / Streiff, Franziska

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681435

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DECEMBER, 1989: AFTER THE FACT

RICHARD FLOOD

How does one track the origins of an obsession? In my case, it started with a poster publicizing a festival of Italian neo-realist films back in the early '70s. The image – I'm looking at it as I write – is of a girl standing immersed to mid-calf in the water of a rice field. Where the water stops, a pair of black cotton stockings continues up the sapling length of her legs. Garterless, the stockings cling to the flesh of her upper thighs and end a critical two or so inches before a form-fitting pair of shorts take over and lead the eye up the torso which ripples with a second skin of a black sweater. Floating above all this fetishized agrarian voluptuousness is a head that is provocatively at odds with it. The long oval face, the scimitar eyes, the Magyar cheekbones, the full crescent lips, all work beautifully with the requisite tussled mane of hair and (forgive the cliché) jutting breasts. But what's wrong is how the face is composed and here, I think, is where my obsession took off. Instead of sexual invitation, the expression on the face is much more akin to intellectual skepticism. Phew! It's really weird and it really works. What, in heaven's name, is this girl doing in a rice paddy wearing that outfit? Years later, another Italian actress, Sophia Loren, would take the same pose in much the same outfit and walk into international stardom. However, Loren was an ebullient promise of good fleshy fun. This girl in the rice field promises nothing but trouble, and existential trouble at that.

The poster was for *Bitter Rice* (released in 1949) and the actress was Silvana Mangano. For me, the name was half of it. It was dark and throaty and, yes, sexy. Take it syllable by syllable and you'll know what I mean. Màn-ga-no. It sounds like a luscious fruit; it might even be poisonous if eaten before it's ripe. And, in that curious alchemy of name and persona which can alter a performer's career, Mangano is a name that suggests a lot more heft than a mere starlet with a good pair of legs.

Bitter Rice was for Mangano what *The Blue Angel* was for Dietrich or *Gilda* was for Hayworth: it fixed her forever in the eyes of her audience. However it is here that a sharp irony emerges. Everyone in this country knows the names of Dietrich and Hayworth but virtually no-one has heard of Man-

RICHARD FLOOD is a writer living in New York.

SILVANA MANGANO in Riso Amaro / Bitter Rice, 1949.

gano. Other of her countrywomen (Loren, Lollobrigida, Cardinale) have had their moments in the Hollywood steeplechase. Even the proto-ethnic Anna Magnani is more like to jog a responsive chord than is Mangano. Why? I think that Mangano's absence from the American consciousness is due to two factors: her instinctive reserve as an actress and her nose. The former is a matter of speculation; the latter is a matter of fact. Mangano's nose was her most sensitive instrument. What the pose in the rice field didn't show was the nose. Had she posed in profile rather than front on, the remarkable equine alertness could easily have unbalanced the already precarious mix of sensuality and intellect. And, as Mangano's career developed, her profile became increasingly important. Sniffing her way through a succession of international costume epics produced by her husband, Dino De Laurentiis – films like *Ulysses* with Kirk Douglas and *Barabbas* with Anthony Quinn – Mangano was cast as goddess and whore but always, inevitably, she used her profile to buy a little distance from the inanity that surrounded her. Over time, the nose was held ever higher until the possibility of international stardom lay so far below that she simply floated away. Then, sometime in the '60s, Mangano stylized her film persona even further by removing her eyebrows. By the time she re-emerged outside Italy in the now-legendary films of Pier Paolo Pasolini, she had perfected the hieratic facade of a kabuki geisha.

Two of Pasolini's greatest films, *Oedipus Rex* (1967) and *Teorema* (1968) are structured almost exclusively around the enigmatic presence of Mangano who is also featured in a pivotal mute cameo in his *Decameron (1971)*. A fascinating, biographical

narrative shows Pasolini casting her in *Oedipus* as mother/lover, in *Teorema* as mother/whore, and in *Decameron* quite literally as La Madonna. *Teorema* was my first Mangano video rental after her death in the December of '89. In it, she plays the bored wife of a Milanese industrialist who, like everyone in her cinema family, succumbs to the Dionysian charm of a mysterious house guest played by Terence Stamp. Her surrender to Stamp subsequently leads to the solicitation of her son's school friends.

In Mangano's mandarin grip, this potential cliché of a role becomes a piece of ritualized choreography. It's an extremely risky dance in which she essentially mimes the farther boundaries of desire. Sheathed in body-skimming silks, she drifts from scene to scene with an opacity that is mesmerizing; the closer she draws to the heat of fulfillment, the cooler she manifests her presence. When she drops the spaghetti strap of her chemise or strips off her pantyhose, her auto-erotic abandonment is fuelled by an icy calm, leading us into the awful vacuum of animal need. Watching the enormous, haunted eyes in that perfectly cosmeticized face is to witness one of the great late refinements of silent-screen acting.

Mangano's most internationally visible role was in Luchino Visconti's *Death in Venice* (1971). In this film, the dialogue simply fills in around the corners of the plot. The real propulsive language is in the voice-over monologue delivered by Dirk Bogarde as a dying composer coming to grips with a final fantasy of redemption. His internalized fantasies revolve around a young boy staying in the same hotel. Mangano plays the boy's mother. Set in a fin-de-siècle Venice, Visconti conjures up a gorgeous dying rose of a world. Mangano has an essentially non-speaking role. She murmurs a few motherly niceties to her children. She registers affection, consternation, and apprehension. Occasionally, as when she is serenaded by a vulgar performer at the hotel, the nostrils of her glorious nose flare ever so slightly, as if catching a whiff of something putrid in the expensive air of the Lido. She models a succession of exquisite day-dresses, tea-dresses, and gowns. She is quite frequently veiled. Most of her perceptible activity is given over to arranging strands of creamy pearls or adjusting her veils. She's more perfume than persona. And yet, without her, the film would have no center. Somehow, Mangano's mother is at once self-absorbed and all-absorbing. The performance is as clean as a sterilized scalpel. Again, as in *Teorema,* she is detached from all that surrounds her and suffused in a dreamy melancholy. In *Death in Venice,* Mangano's extreme mannerism, which by this time was her trademark, is softened by the kind of weighted grace with which she interprets the role of mother. Visconti does not simply focus on her as a woman but as woman. It works. She provides a virtual sea of otherness for Bogarde to paddle in.

Mangano's last international film was Nikita Makalkov's *Dark Eyes* (1987) in which she plays the faithful wife to Marcello Mastroianni's philandering husband. By then she was already ill with the cancer that would take her life. She had lost a child in a plane crash and had been divorced by DeLaurentiis who subsequently married a much younger American woman. By 1987, there was something haunted in the fragility of her beauty. Her role frames what is essentially an extended anecdote about the husband's vain pursuit of the ideal mistress. She is the wife who is abandoned and reclaimed, only to be abandoned again. If just anyone had played the part it would have inevitably been about a shrew or an hysteric. Mangano has the grace to simply let it be about a wife who is more often than not conveniently forgotten about by her husband. She gives the role a delicate gravity that never tips the scales in her favor at the expense of her silly careless husband. What she does do, however, is to strip away the makeup artist's facade. In *Dark Eyes,* she discards the artifice of surface and presents the naked face. Without the tilt of her nose or the shiver of her exquisitely penciled eyebrows or the studied languor of her movement, she is simply a woman of modest expectations in love with the wrong man. At no point does she signal the need to share her character's isolation; she inhabits it and that's that. Watching Mangano play around the periphery of this film is to understand what a great and selfless actress she had become.

Now, I like to think of *Teorema, Death in Venice,* and *Dark Eyes* as a trilogy. From the theatrically manicured facade of *Teorema* through the gauzy transparencies of *Death in Venice* to the background presence of *Dark Eyes,* one can watch the actress saying goodbye, removing herself ever further from the intrusive vision of the camera. The elegaic isolation increases from role to role until, inevitably, she must disappear. To watch Mangano continually and incessantly pare away and simplify what she is willing to offer as an actress is to understand just a little better what we must all let go of to get through a life.

Dezember, 1989: Nach dem Faktum

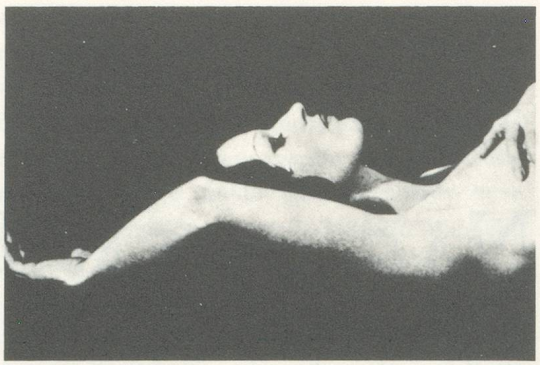
RICHARD FLOOD

Wie kommt man den Ursprüngen einer Obsession auf die Spur? In meinem Fall begann sie mit einem Plakat, das in den frühen 70er Jahren für ein Festival italienischer neorealistischer Filme warb. Zu sehen ist – beim Schreiben betrachte ich das Bild – ein Mädchen, das wadenhoch im Wasser eines Reisfeldes steht. Da, wo das Wasser aufhört, gehen ein Paar schwarze Baumwollstrümpfe weiter die jugendlich-langen Beine hinauf. Von keinem Band gehalten, schmiegen sich die Strümpfe ans nackte Fleisch der Oberschenkel und enden kritische fünf Zentimeter unterhalb enganliegender Shorts, über die das Auge weiter den Oberkörper hinaufgleitet, wo ein schwarzer Pullover wie eine zweite Haut Falten wirft. Über all dieser fetischisierten agrarischen Wollust schwebt ein Kopf, der auf provokative Weise nicht dazu passt. Das lange, ovale Gesicht, die krummsäbelförmigen Augen, die madjarischen Backenknochen, die vollen, geschwungenen Lippen: alles passt wunderbar zur typgerechten wirren Mähne und (man vergebe mir das Klischee) den hervorstehenden Brüsten. Doch was irritiert, ist der Ausdruck des Gesichts, und hier, so glaube ich, begann meine Obsession. Nicht eine sexuelle Einladung ist darin sichtbar, sondern vielmehr intellektuelle Skepsis. Puh! Es ist wirklich sonderbar – und es funktioniert. Was um Himmels Willen macht dieses Mädchen in dieser Aufmachung in einem Reisfeld? Jahre später würde eine andere italienische Schauspielerin, Sophia Loren, in nahezu derselben Aufmachung die gleiche Pose einnehmen – und zum Weltstar werden. Loren jedoch versprach bestes fleischliches Vergnügen; das Mädchen im Reisfeld hingegen nichts als Ärger – und erst noch existentiellen Ärger.

Das Plakat warb für den Film *Riso amaro* (1949 zur Aufführung freigegeben), und die Schauspielerin hiess Silvana Mangano. Allein schon der Name hatte es mir angetan. Er war dunkel, kehlig und, ja, sexy. Nehmen Sie ihn einmal Silbe für Silbe in den Mund, und Sie verstehen, was ich meine. Mán-ga-no. Er klingt wie eine süsse Frucht; möglicherweise ist sie sogar giftig, isst man sie, bevor sie reif ist. Mangano ist in dieser merkwürdigen Namens- und Personenalchemie, die die Laufbahn eines Schauspielers zu verändern vermag, ein Name, der Bedeutenderes suggeriert als bloss ein Starlet mit schönen Beinen.

Riso amaro war für Mangano, was *Der blaue Engel* für Marlene Dietrich oder *Gilda* für Rita Hayworth war: Er prägte sie dem Publikum ein für allemal ein. Doch gerade hierin liegt eine starke Ironie. Hierzulande kennt jeder die Dietrich und die Hayworth, aber praktisch keiner hat je von der Mangano gehört. Für andere ihrer Landsmänninnen (Loren, Lollobrigida, Cardinale) kam im Hollywood-Hindernislauf einmal die grosse Stunde. Selbst die urethnische Anna Magnani wird wahrscheinlich mehr Erinnerungen wachrufen, als Mangano dies vermag. Warum? Meiner Meinung nach gibt es zwei Gründe, weshalb Mangano nicht in das amerikanische Bewusstsein eingedrungen ist: ihre instinktive Zurückhaltung als Schauspielerin und ihre Nase. Ersteres ist Spekulation, letzteres eine Tatsache. Die Nase war Manganos sensibelstes Instrument. Was die Pose im Reisfeld nicht zeigte, war die Nase. Hätte sie sich nicht von vorne, sondern im Profil hingestellt, hätte die bemerkenswert pferdeartige Wachsamkeit die ohnehin schon prekäre Mischung aus Sinnlichkeit und Intellekt leicht aus dem Gleichgewicht bringen können. Als sich ihre Laufbahn entwickelte, wurde ihr Profil immer wichtiger. Sie verfolgte schnuppernd ihren Weg durch eine Folge internationaler, von

RICHARD FLOOD schreibt und lebt in New York.



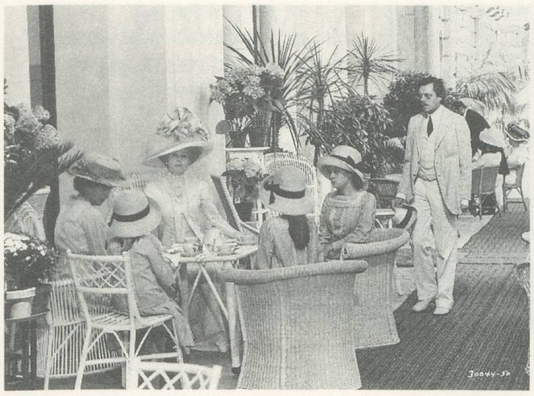
SILVANA MANGANO in Teorema, 1968.

ihrem Ehemann, Dino De Laurentiis, produzierten Kostümepen – Filme wie *Ulysses* mit Kirk Douglas oder *Barabbas* mit Anthony Quinn –, wobei ihr die Rolle der Göttin und Hure zugewiesen wurde; doch – gezwungenermassen – nutzte sie ihr Profil, um eine gewisse Distanz zu der sie umgebenden Geistlosigkeit zu wahren. Mit der Zeit hielt sie ihre Nase immer höher, bis die Chance, zu internationalem Ruhm zu gelangen, in derart weite Ferne gerückt war, dass Mangano einfach entschwebte. Dann, irgendwann in den 60er Jahren, stilisierte sie ihre filmische Persönlichkeit noch stärker, indem sie sich die Augenbrauen entfernte. Als sie schliesslich in den inzwischen legendären Filmen von Pier Paolo Pasolini ausserhalb Italiens wieder auftauchte, hatte sie ihre hieratische Fassade einer Kabuki-Geisha perfektioniert.

Zwei von Pasolinis grossartigsten Filmen, *Oedipus Rex* (1967) und *Teorema* (1968), sind fast ausschliesslich um die geheimnisvolle Präsenz von Silvana Mangano strukturiert. Auch in *Decamerone* (1971) wird sie in einer stummen Nebenrolle als zentrale Figur präsentiert. Ein faszinierender biographischer Bericht verdeutlicht, dass Pasolini ihr in *Oedipus* die Rolle der Mutter/Liebhaberin, in *Teorema* diejenige der Mutter/Hure und in *Decamerone* praktisch wörtlich die von «La Madonna» zugewiesen hat. Die erste Videokassette, die ich mir nach ihrem Tod im Dezember 1989 auslieh, war *Teorema*. Darin spielt sie die gelangweilte Frau eines mailändischen Industriellen, die, wie alle anderen Mitglieder ihrer Kinofamilie, dem dionysischen Charme eines geheimnisvollen Gastes – gespielt von Terence Stamp – erliegt. Nachdem sie sich Stamp hingegeben hat, bietet sie ihren Körper fortan auch den Schulkollegen ihres Sohnes an.

Auf ihre puppenhafte, kontrollierte Weise macht Mangano aus diesen potentiellen Rollenklischees ein Stück ritualisierter Choreographie. Es handelt sich um einen äusserst gefährlichen Tanz, in dem sie im wesentlichen die abgelegensten Grenzen des Verlangens mimt. Eingehüllt in Körper umschmeichelnde Seide lässt sie sich mit einer faszinierenden Undurchsichtigkeit von Szene zu Szene treiben; je näher sie an die Glut der Erfüllung herankommt, desto kühler bringt sie ihre Präsenz zum Ausdruck. Wenn sie die Spaghettiträger ihres Hemdes hinuntergleiten lässt oder aus ihrer Strumpfhose schlüpft, wird ihre autoerotische Hingabe durch eine eisige Kälte verstärkt, was uns in ein schreckliches Vakuum animalischer Bedürfnisse führt. Die riesigen, gehetzten Augen im perfekt geschminkten Gesicht zeugen von einer der grossartigen späten Raffinessen der Schauspielkunst im Stummfilm.

International am deutlichsten sichtbar wurde Mangano in Luchino Visconts *Tod in Venedig* (1971). In diesem Film füllt der Dialog lediglich die Winkel rund um die Handlung aus. Die eigentlich treibende Sprache findet sich im Off-Kommentar, der in einem Monolog von Dirk Bogarde als sterbendem Komponisten vermittelt wird und worin sich dieser mit einer letzten Phantasie der Erlösung auseinandersetzt. Seine verinnerlichten Phantasien drehen sich um einen jungen Knaben, der im selben Hotel wohnt. Mangano spielt die Mutter des Jungen. In einem Venedig des *Fin de siècle* beschwört Visconti eine wunderbar sterbende Rose von Welt herauf. Ausser ein paar gemurmelten mütterlichen Spitzfindigkeiten, die sie zu ihren Kindern sagt, spricht Mangano im Film praktisch nichts. Stumm drückt sie Zuneigung, Bestürzung und Angst aus. Hin und wieder – zum Beispiel, wenn ihr ein ordinärer Musiker im Hotel ein Ständchen bringt – zittern die Flügel ihrer



SILVANA MANGANO in Tod in Venedig / Death in Venice, 1971.

ruhmreichen Nase fast unmerklich, als ob sie in der teuren Atmosphäre des Lidos den Geruch von etwas Verdorbenem gewittert hätten. Sie führt eine Folge erlesener Kleider vor: Tageskleider, Teekleider, Hausmäntel. Häufig ist sie verschleiert. Ihre wahrnehmbare Handlung beschränkt sich vorwiegend darauf, Schnüre crèmefarbener Perlen zu ordnen oder ihren Schleier zurechtzuzupfen. Sie ist mehr Parfum als Person. Und dennoch fehlte dem Film ohne sie die Mitte. Irgendwie nimmt Manganos Mutter, dauernd mit sich selbst beschäftigt, alle in Anspruch. Die Darstellung ist sauber wie ein sterilisiertes Skalpell. Wie in *Teorema* ist sie von allem sie Umgebenden losgelöst, eingehüllt in eine träumerische Melancholie. In *Tod in Venedig* ist Manganos Manieriertheit, die inzwischen zu ihrem Markenzeichen geworden ist, durch die Art belasteter Würde gemildert, mit der sie die Rolle der Mutter interpretiert. Visconti konzentriert sich nicht auf sie als eine Frau, sondern als Frau. Das funktioniert. Sie schafft ein eigentliches Meer von Anderssein, in das Bogarde hineinpaddeln kann.

Manganos letzter internationaler Film war Nikita Makalkows *Oci Ciornie* (Schwarze Augen, 1987), in dem sie die treue Ehefrau eines von Marcello Mastroianni dargestellten Schürzenjägers ist. Zu diesem Zeitpunkt litt sie bereits an Krebs, was zu ihrem Tod führte. Eines ihrer Kinder war bei einem Flugzeugabsturz ums Leben gekommen; De Laurentiis liess sich von ihr scheiden und heiratete eine viel jüngere Amerikanerin. So lag 1987 dann auch etwas Gehetztes in ihrer zerbrechlichen Schönheit. Ihre Rolle umrahmt das, was im wesentlichen eine ausgedehnte Anekdote über die vergebliche Jagd ihres Mannes nach der idealen Geliebten ist. Sie spielt die Frau, die verlassen und dann wieder zurückgefordert wird, um erneut verlassen zu werden. Hätte einfach irgend jemand diese Rolle gespielt, wäre die Frau unweigerlich als Xanthippe oder Hysterikerin interpretiert worden. Mangano war so taktvoll, sie einfach eine Frau sein zu lassen, die von ihrem Gatten die meiste Zeit, weil es ihm gerade so passt, vergessen wird. Sie gibt der Rolle einen leisen Ernst; rückt sich nie auf Kosten ihres einfältigen, gleichgültigen Mannes in ein vorteilhafteres Licht. Hingegen entledigt sie sich der geschminkten Künstlerfassade. In *Oci Ciornie* verzichtet sie auf die oberflächlichen Kunstgriffe und zeigt nun das nackte Gesicht. Ohne die Krümmung ihrer Nase, das Schaudern ihrer sorgfältig nachgezogenen Augenbrauen oder die gewollt lethargischen Bewegungen ist sie einfach eine Frau, die den falschen Mann liebt und bescheidene Erwartungen hat. Auf keine Weise signalisiert sie das Bedürfnis, die Isolation ihrer Rolle zu teilen; sie lebt in ihr, das ist alles. Wie man Mangano um die Peripherie dieses Films herum spielen sieht, erkennt man, was für eine grosse, selbstlose Schauspielerin sie geworden ist.

Für mich sind *Teorema, Tod in Venedig* und *Oci Ciornie* eine Trilogie. Von der theatralisch manikürten Fassade von *Teorema* über die schleierhafte Transparenz von *Tod in Venedig* zur Hintergrund-Präsenz von *Oci Ciornie* – man wird Zeuge, wie sich die Künstlerin verabschiedet, sich immer weiter vor der aufdringlichen Sehkraft der Kamera zurückzieht. Die elegische Isolation verstärkt sich von Rolle zu Rolle, bis Mangano unwillkürlich verschwindet. Sehen, wie sie langsam, aber sicher das vereinfacht und abschält, was sie als Schauspielerin zu geben gewillt ist, heisst ein wenig besser begreifen, was wir alle loslassen müssen, um durchs Leben zu kommen und nur vielleicht ein Meisterwerk zu schaffen.

(Übersetzung: Franziska Streiff)