

Abbildungen und Interview

REPUBBLICA ITALIANA

IN NOME DEL POPOLO ITALIANO

IL PRESIDENTE

del Tribunale Civile e Penale di MILANO

Visti i documenti riguardanti lo stato di mente di _____

DECRETO DI LICENZIAMENTO

dal

Mauri Fabio di Umberto e di Bompiani Maria, nato a

Roma il 1.4.1926

MANICOMIO

di

già ricoverat nel Manicomio di **Ville Turre di Milano**

Vista la richiesta di

Il Direttore dell'Ospedale Psichiatrico

**Mauri Fabio di Um-
berto**

ed il certificato

medico del Dr. Comm. Ignazio Melandri

dal quale risulta che

il Mauri Fabio

è ritornat a godere di quello stato di tranquillità e di discernimento che rendono inutile il suo ulteriore ricovero nel Manicomio:

Visto il parere del P. M.

In conformità dell'art. 3 della legge 14 febbraio 1904, n. 36, e dell'art. 64 cpv. del regolamento 16-8-1909 n. 615.

DECRETA

l'immediato licenziamento del nominat **e Mauri Fabio di Umberto**

dal Manicomio predetto.

Milano, li **1^o AGO. 1952**

195

IL PRESIDENTE

Sto Laurera

Il Cancelliere

*25.8.52 / C
C.C.
8 copia conforme alla originale*

Abb. 1: Entlassungsurkunde aus der Psychiatrie in Mailand, 1952. Veröffentlicht in: Der Politische Ventilator. 1973



Abb. 2: Autoritratto cancellato. 1959/60. Foto, Oggetti und Tempera. 150 x 65 cm



Abb. 3: Cassetto. 1959/60. Diverse Gegenstände in Holzschublade. 51 x 65 x 20cm. Sammlung: Centro Studi e Archivio della comunicazione - Sezione Arte, Università di Parma

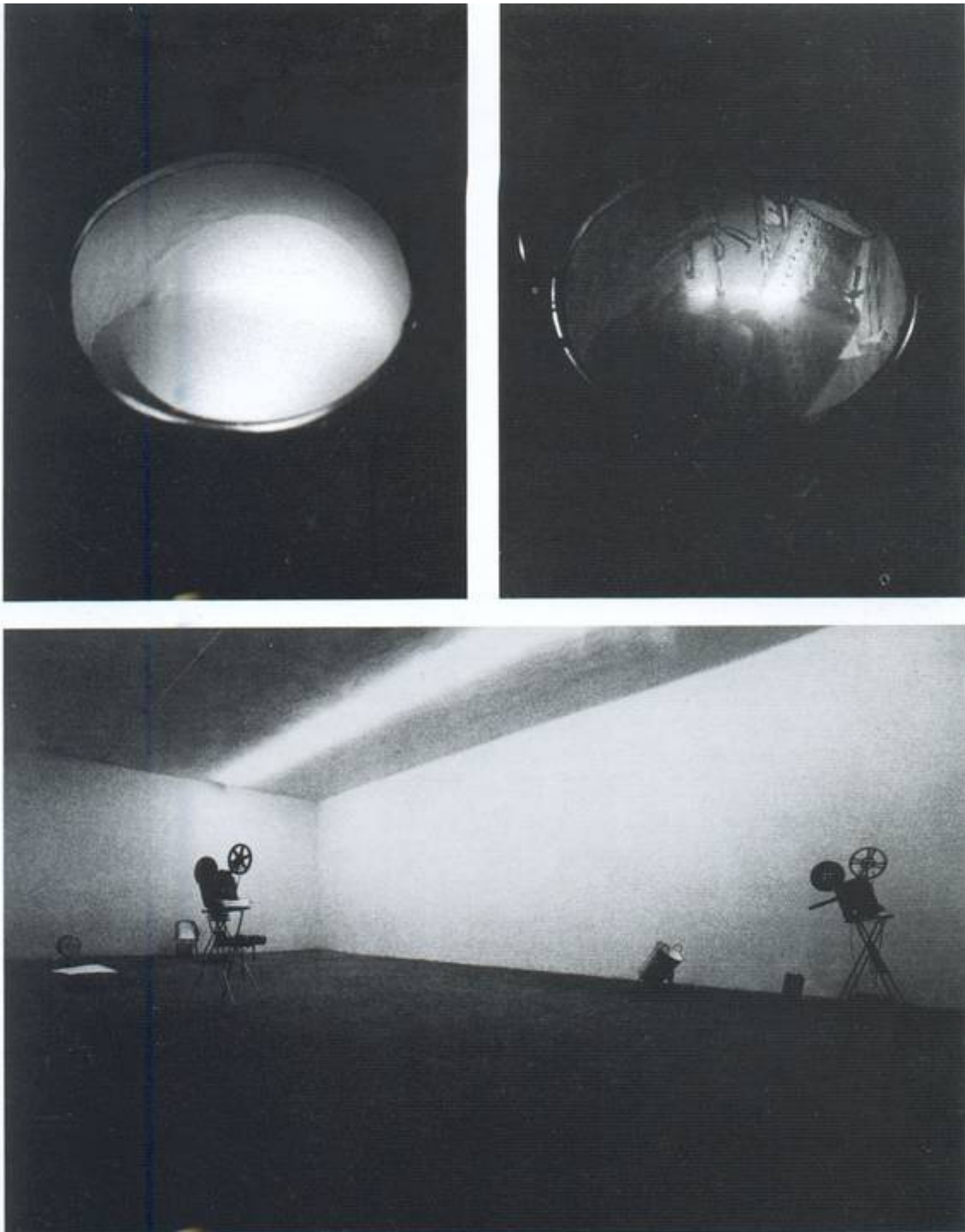


Abb. 4: Senza Ideologia. 1975. Teatro in Trastevere, Rom. Foto: Elisabetta Catalano. Unten: Senza. 1976. Galleria Toselli, Mailand. Foto: Giorgio Colombo



Abb. 5: Ideologia e natura (Originaltitel: Cultura e natura). 1973. Galleria Duemila, Bologna. Performerin: Paola Montenero; Foto: Elisabetta Catalano

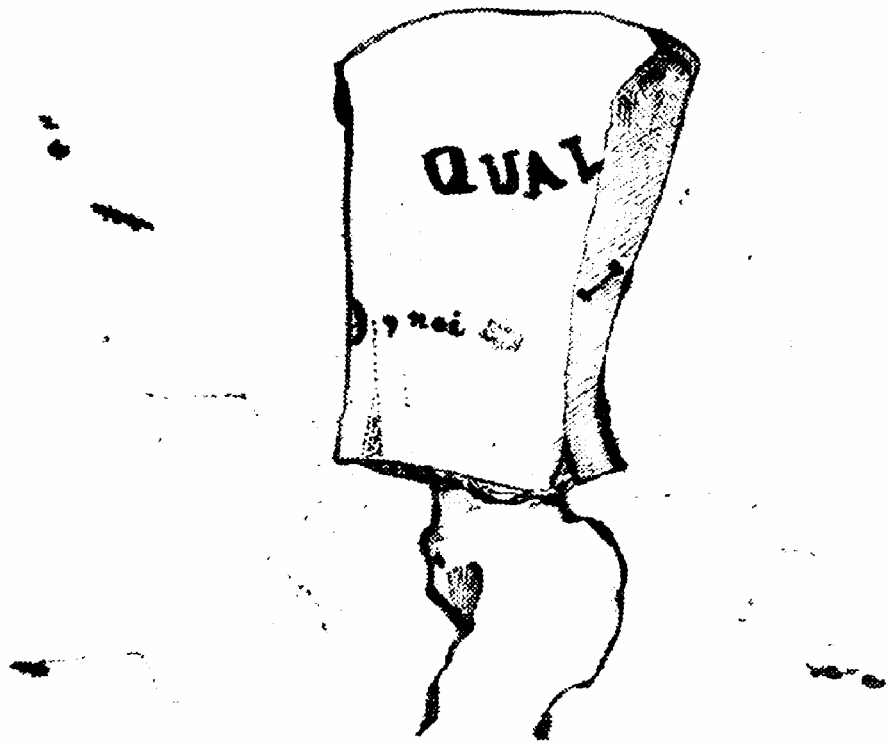


Abb. 6: Uomo nel sacco. 1954. Zeichnung auf Papier. 28,5 x 20,5 cm

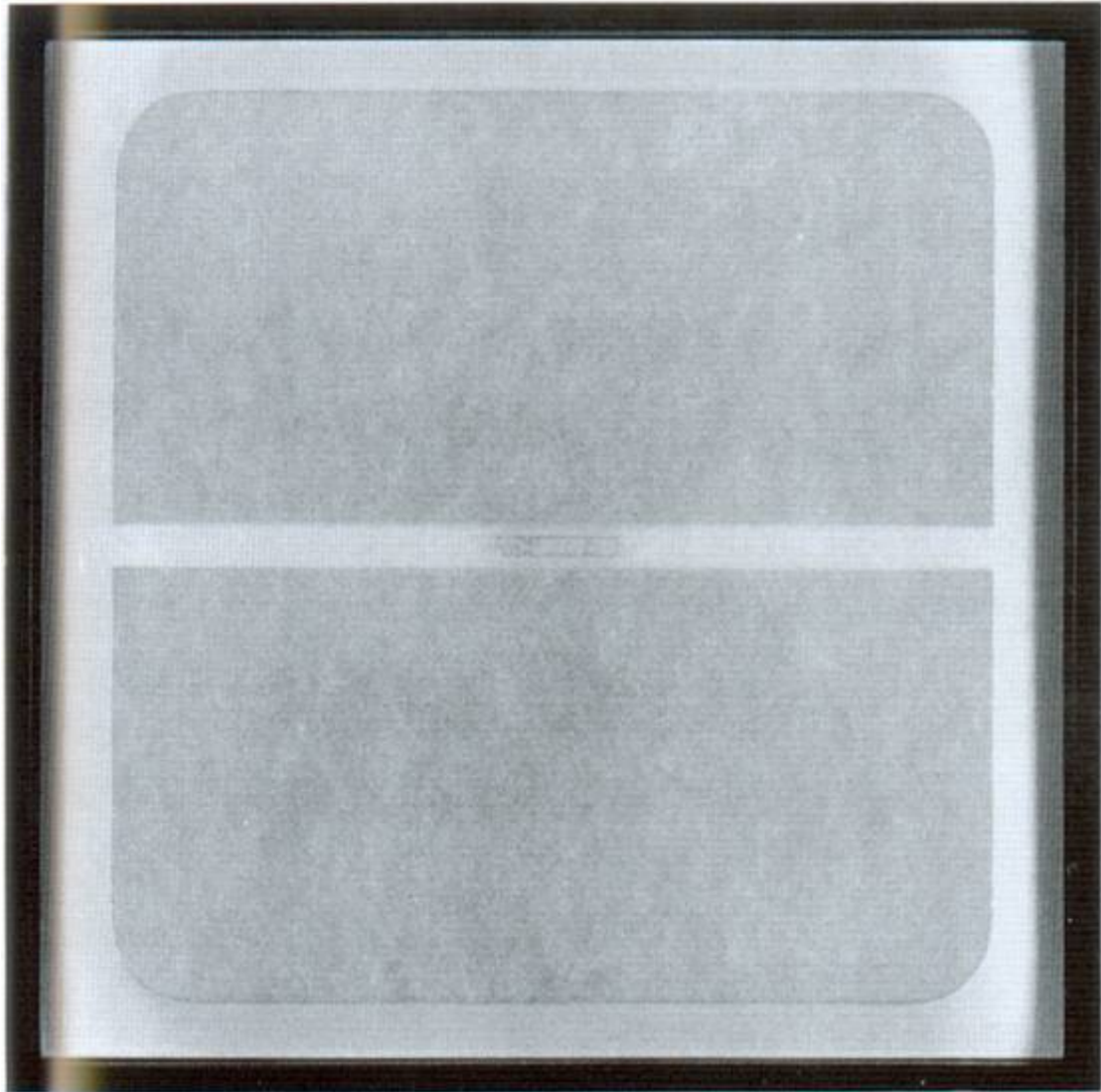


Abb. 7: Schermo The End. 1959. Papier und Kohle auf Holz. 55 x 55 cm



Abb. 8: Contro tempo. 1996. Eisen, Messing, Aluminium, Stahl. 62 x 25 x 16 cm,
Foto: Arte Fotografica

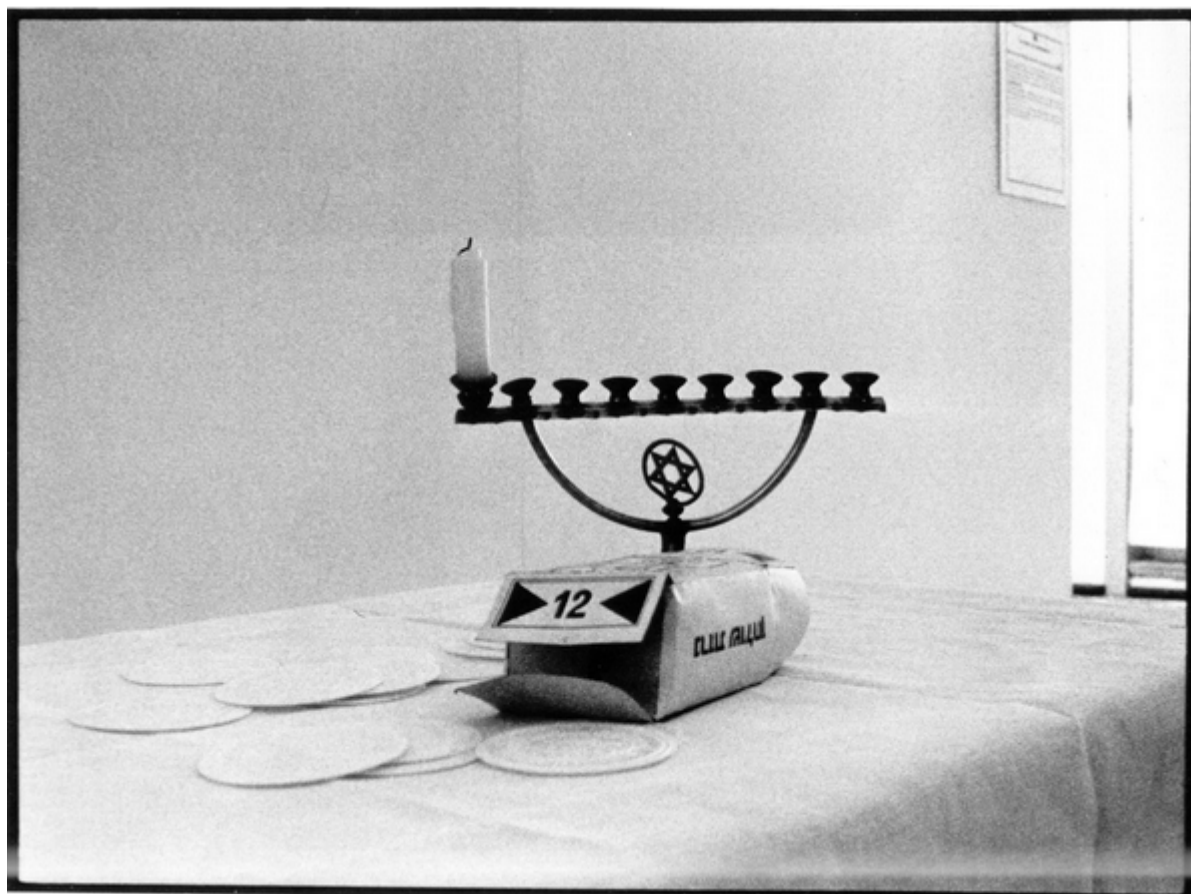


Abb. 9: Via Tasso - Un appartamento. 1993. Museo Storico della Liberazione, Rom.
Aufnahme: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 1994. Foto: Giuseppe Varchetta

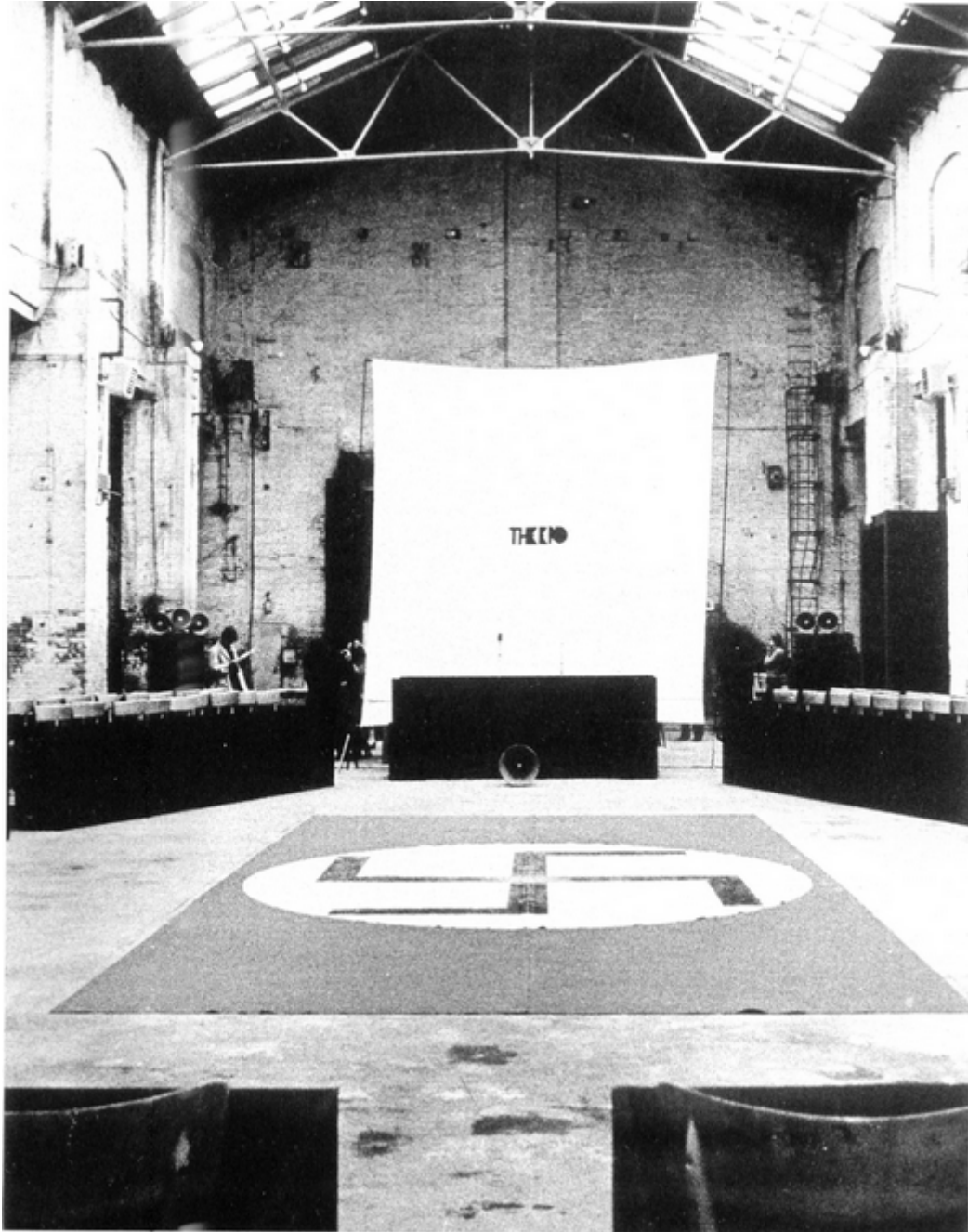


Abb. 10: Che cosa è il fascismo. Erste Aufführung: 1971. Aufnahme: Cantieri Navali, Venedig 1974. Foto: Claudio Abate



Abb. 11: Che cosa è il fascismo. Wachsgeneral. 1971. Aufnahme: Stabilimento Safa Palatino, Rom. Foto: Giorgio Piredda



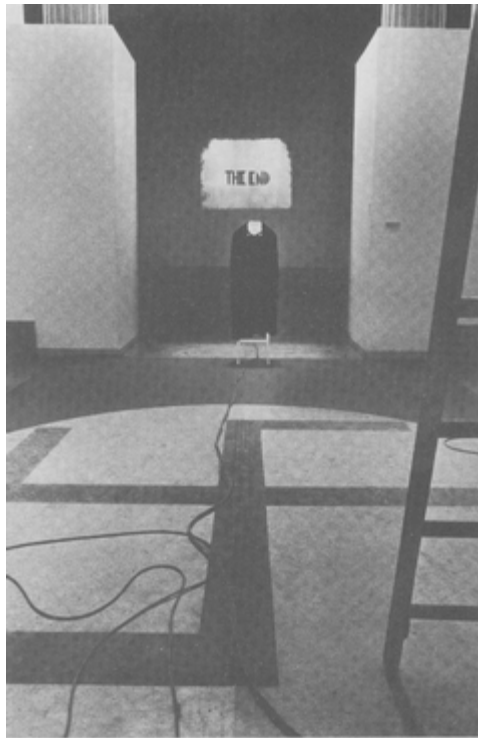
Abb. 12: Che cosa è il fascismo. Erste Aufführung: 1971. Aufnahme: Mestre 1973.
Foto: Simion



Abb: 13: Che cosa è il fascismo. Erste Aufführung: 1971. Aufnahme: Cantieri Navali, Venedig 1974



Abb. 14: Umanesimo / Disumanesimo. 1980. Vasca della Palazzina Reale. Florenz



X Quadriennale d'arte moderna.

"che cosa è il fascismo"

L'azione registrata su nastro, viene trasmessa da sei altoparlanti. sullo schermo è ininterrottamente proiettato il Film Luce con il proprio sonoro.

Un manichino (o servo muto) con una mantella nera da Giovane Italiana divide le due parti del programma e, naturalmente, dello spazio.

Un cartello indica:

SARA LEVI
Roma 1924
Dachau 1941

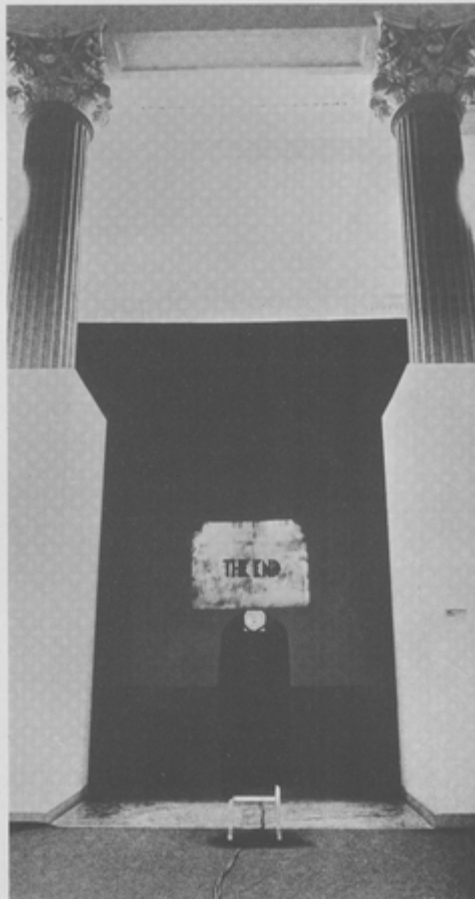
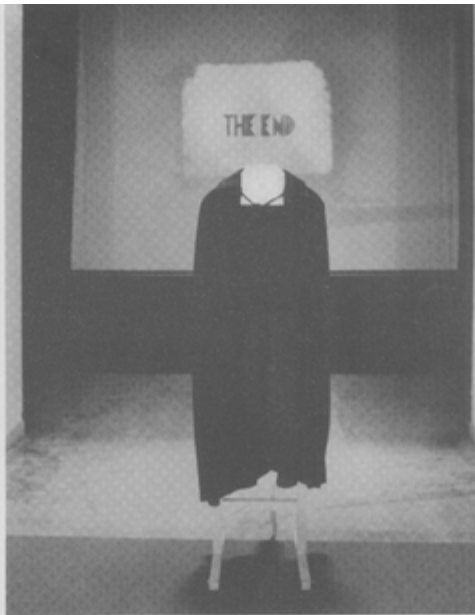


Abb. 15: Che cosa è il fascismo - Sarah Levi. 1974. Installation auf der X Quadriennale d'Arte Moderna, Rom



Abb. 16: Ebraica. 1971. Studio Barozzi, Venedig. Foto: Claudio Abate

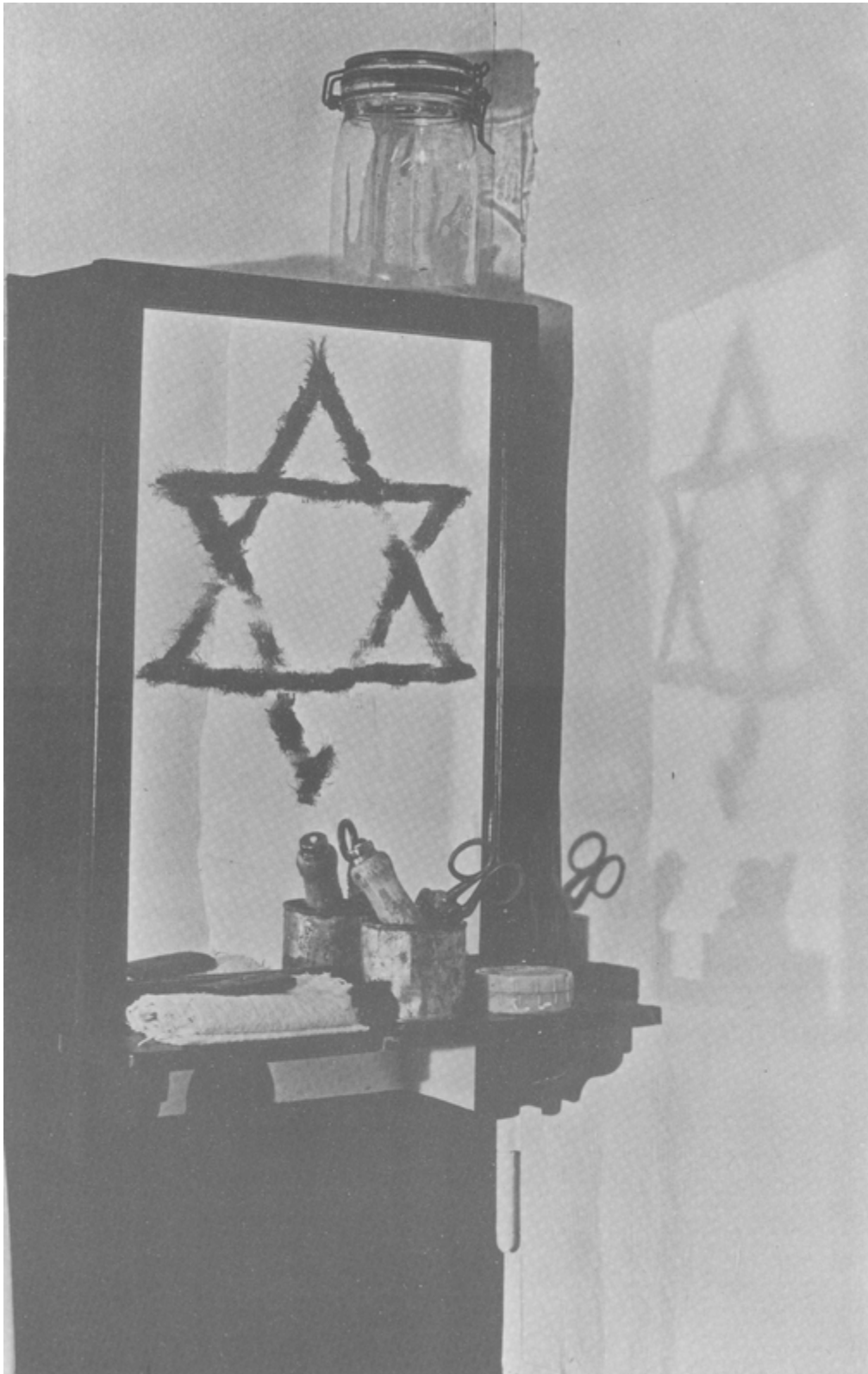


Abb. 17: Ebra. 1971. Studio Barozzi, Venedig. Foto: Elisabetta Catalano



Abb. 18: Ebraica. 1971. Studio Barozzi, Venedig. Foto: Elisabetta Catalano



Abb. 19: Ideologia e natura. Erste Aufführung: 1973. Aufnahme: Western Front Society, Vancouver. 1978. Foto: Taki Blue Singer

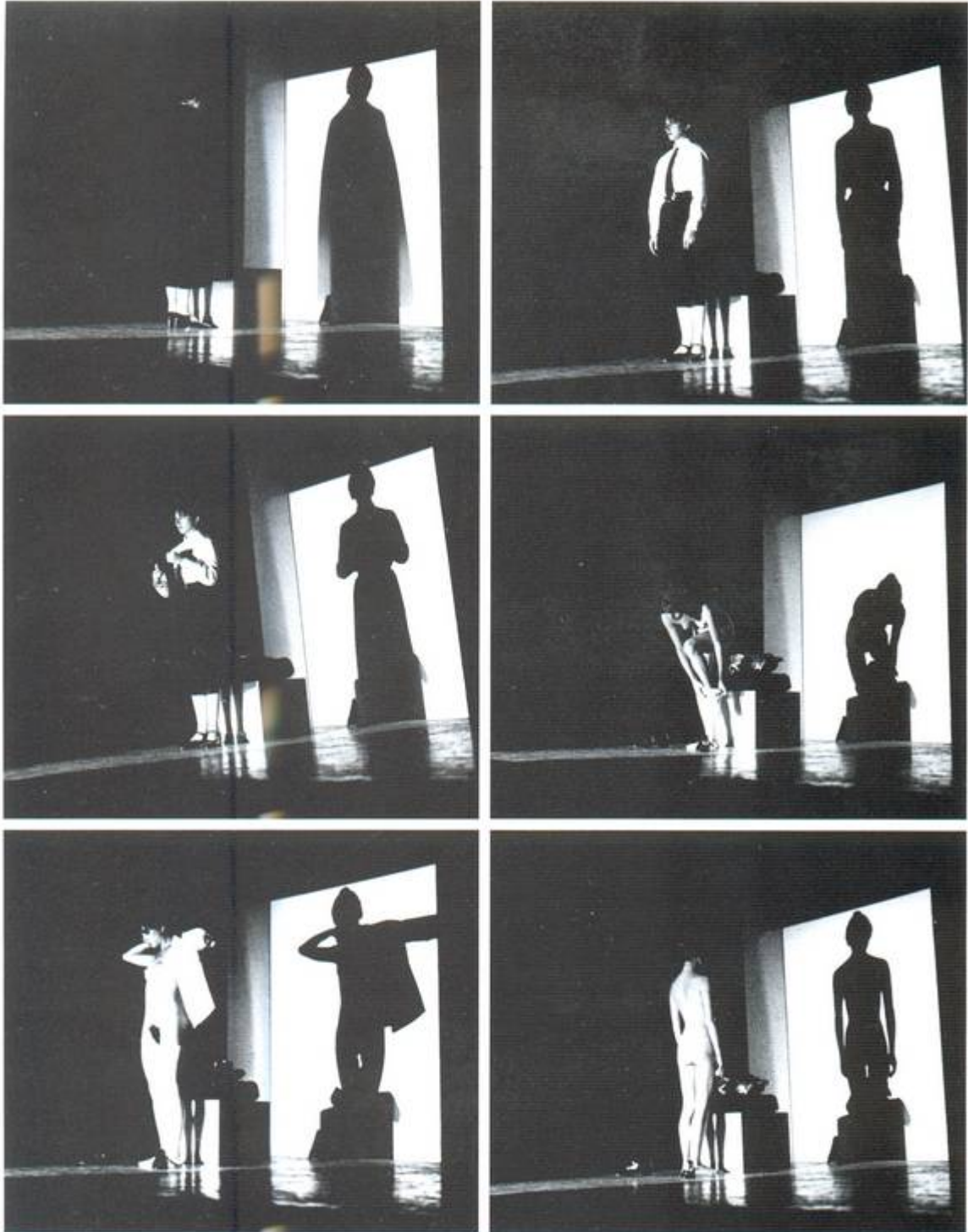


Abb. 20: Ideologia e natura. Erste Aufführung: 1973. Aufnahme: Western Front Society, Vancouver. 1978. Foto: Taki Blue Singer



Abb. 21: Ideologia e natura. Erste Aufführung: 1973. Aufnahme: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom. 1994. Foto: Silvio Scalfioletti



Abb. 22: Ideologia e natura. (Originaltitel: Cultura e natura). 1973. Galleria Duemila, Bologna. Foto: Elisabetta Catalano



Abb. 23: Analisi dell'opera con essa stessa. 1975. Galleria Eros, Mailand



Abb. 24: Senza Ideologia. 1975. Projektion: „Alexander Nevskij“ von Sergej Eisenstein auf Milch. Foto: Elisabetta Catalano



Abb. 25: Senza ideologia. 1975. Projektion: „Getrud“ von Dreyer auf einer Waage. Foto: Claudio Abate

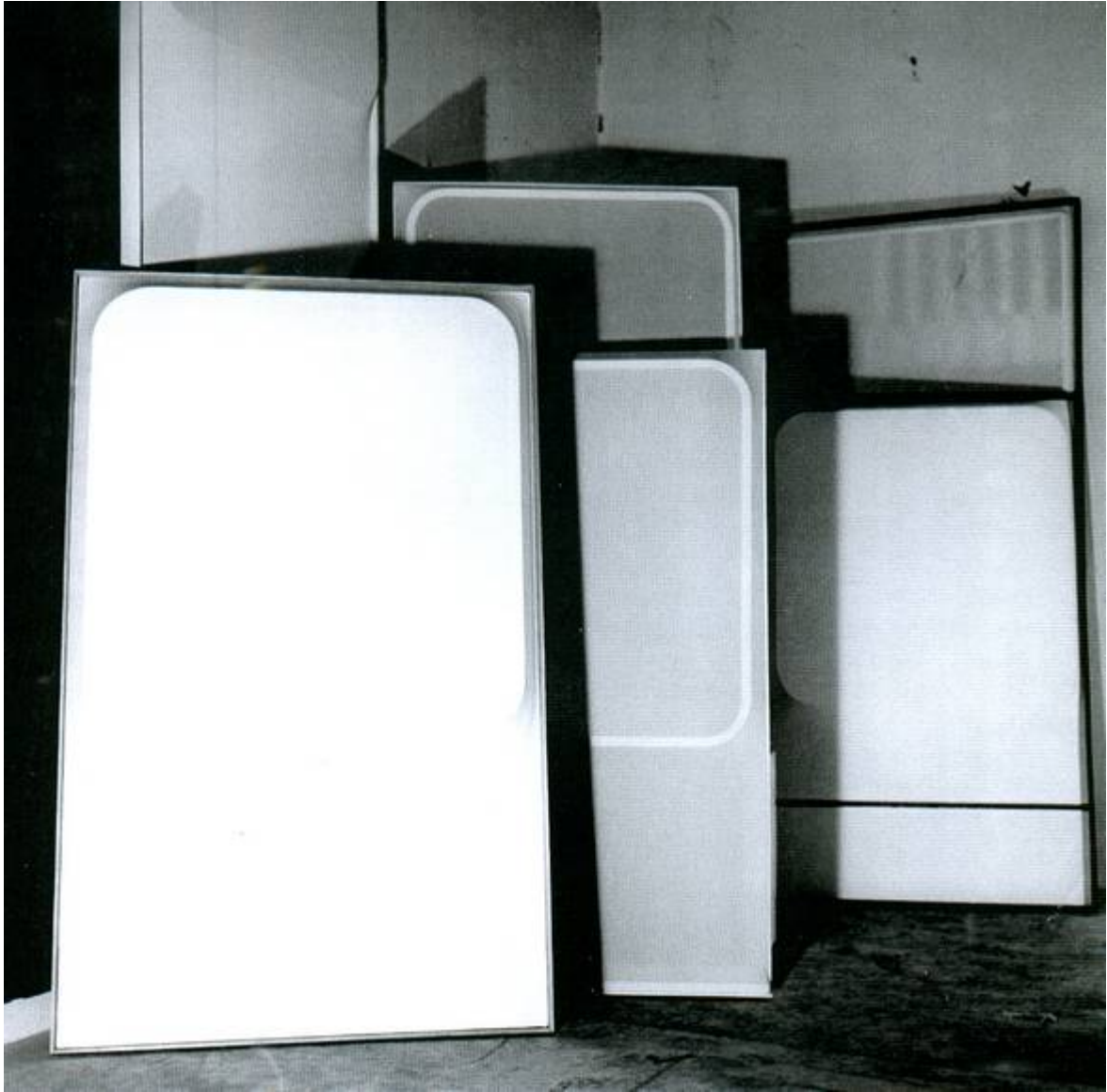


Abb. 26: Schermi. 1959/60. Leinwand und Holzgestell. diverse Größen

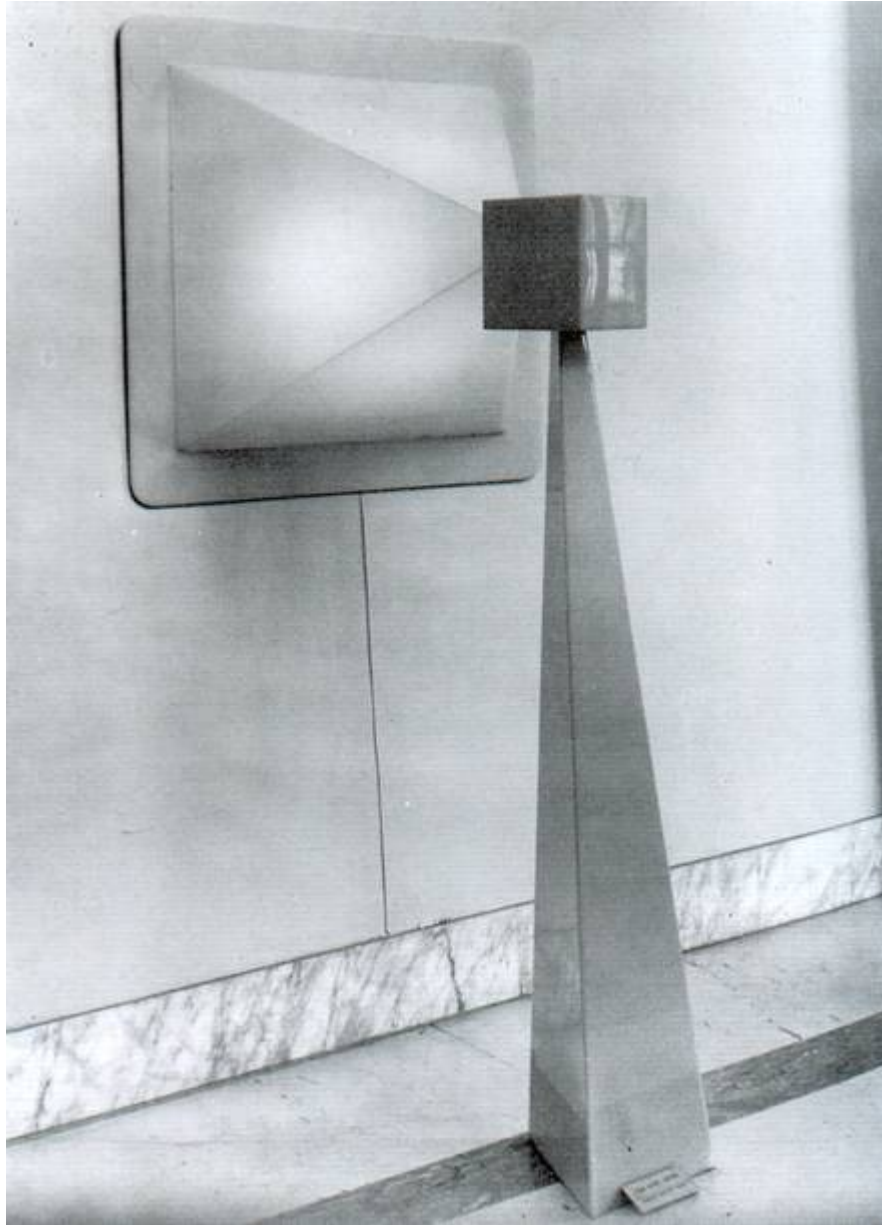


Abb. 27: *Pile e cinema a luce solida - Grande cinema giallo*. 1968. Plastik und Neon. 150 x 109 x 55 cm. Sammlung: Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea,



Abb. 28: Intellettuale. “Il Vangelo secondo Matteo” von und auf Pier Paolo Pasolini. 1975. Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna. Foto: Antonio Masotti

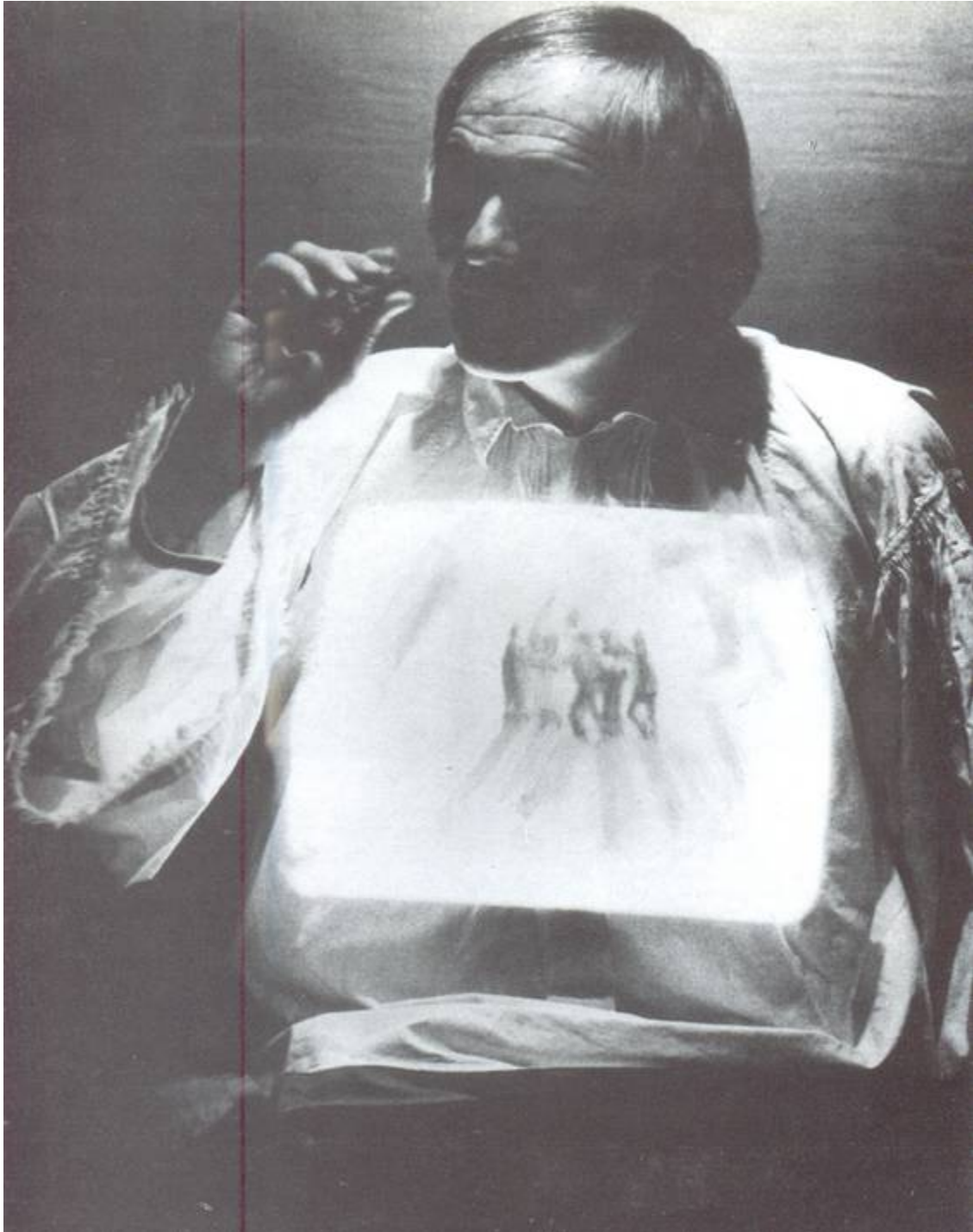


Abb. 29: Oscuramento. 1. Station: "Salmo rosso" von und auf Miklós Jancsó. 08.05.1975. Cannaviello Studio d'Arte.

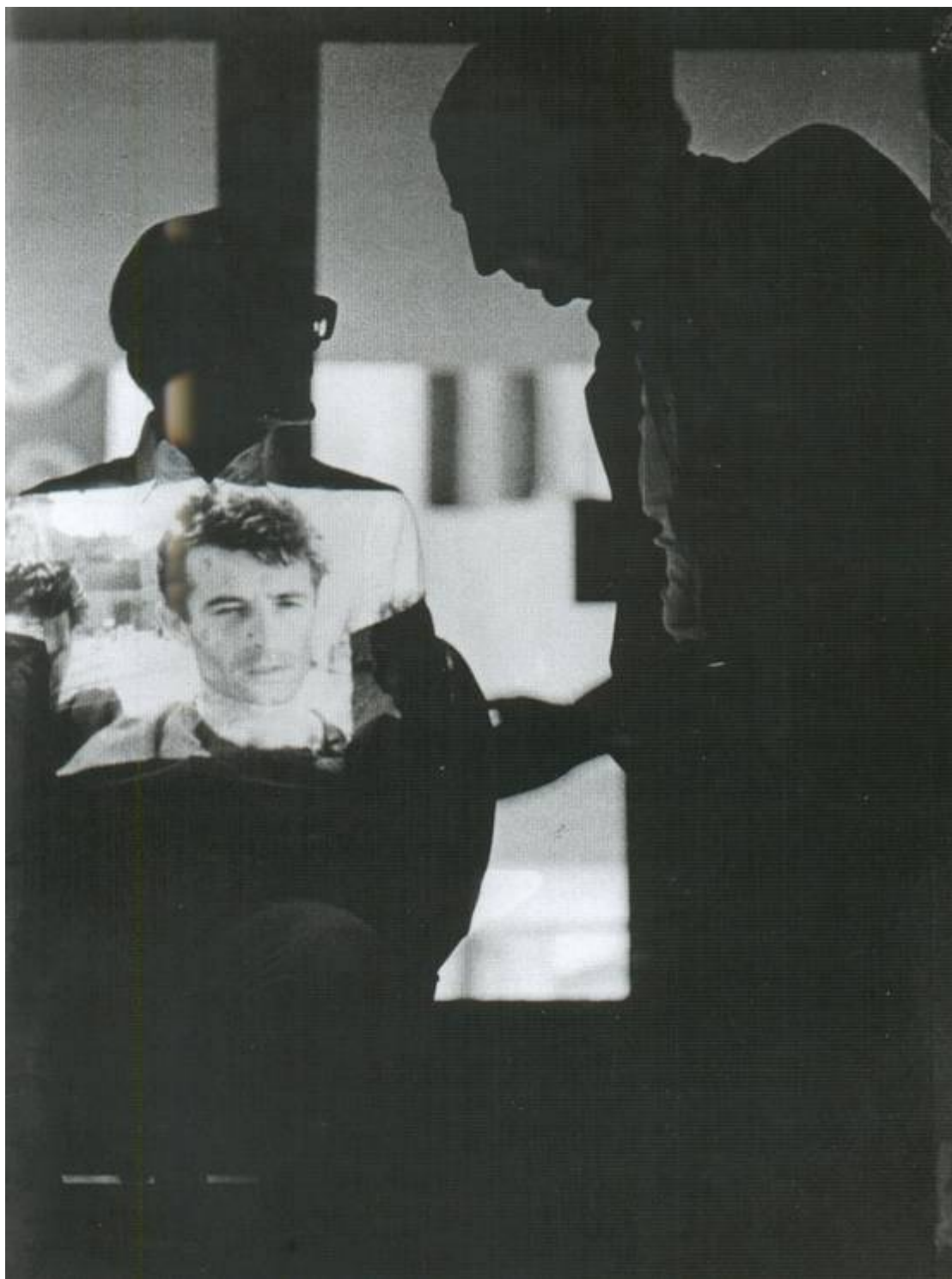


Abb. 30: Intellettuale. “Il Vangelo secondo Matteo” von und auf Pier Paolo Pasolini. 1975. Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna. Foto: Antonio Casotti

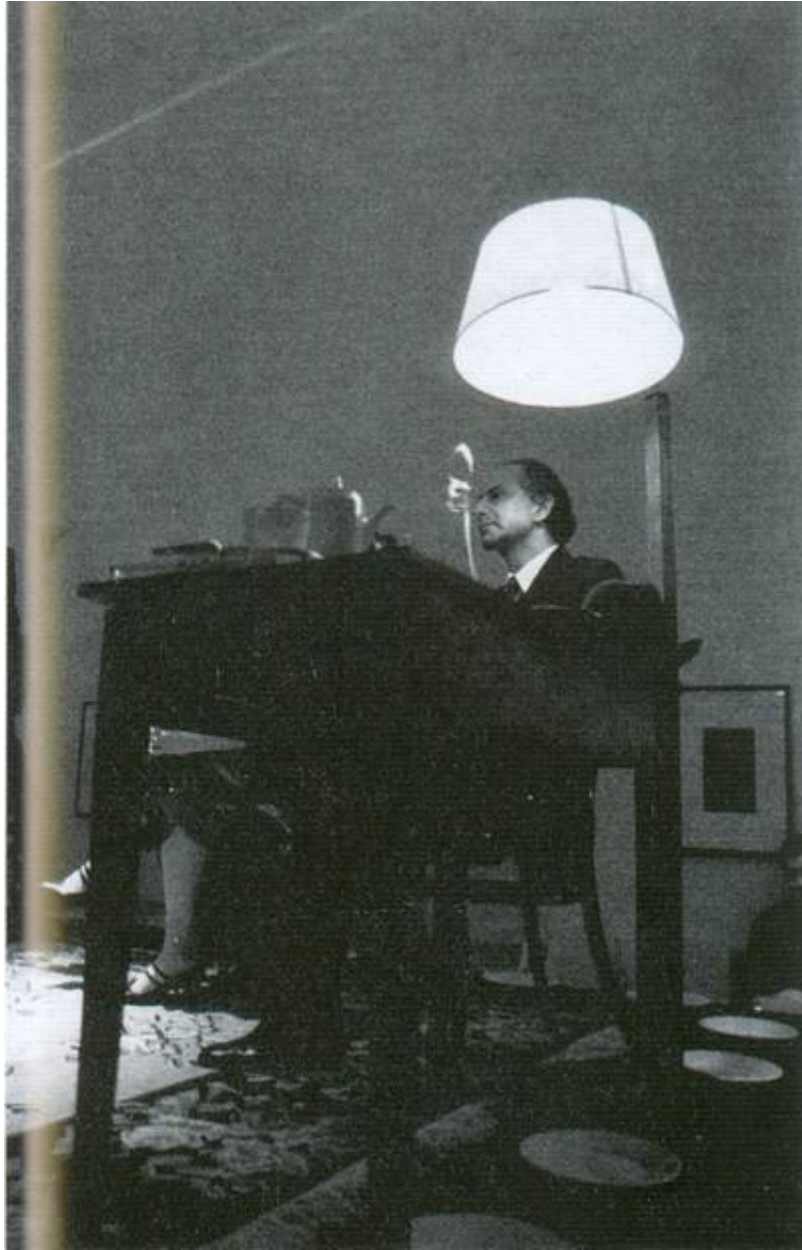


Abb. 31: Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavolo. 1989. Giacomo Marramao interpretiert Heidegger. Centro Multimediale Quarto di S. Giusta, L'Aquila.



Abb. 32: Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavolo. 1989. La danza di Heidegger. Centro Multimediale Quarto di S. Giusta, L'Aquila. Foto: Paolo Porto



Abb. 33: Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavolo. 1989. Tod der Poesie. Centro Multimediale Quarto di S. Giusta, L'Aquila



Abb. 34: Muro d'Europa o La Barca. 1979. Installation Fondation De Appel, Amsterdam.
Leihgabe des Künstlers an die Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom.
Foto: Oscar van Alphen

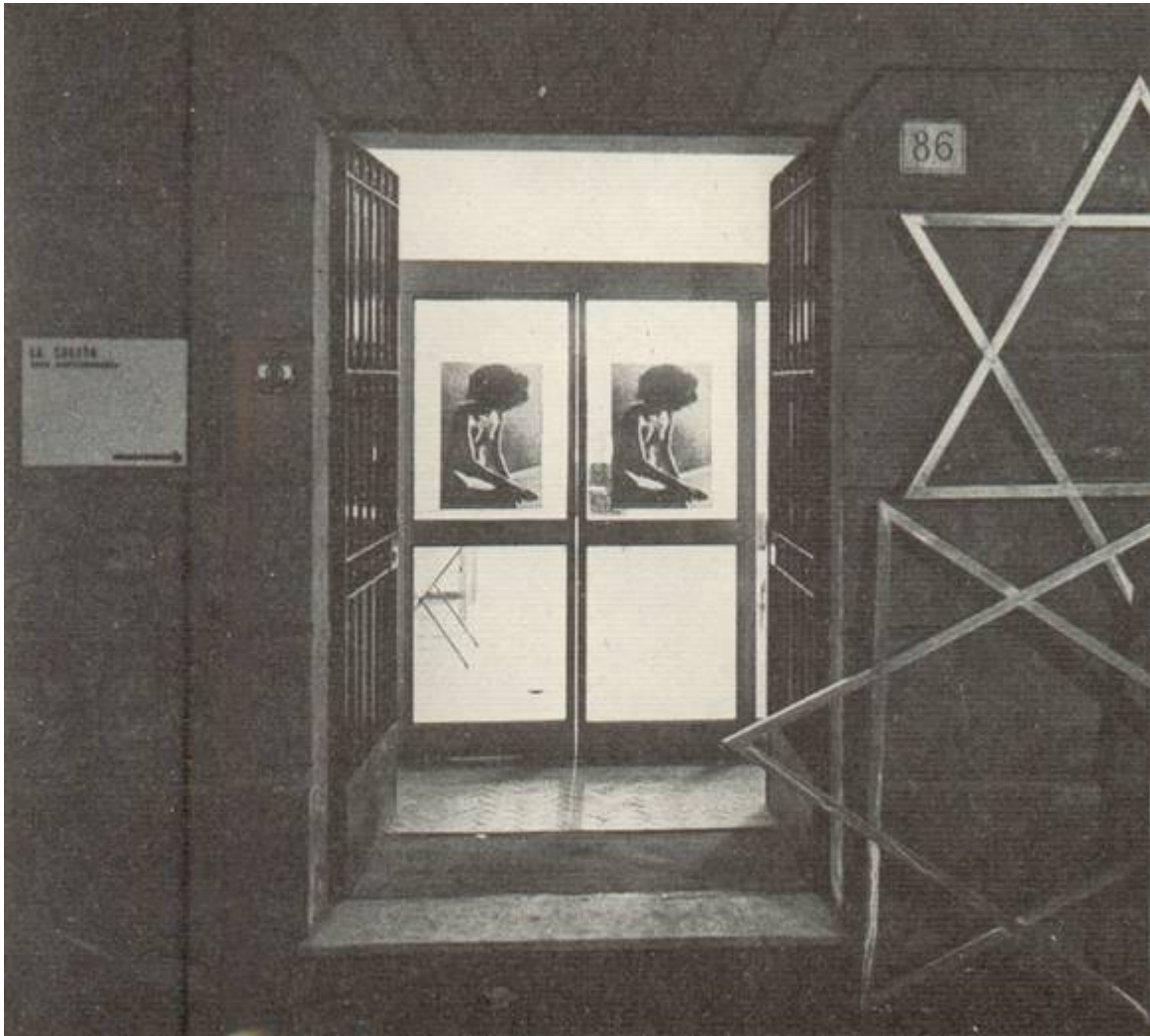


Abb. 35: Ebrei. Erste Installation: 1971. Eingangssituation: Galleria La Salita, Rom. 1971



Abb. 36: Ebra. Erste Installation: 1971. *Sedia in pelle ebrea - Norimberga 1941.*
1971. Holz und Leder. 94 x 59 x 69 cm



Abb. 37: *Ebra*. Erste Installation 1971. *Finimenti in pelle ebra*. *Alta Scuola Militare Oberkandertal – Wien*. 1971. Holzpferd, Sattel und Zaumzeug aus Leder, Pelerine, Metallschildchen. 201 x 52 x 180 cm

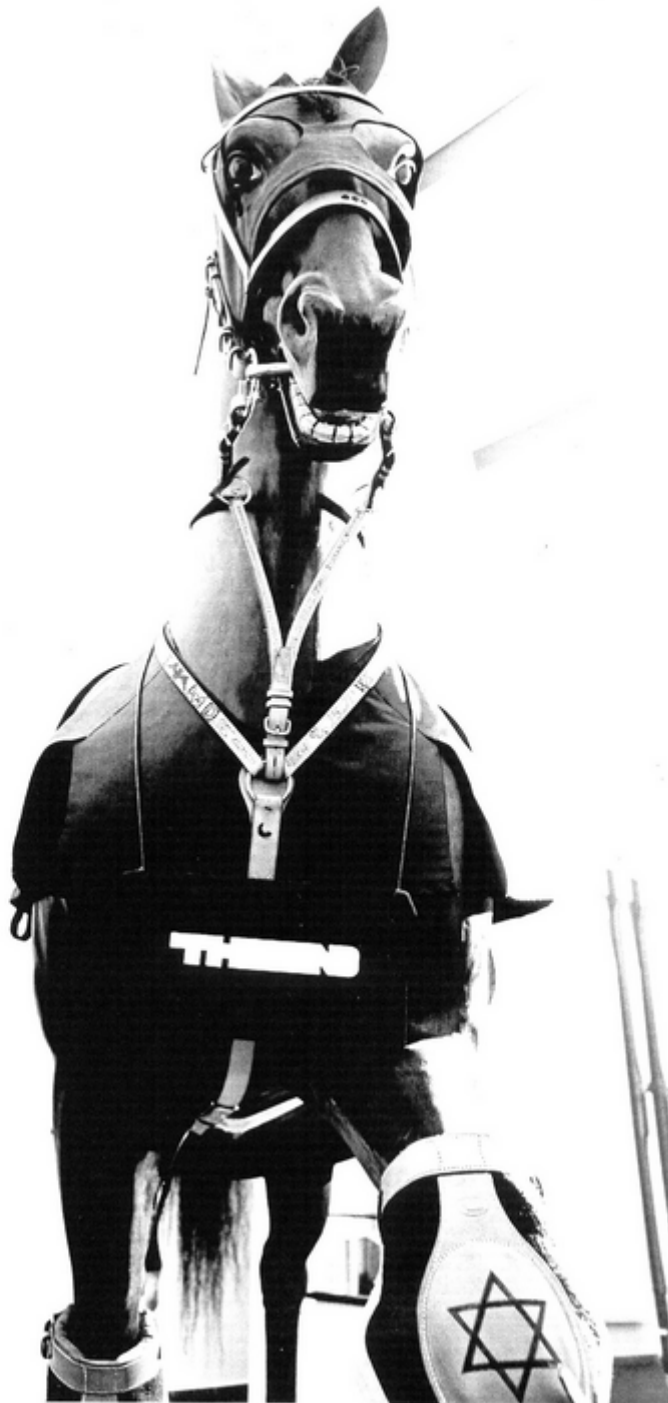


Abb. 38: Ebra. Erste Installation: 1971. *Finimenti in pelle ebra.* *Alta Scuola Militare Oberkandertal – Wien.* 1971. Holzpferd, Sattel und Zaumzeug aus Leder, Pelerine, Metallschildchen. 201 x 52 x 180cm



Abb. 39: Il muro Occidentale o del pianto. 1993. XLV Biennale, Venedig. Koffer, Taschen und diverse Gegenstände. 400 x 400 x 60 cm. Foto: Claudio Abate



Abb. 40: Oscuramento. 3. Station: Studio Elisabetta Catalano. 08.05.1975. Rom



Abb. 41: Europa bombardata. 1978. Projekt für die Kirche Santa Lucia, Bologna.
Innenaufnahmen der Wände



Abb. 42: Europa Bombardata - *Giovane Germania*. Projekt für die Kirche Santa Lucia, Bologna. Performerin: Danka Schröder. Foto: Elisabetta Catalano



Abb. 43: Manipolazione di cultura - Manipulation der Kultur. 1976.
Künstlerbuch. Reproduziertes Foto. *conoscono la qualità – Sie verstehen sich auf Qualität.* 24.3 x 37.9 cm

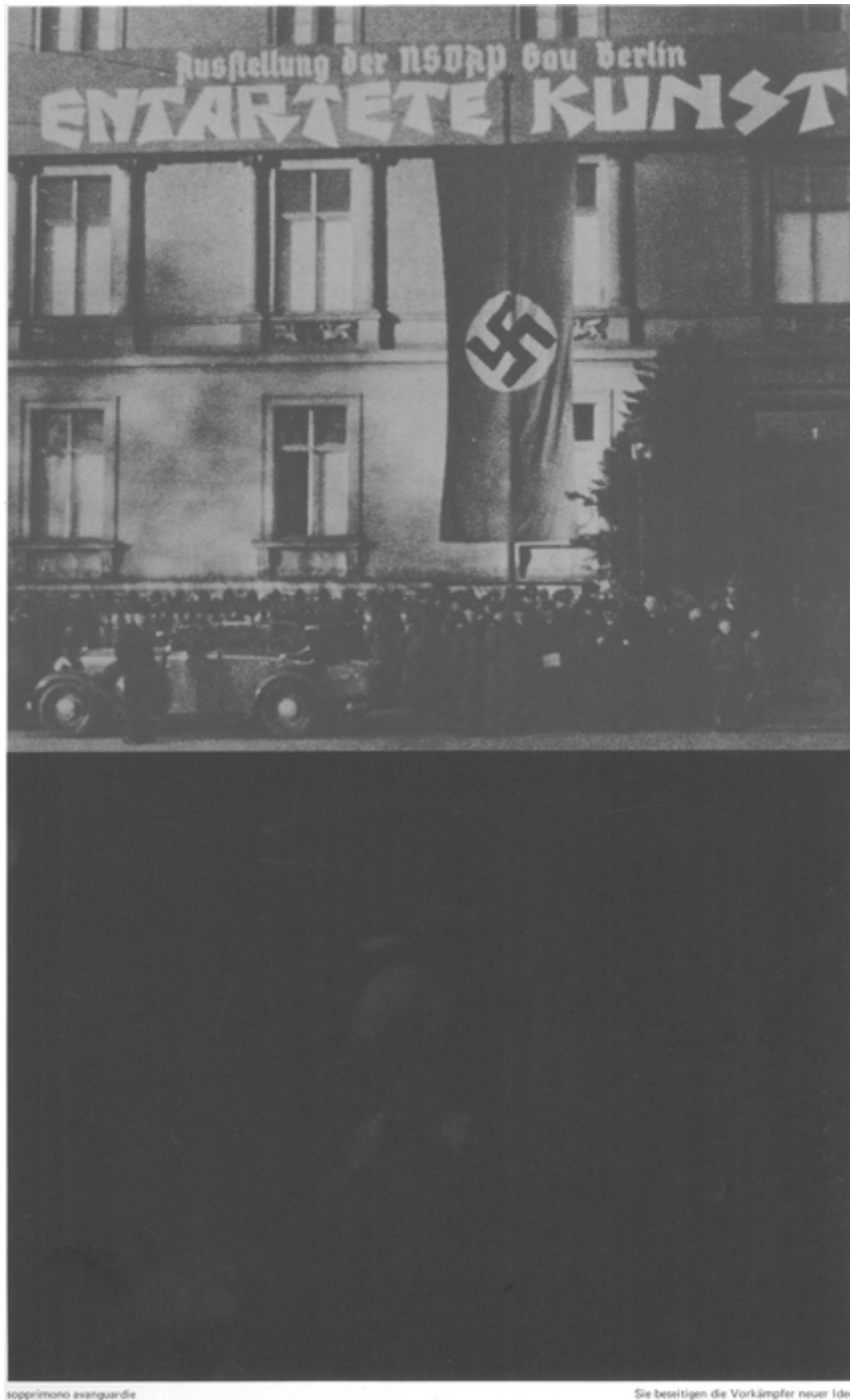


Abb. 44: Manipolazione di cultura - Manipulation der Kultur. 1976.
Künstlerbuch, reproduziertes Foto. *sopprimono avanguardie – Sie beseitigen
die Vorkämpfer neuer Ideen.* 24,3 x 37,9 cm



Abb. 45: I numeri malefici. 1978. Padiglione Italiano Biennale, Venedig.
Installationsausschnitt. Tafel und Fotografie. Foto: Maria Mulas

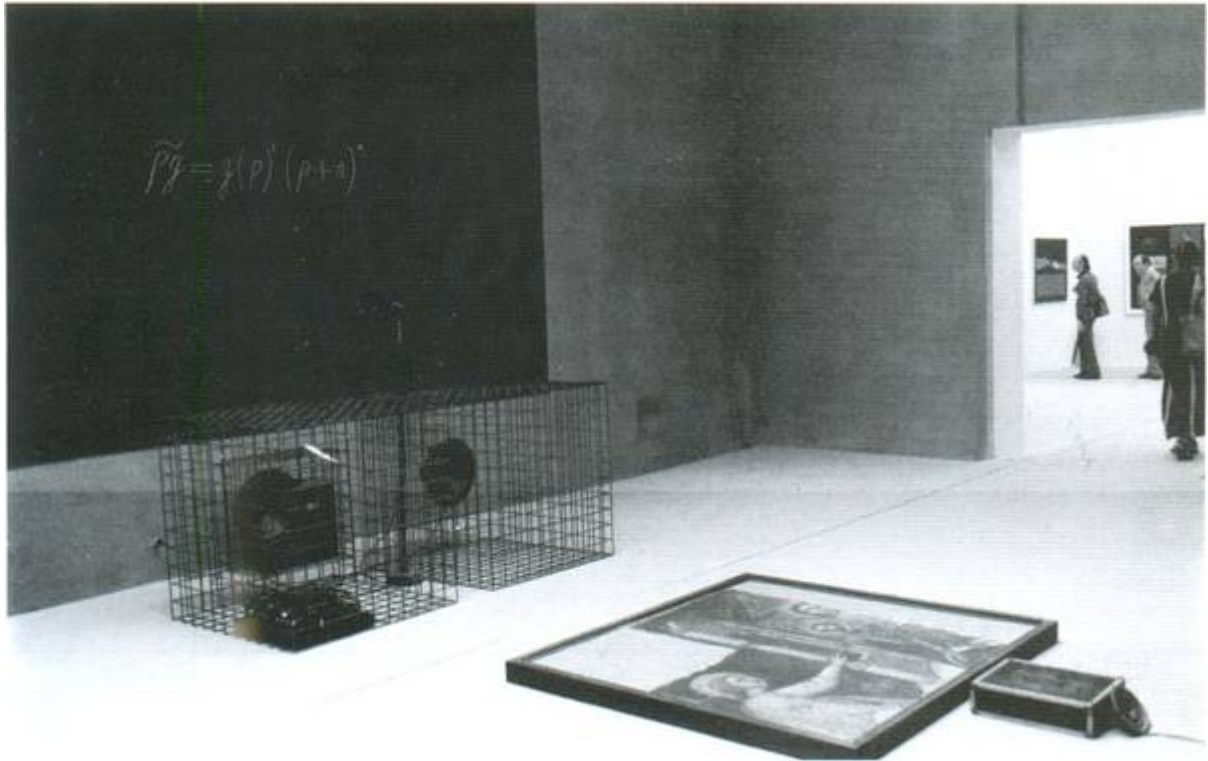


Abb. 46: I numeri malefici. 1978. Padiglione Italiano Biennale, Venedig.
Installationsansicht mit Tafeln, Fotografien, Käfigen, Eisen, akustischer Installation,
Freskofragment



Abb. 47: Entartete Kunst. 1985. Künstlerbuch (Detail). Öl und Papier



Abb. 48: Entartete Kunst. 1985. Installationsansicht: Galleria Mara Coccia, Rom.
Foto: Elisabetta Catalano



Abb. 49: Arte e mondanità. 1985. Holz und Wachs. 2 x 2 m. Aufnahme: Galleria la Nuova Pesa, Rom. Foto: Claudio Abate



Abb. 50: Warum ein Gedanke einen Raum verpestet? Perché un pensiero intossica una stanza. 1972. Eisen, Holz, Leinwand und Letrasetdruck. 72 x 44 x 5 cm

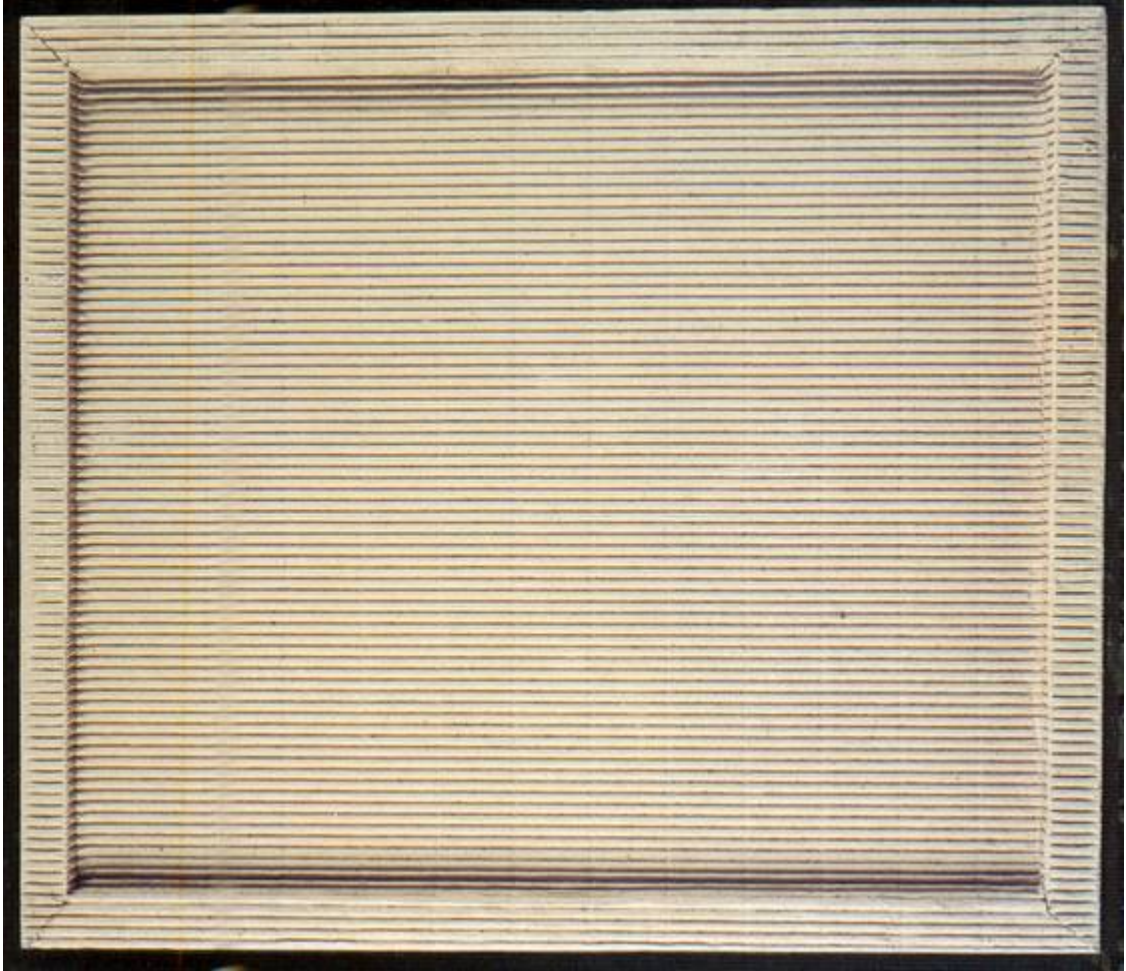


Abb. 51: Schermo Disegno. 1957/58. Wellpappe auf Holz. 65 x 75 cm. Privatbesitz

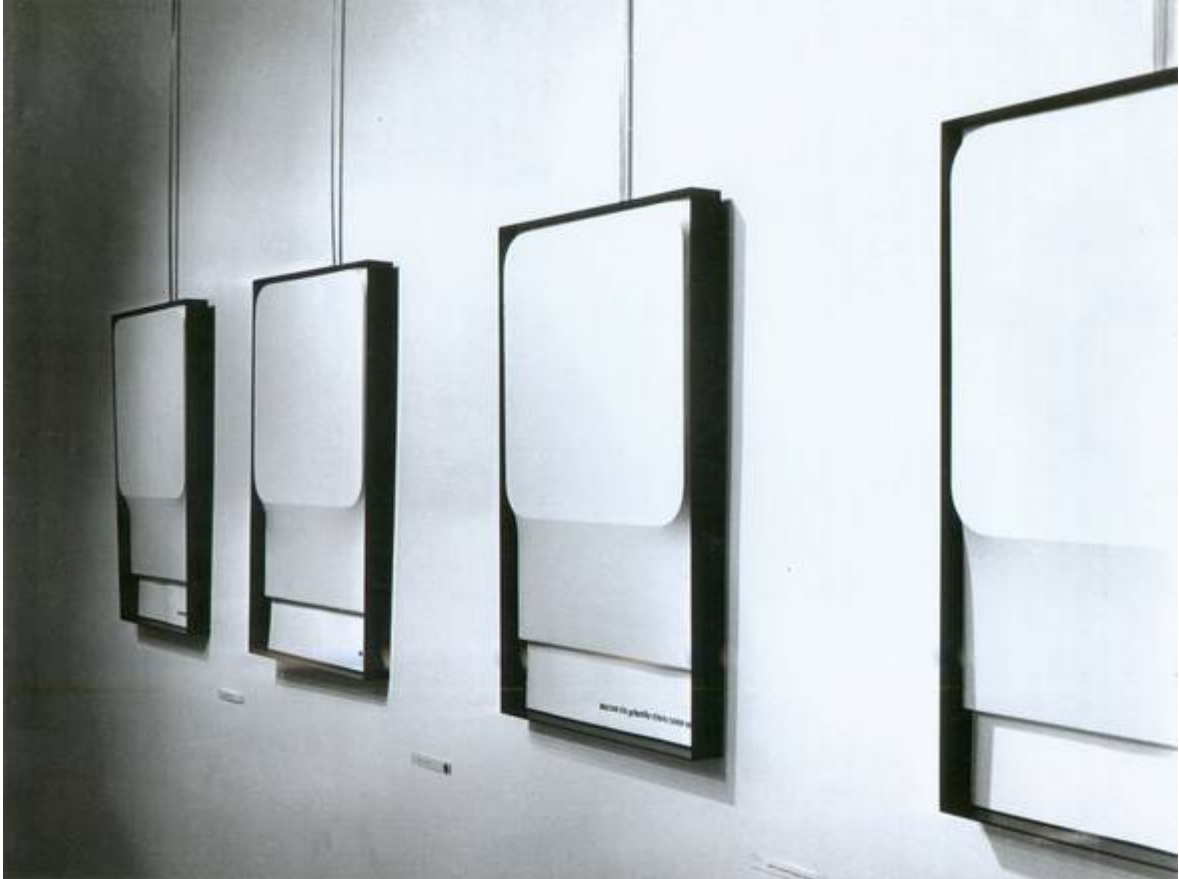


Abb. 52: Warum ein Gedanke einen Raum verpestet? Perché un pensiero intossica una stanza. 1972. Installationsansicht: Galleria Barozzi, Mailand

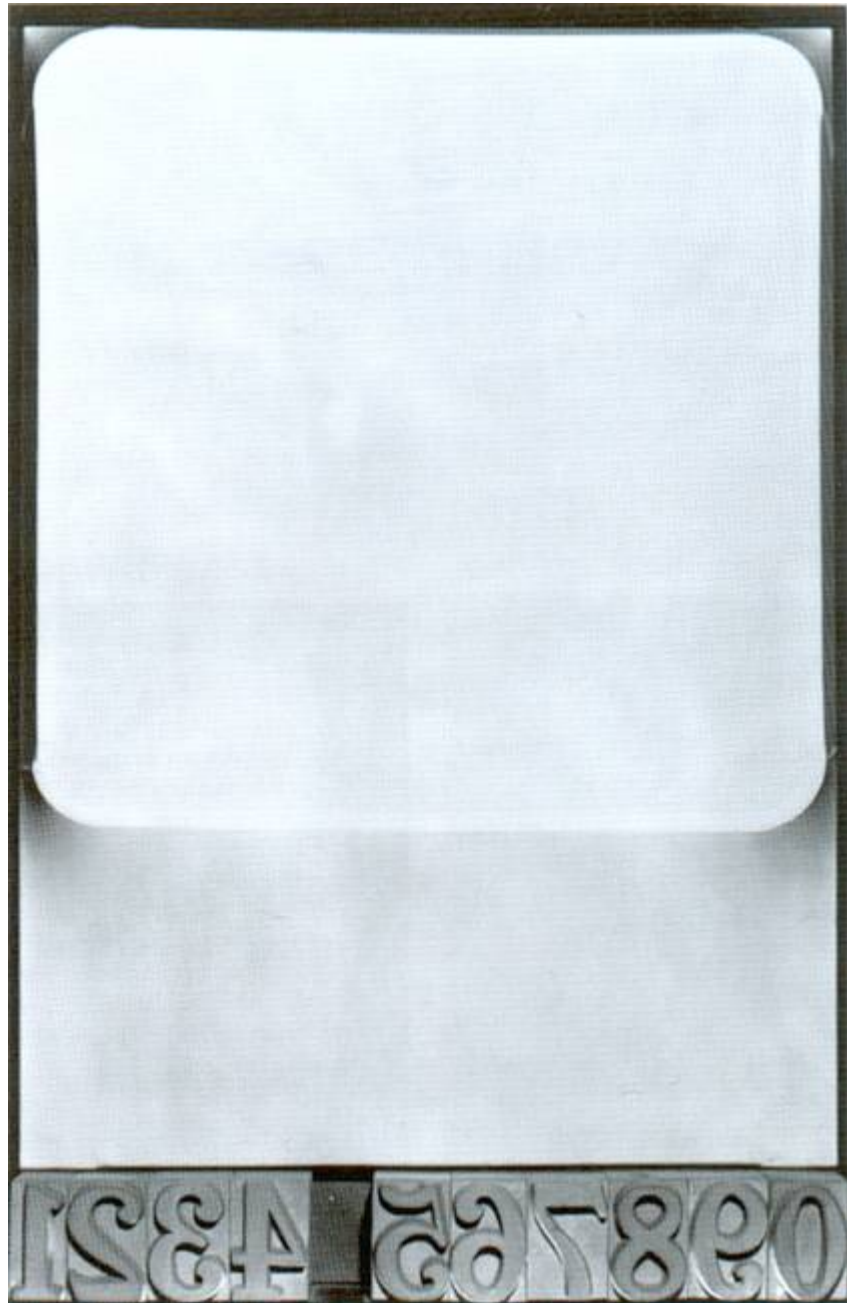


Abb. 53: Warum ein Gedanke einen Raum verpestet? Perché un pensiero intossica una stanza. I numeri. 1972. Eisen, Holz, Papier und Gummi. 72 x 44 x 5 cm

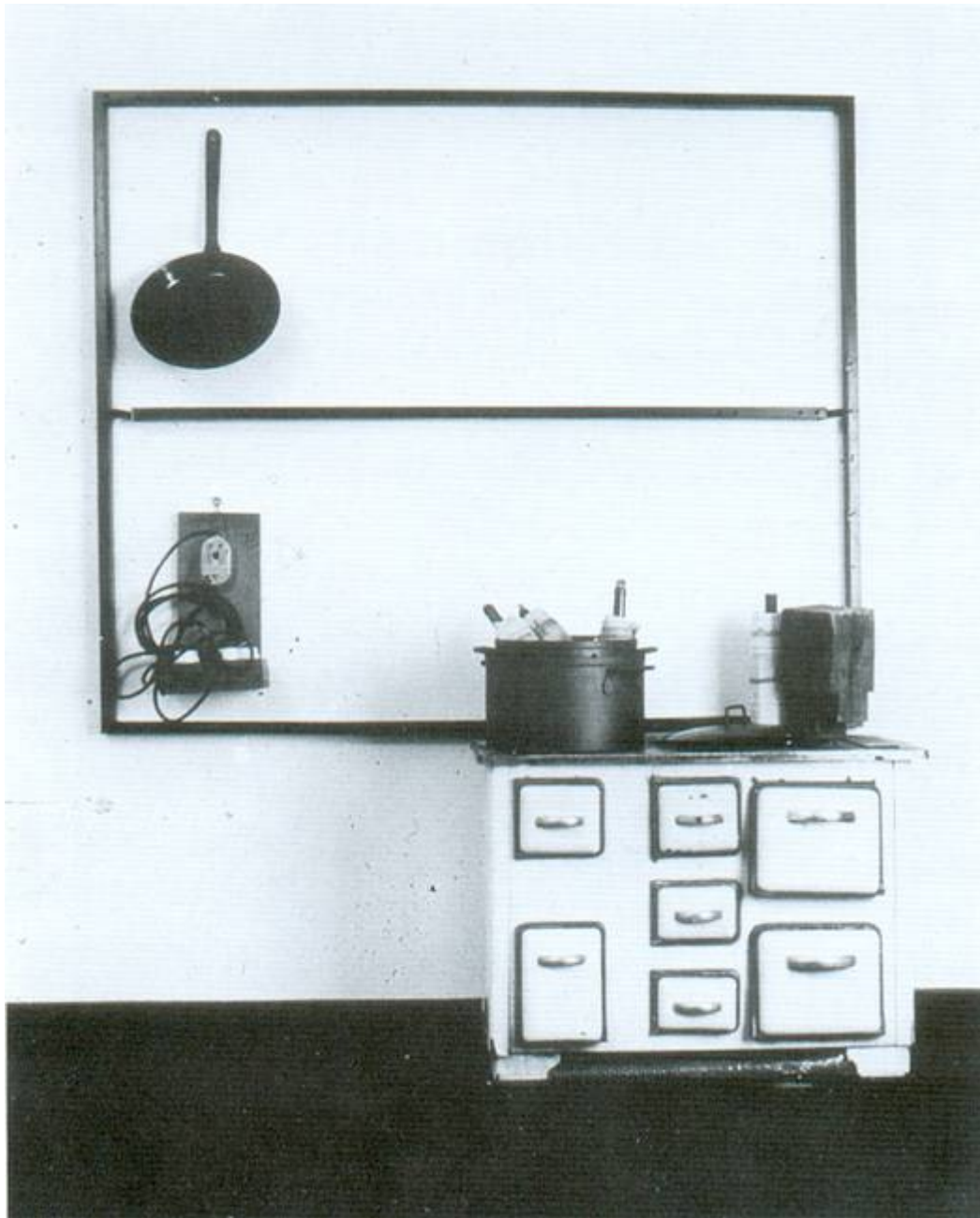


Abb. 54: Cucina o La questione tedesca. 1990. Eisen, Holz, Glas, Papier, und unterschiedliche Objekte. Küche 140 x 102 x 70 cm. Wandgestell: 244 x 206 cm. Aufnahme: Palazzo dei Congressi, Rom. 1992. Foto: Giuseppe Schiavinotto



Abb. 55: Il bagno elettronico. 1990. Holz, Keramik. Öl auf Leinwand, Metall. 176 x 218 cm.
Aufnahme: Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom. 1997. Foto:
Giuseppe Schiavinotto

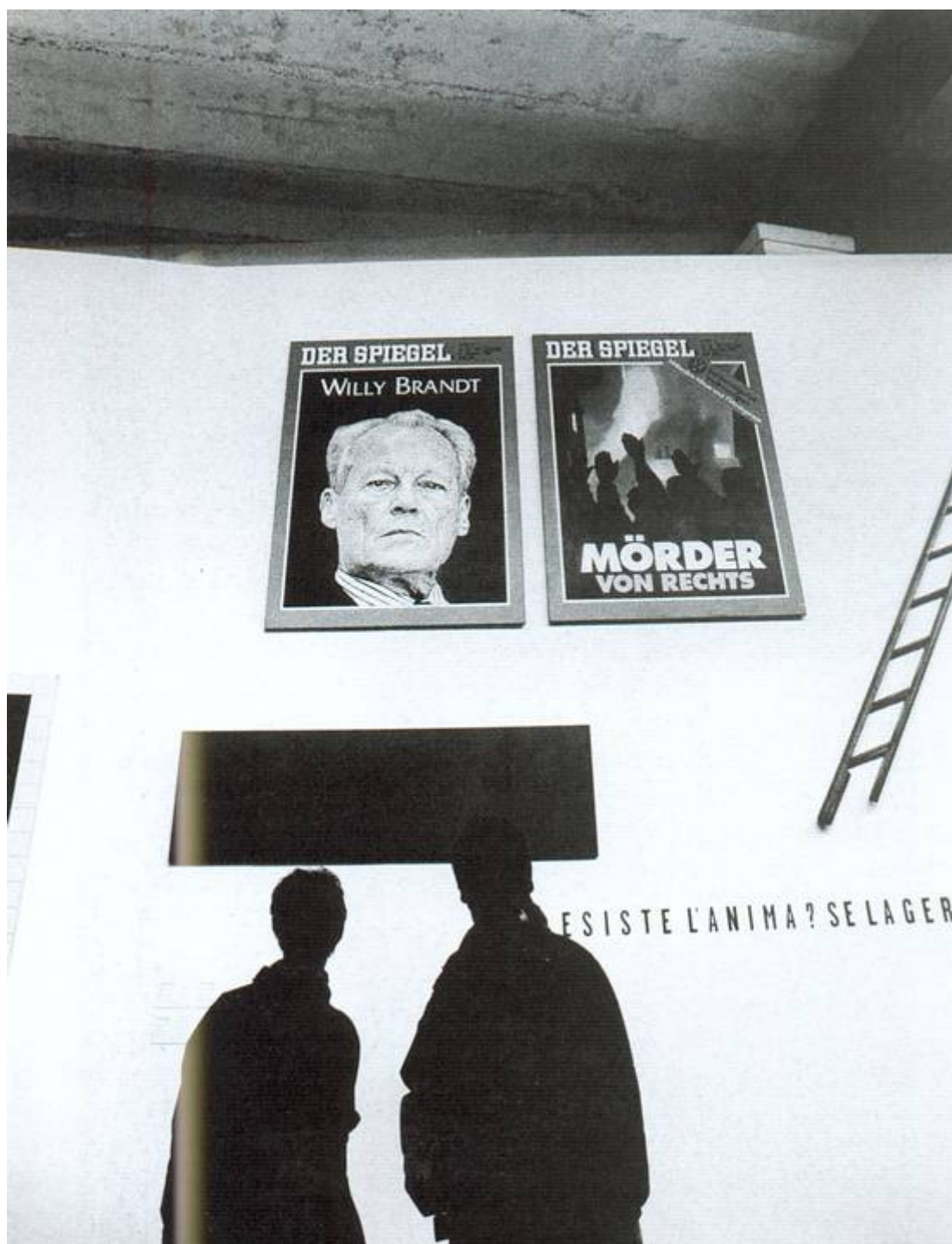


Abb. 56: Non esiste l'anima. Se la Germania se ne ha due. 1997. Installation: Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Rom



Abb. 57: Proust oder Multiplo politico. 1974. Foto auf Chinaseide. 42 x 49 cm

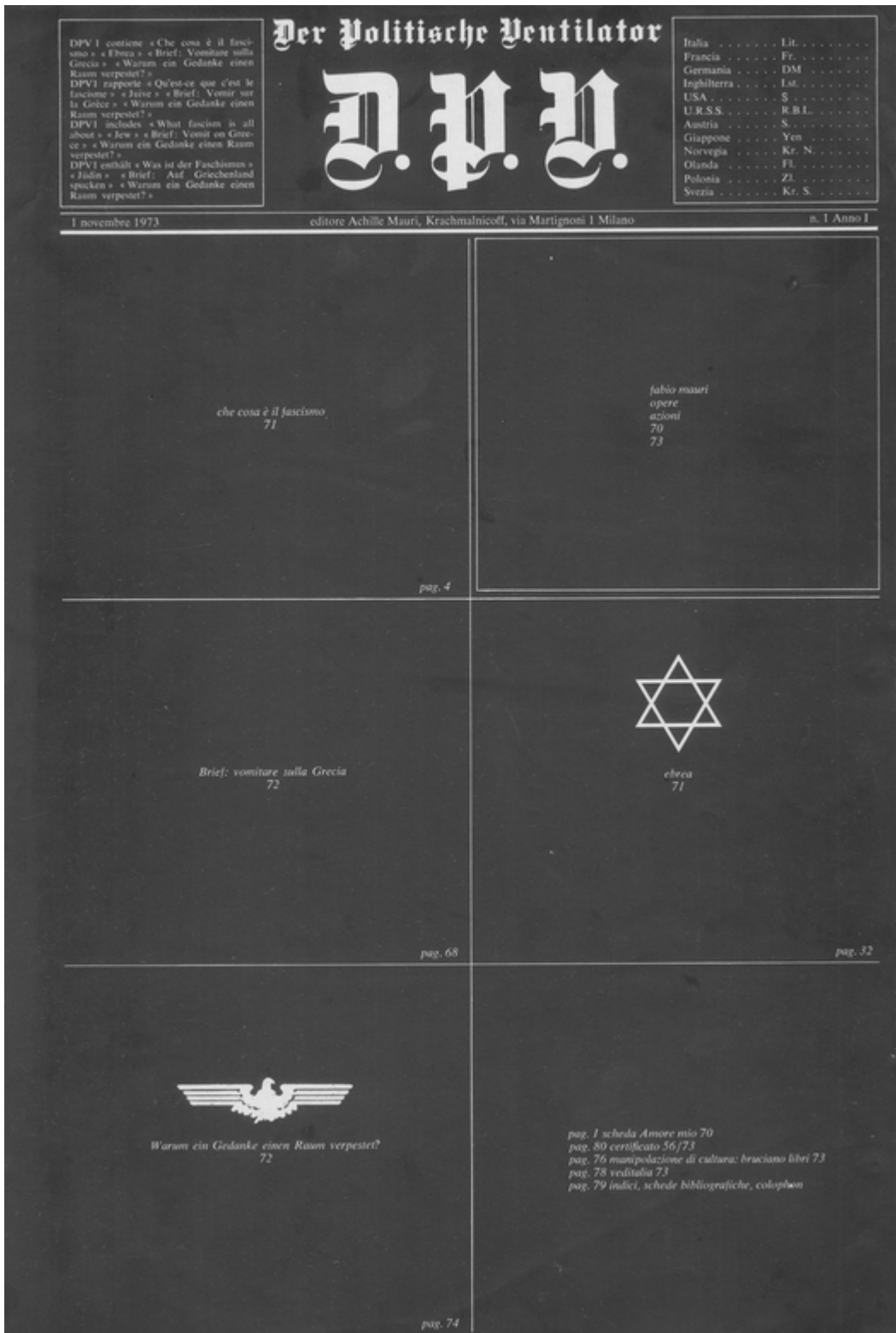


Abb. 58: Der politische Ventilator. November 1973. Titelblatt

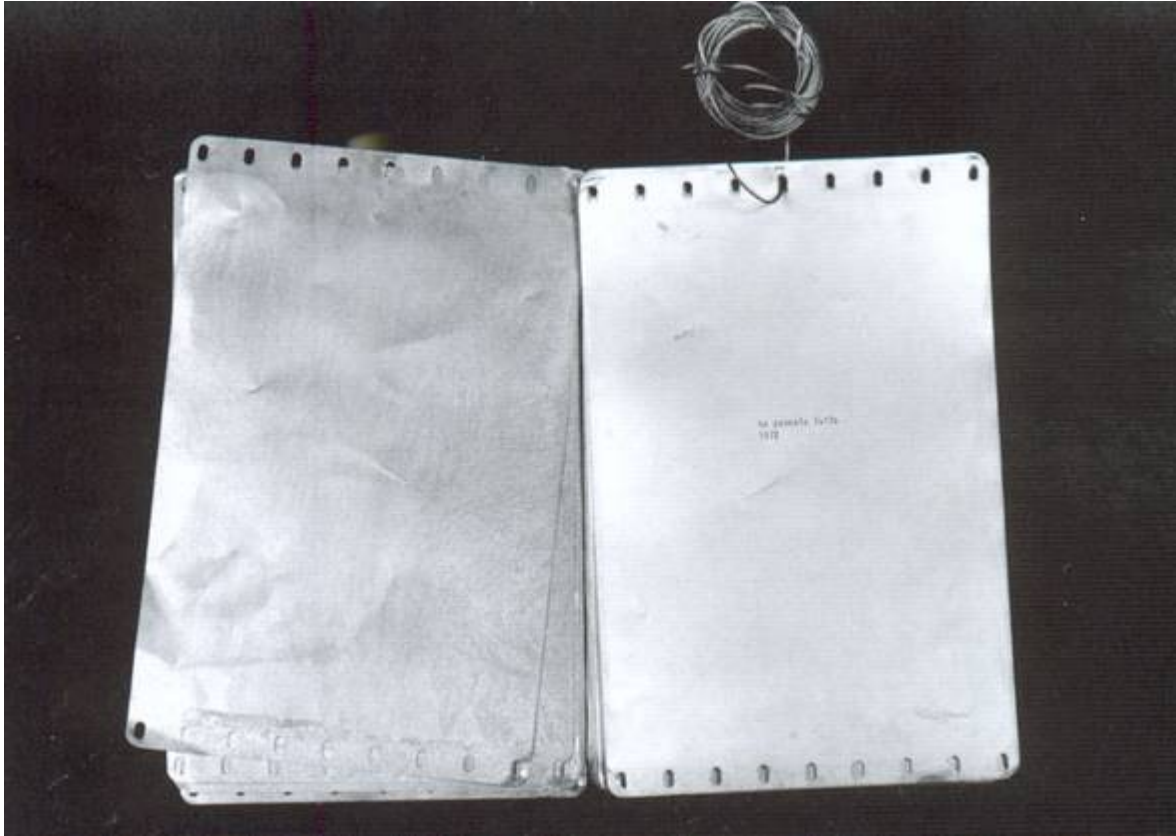


Abb. 59: Ho pensato tutto. 1972. Künstlerbuch. Xerox Druckplatte, Stahl. 25, 4 x 39 cm

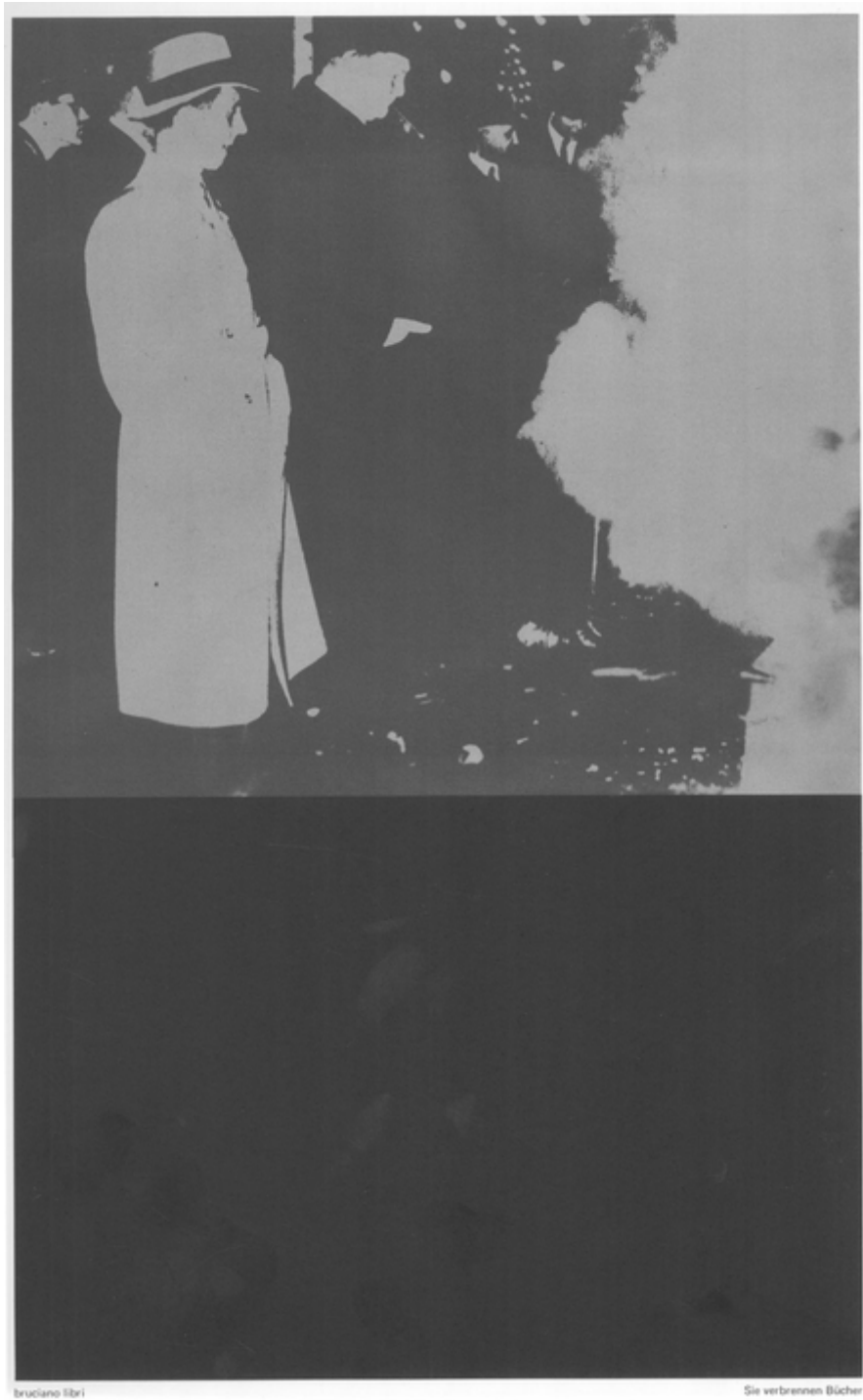


Abb. 60: Manipolazione di cultura - Manipulation der Kultur. 1976. Künstlerbuch, reproduziertes Foto. *bruciano libri - Sie verbrennen Bücher*. 24,3 x 37,9 cm



Abb. 61: Manipolazione di cultura - Manipulation der Kultur. 1976.
Künstlerbuch, reproduziertes Foto. *coltivano il corpo* - *Sie pflegen ihre Körper*.
24,3 x 37,9 cm



Abb. 62: Manipolazione di cultura - Manipulation der Kultur. 1976. Künstlerbuch, reproduziertes Foto. *manipolano cultura - Sie manipulieren Kultur*. 24,3 x 37,9 cm



Abb. 63: Manipolazione di cultura - Manipulation der Kultur. 1976. Künstlerbuch, reproduziertes Foto. *volano in USA - Sie fliegen nach Amerika*. 24,3 x 37,9 cm

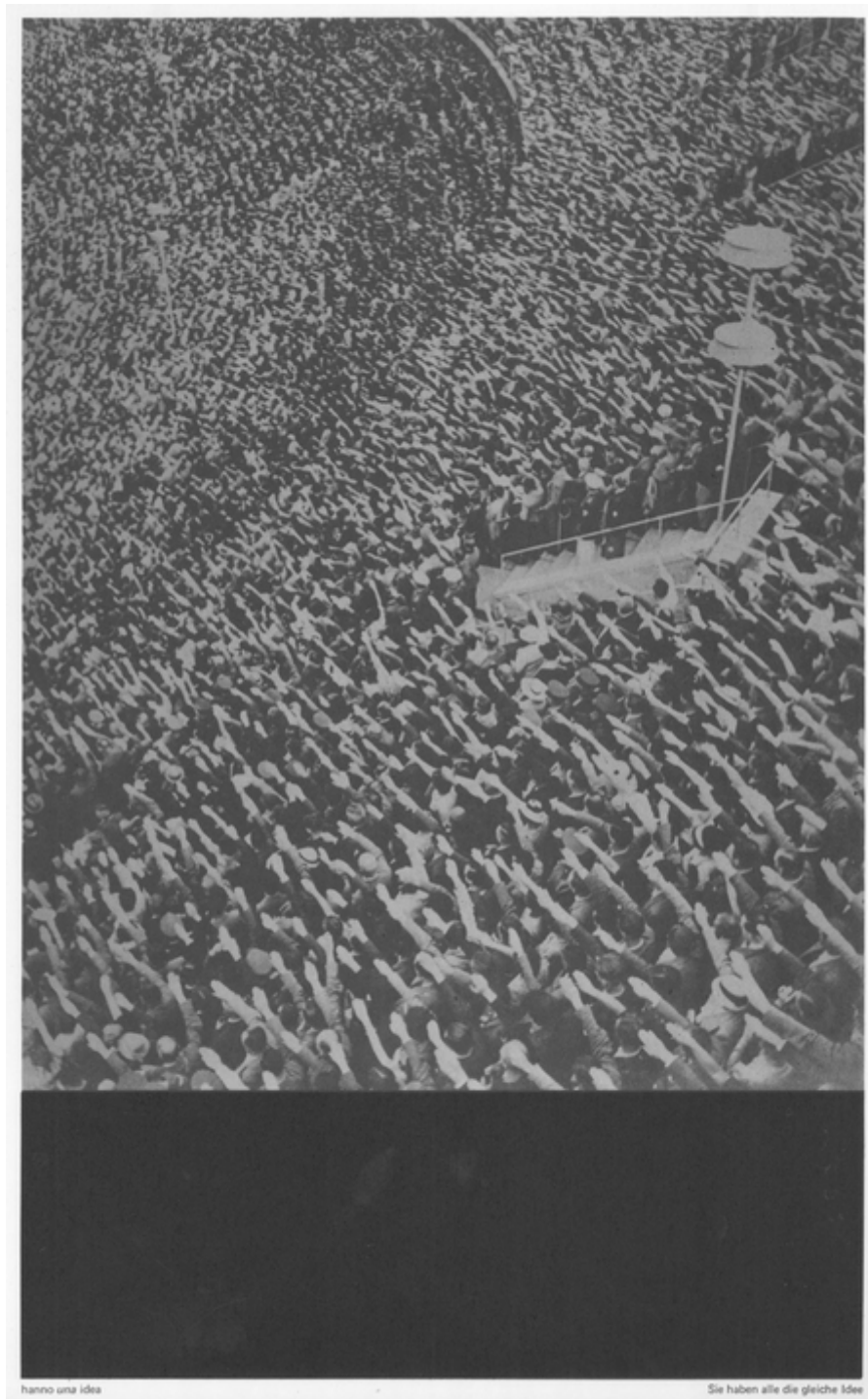


Abb. 64: Manipolazione di cultura - Manipulation der Kultur. 1976. Künstlerbuch, reproduziertes Foto. *hanno una idea - Sie haben alle die gleiche Idee.*
24,3 x 37,9 cm



Abb. 65: Manipolazione di cultura - Manipulation der Kultur. 1976.
Künstlerbuch, reproduziertes Foto. *amano il bello – Sie lieben alles schöne.*
24,3 x 37,9 cm



Abb. 66: Manipolazione di cultura - Manipulation der Kultur. 1976.
Künstlerbuch, reproduziertes Foto. *catturano estetiche – Sie sind reine
Ästheteten.* 24,3 x 37,9 cm

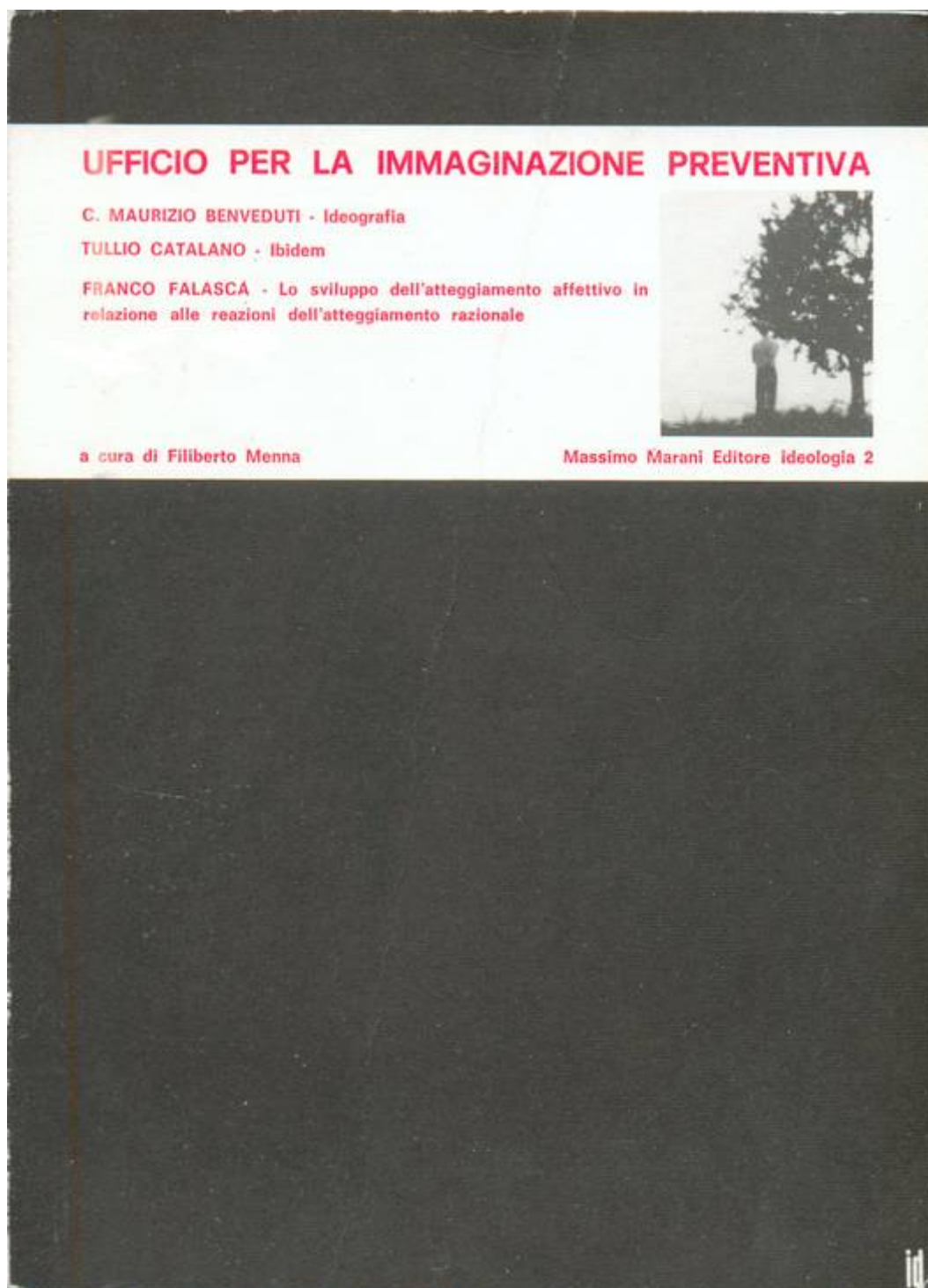


Abb. 67: Ufficio per la Immaginazione Preventiva. C. Maurizio Benveduti - Ideografia. Tullio Catalano - Ibidem. Franco Falasca - Lo sviluppo dell'atteggiamento affettivo in relazione alle reazioni dell'atteggiamento razionale. 1976. Titelblatt. Künstlerbuch



Abb. 68: Linguaggio è guerra. 1975. Künstlerbuch, reproduziertes Foto mit Stempel. 42 x 29,5 cm



Abb. 69: Linguaggio è guerra. 1975. Künstlerbuch, reproduziertes Foto mit Stempel. 42 x 29,5 cm



Abb. 70: Linguaggio è guerra. 1975. Künstlerbuch, reproduziertes Foto mit Stempel. 42 x 29,5 cm



Abb. 71: Linguaggio è guerra. 1975. Künstlerbuch, reproduziertes Foto mit Stempel. 42 X 29,5 cm



Abb. 72: Linguaggio è guerra. 1975. Künstlerbuch, reproduziertes Foto mit Stempel. 42 X 29,5 cm

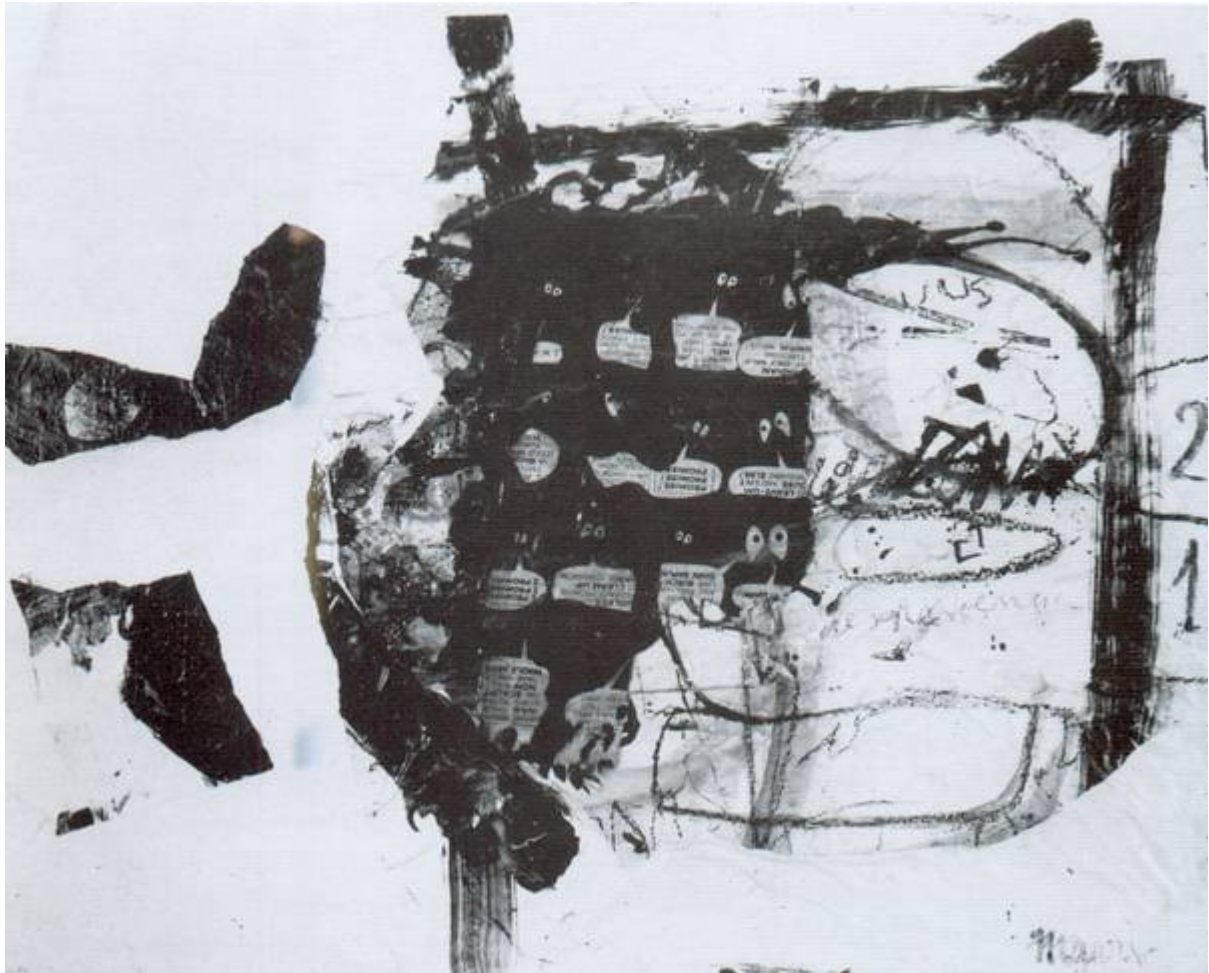


Abb. 73: Le Spie. 1959. Collage und Öl auf Leinwand. 45 x 60 cm.
Kollektion: Gino Marotta, Rom



Abb. 74: La meva cosina Marcella i la guerra civil. 1999. Installationsansicht : Sala Montacada, Fondation *la Caixa*



Abb. 75: Sinatra. 1964. Fotografische Abbildung auf Holzmodelle über Guss auf Leinwand.
186 x 110 cm. Kollektion: Achille Mauri

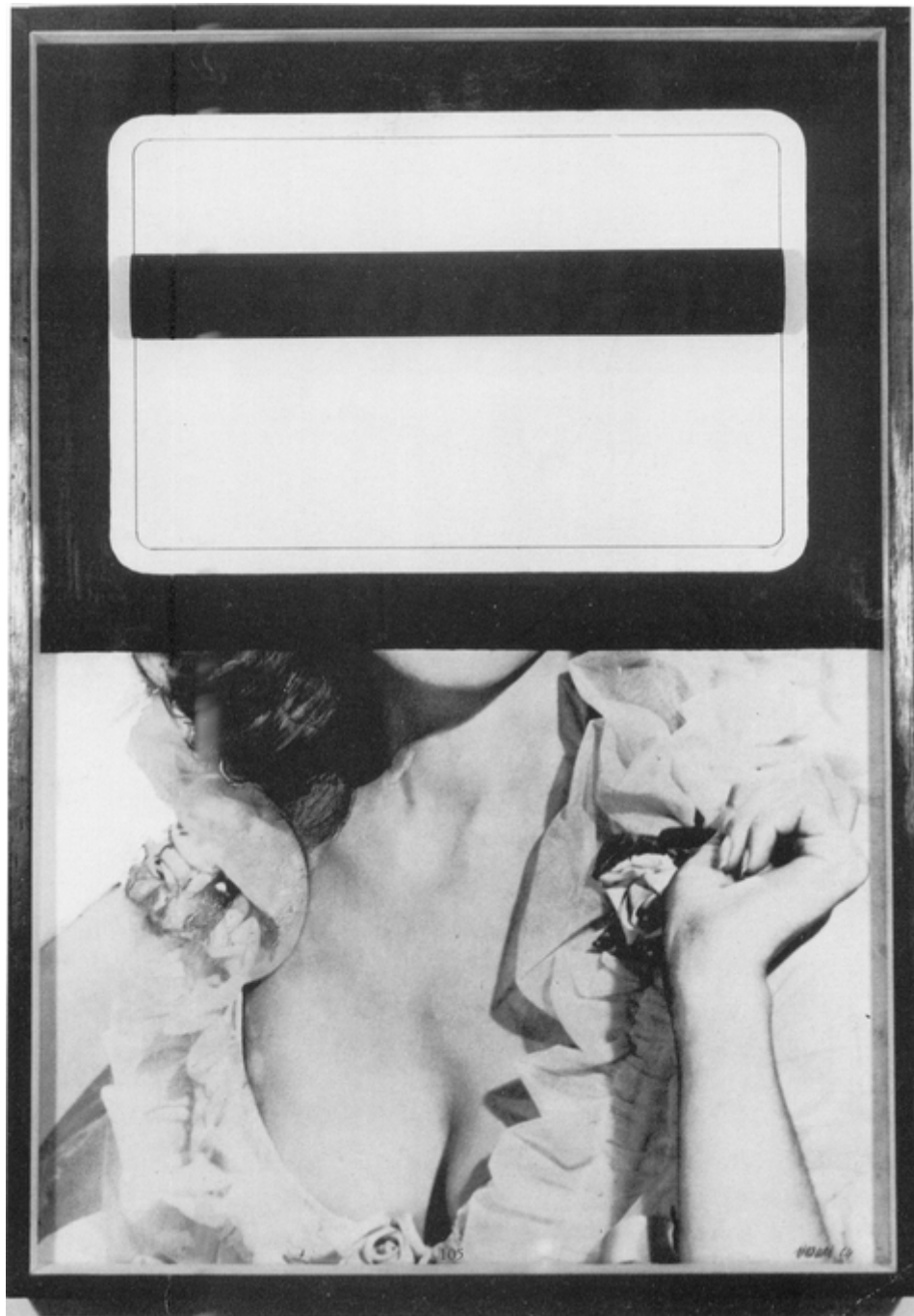


Abb. 76: Marilyn. 1964. Fotografie und Mischtechnik. 120 x 80 cm. Kollektion: Achille Mauri. Foto: Elisabetta Catalano



Abb. 77: Cristo e il gatto. 1955. Öl auf Leinwand. 120 x 80 cm.
Kollektion: Trebi, Mailand



Abb. 78: Che cosa è il fascismo. 1971. Pasolini bei einer Probe im Stabilimento Safa Palatino, Rom.
Foto: Claudio Abate



Abb. 79: Ohne Titel. 1942. Federzeichnung veröffentlicht in: *Il Setaccio* Dezember 1942. Zerstört



Abb. 80: Pier Paolo Pasolini: Ragazzo seduto. 1943. Pinsel auf Papier.
15 x 20,5 cm



Abb. 81: Insonnia per due forme contrarie di Universo. 1978. Straßenplakat für N.d.R.. Porta Portese, Rom

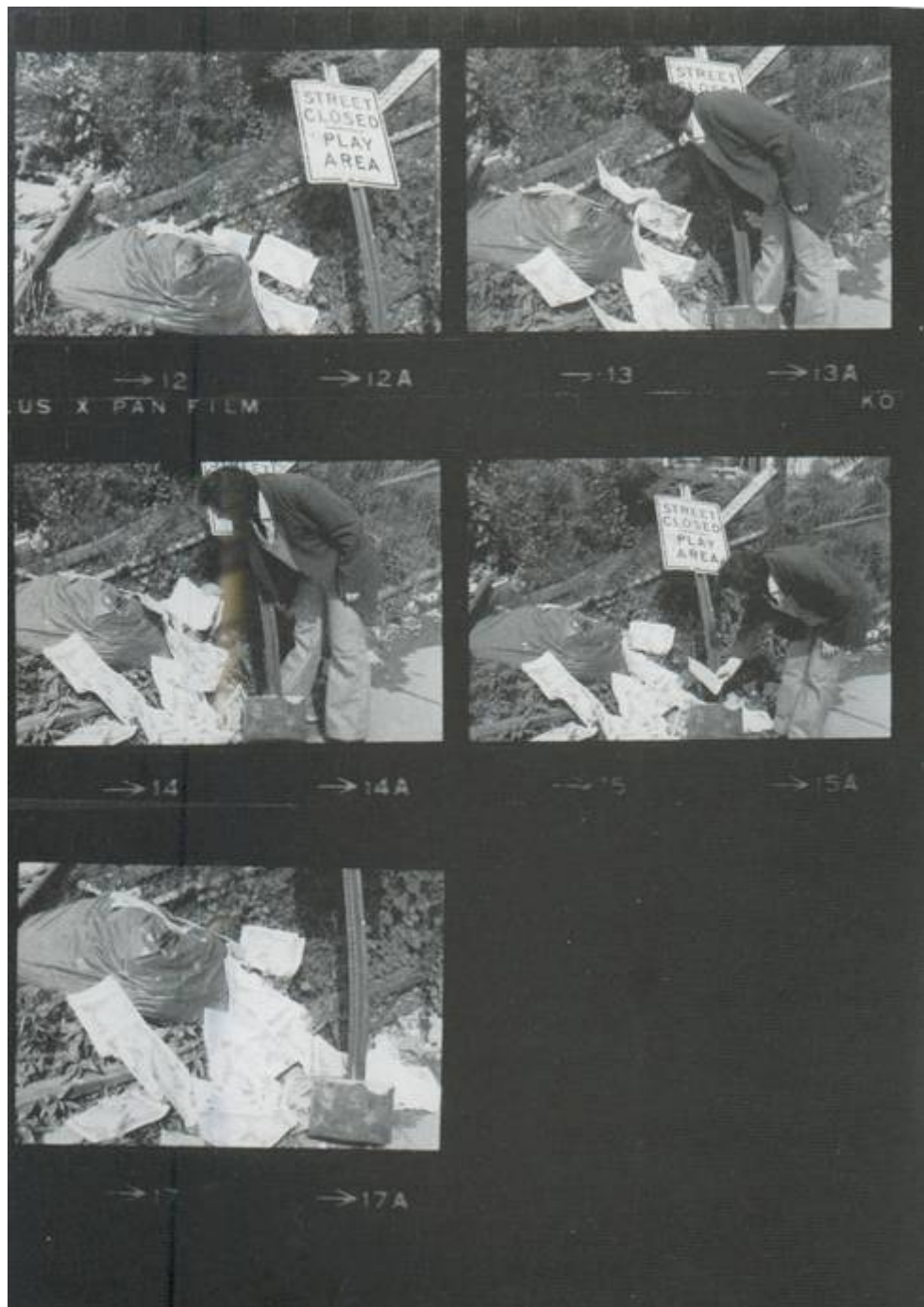


Abb. 82: Tullio Catalano: Kritische Intervention. 10.05.1974. New York, Ufficio per la Immaginazione preventiva, Hg. Filiberto Menna, Rom 1976,

L'INVITO
È RIVOLTO
A TUTTI GLI
ARTISTI
GUTTUSO
ANCHE
/

Abb. 83: Giuseppe Chiari: La ricerca dell'Arsenico. Veröffentlicht: Mai 1978 in AutTrib 17149



Abb. 84: Maurizio Beneduti: Ideografia. 1972 - 1975. Abbildung aus: Ufficio per la Immaginazione preventiva, Hg. Filiberto Menna Rom 1976, Fig. 21.



Abb. 85: Lillo Romeo: Immaginazione [è] clandestina. Veröffentlicht: Dezember 1979 in AutTrib 17139

Interview mit Fabio Mauri. Piazza Navona, Rom. März 1999

Katja Lambert: Sie beschäftigen sich in Ihrer Kunst mit dem Faschismus, aber Sie zeigen vor allem die Faszination, die vom Regime ausgegangen ist. Ist es nicht schwierig, an diese Zeit zu denken und eine ambivalente Haltung zu vertreten?

Fabio Mauri: In letzter Zeit gehe ich gegen die Meinung vor, meine Haltung sei ambivalent. Aber wenn man ein Urteil abgeben muss, so kann man zwei Wege verfolgen. Der eine ist, deutlich zu machen, das ist der Feind und ihn dann zu schlagen. Der andere ist eine historisch-kritische Operation durchzuführen. Und während dieser Operation muss man den Bauch öffnen, es ist wahr, dass man mit dem Werkzeug eindringt, aber dadurch rettet man die Bauchspeicheldrüse, entfernt man den Tumor. Man hebt das Herz an und legt es wieder zurück. Also, meine Überführung einer Erfahrung in eine expressive Darstellung ist die, dass ich wirklich versuche zu analysieren. Das soll zu einer radikalen Neubewertung einer Idee, eines Gedankens führen, die aber keineswegs neue Schützengräben aufwerfen soll. Der Nationalsozialismus und der Faschismus haben bereits verloren. Sie sind in Wirklichkeit schon längst von der Geschichte verurteilt worden. Die Operation eines Künstlers, nicht eines Erzählers - auch wenn ich Kunst praktiziere, als ob ich eine Erzählung schreibe - muss sorgsam die Realität beleuchten. Ich habe den Nationalsozialismus mit meinen Augen gesehen, sie haben mir nicht davon erzählt, ich habe es gesehen. Italien war voll von Deutschen, in den Zeitungen wurde von nichts anderem geredet. Ich habe Adolf Hitler und Mussolini mit meinen Augen in Florenz gesehen. Es dauerte nur wenige Sekunden, aber ich habe sie gesehen. Und ich war dort mit meinem Gewehr, ich war 14 Jahre alt! Ich habe denn Krieg gesehen, ich habe die Vernichtung gesehen, zuerst die Beseitigung von Lehrer aus dem Gymnasium, dann von meinen Freunden und Klassenkameraden, denn auch in Italien sind Juden beseitigt worden, still und leise. Und dann all das, was geschehen ist, das haben wir erst danach erfahren, denn während des Krieges wussten wir nur wenig über die Deportationen und wir wussten natürlich nicht, was für ein Ende das Ganze genommen hat, keiner. Ich habe davon erfahren und bin darüber wirklich krank geworden. Ich habe es auf dem Vorplatz des Nordbahnhofs in Mailand entdeckt. Da habe ich eine Zeitschrift aufgeschlagen und dort waren Fotos von Vernichtungslagern abgebildet, die aus dem Film von Hitchcock entnommen waren. Sie haben mich wirklich wie ein Blitz getroffen. Schon damals hatte ich ein Gefühl, eine schreckliche Idee vom Krieg. Ich hatte verstanden, dass der Krieg einen menschlichen Zustand darstellen kann. Der Krieg ist kein Zeitabschnitt, er ist ein Abgrund in dem das Schlechteste herrscht, er ist vom Schlechten regiert. Im Krieg muss man versuchen, den Feind zu töten, ihn auszulöschen, zu bombardieren, zu ermorden, zu erschießen. Das habe ich um mich herum wahrgenommen. Und ich war schon ziemlich krank von all dem. Also, ich negiere absolut, dass meine Position ambivalent ist. Ambivalent wäre sie, wenn ich diese totalitäre Kultur, die Deutschland damals repräsentierte, teilweise gutheißen würde, aber ich bin im Gegenteil absolut gegen diese eingestellt.

KL: Vielleicht ist es Ihr Diskurs über die Modernität des Regimes, die an ein ambivalentes Urteil denken lässt, es scheint so, als hätten Sie keine definierte Position.

FM: Es scheint so, weil ich will, dass es so aussieht. Mein Stück *Che cosa è il fascismo* ist ein vergifteter Apfel. Ich verführe das Publikum, wenn die

Schauspielerinnen schöne Pelze tragen. Hast du nie eine Hymne der SS gehört? Sie verursacht Gänsehaut, sie ist schön, heroisch, sagenhaft. Das sind Dinge, die entflammen, denn der Körper begeistert sich leicht für solche Propaganda. Der Körper ist dumm, er reagiert wie ein Idiot auf die Dinge, so ist es nun einmal. Also, in meinem Stück wollte ich nicht nur die brutalen Menschen zeigen, die das Böse darstellen. Das spricht keinen an, das interessiert mich nicht. Vielmehr empfinde ich es als banal, denn das Böse zeigt sich nicht so: Es ist wie eine Hand, die ein Handschuh trägt. Der Handschuh ist die Natur, ist das Leben, sind die Ideen. Das Böse ist verführerisch, aber nicht offen verführerisch, sondern es ist es auf subtile Art und Weise. In meinen theoretischen Texten stellt ich fest, dass es nicht nur so war, dass bei meiner Geburt die Ideologie des Faschismus herrschte. Nein, das Leben selbst war faschistisch, der Apfel, den ich aß, war faschistisch. Die Ideologie legt sich so über die Natur und das Verhältnis zum Menschen, dass es dir so vorkommt, als ob du mit dem Atmen die *Wahrheit* des Regimes einatmen würdest. Die aufgeklärtesten Totalitarismen – mit aufgeklärt meine ich die intelligenteren – sind von einer unnachgiebigen Überzeugungskraft oder machen von einer großen Autorität Gebrauch. Wenn ich meine Laufbahn überblicke, frage ich mich: wie kann es sein dass – nicht so sehr ich, der ich ein Kind war – aber Männer wie mein Vater, der eine Liberaler war... Also das ist das zentrale Problem meiner Arbeit: wie kann das Böse aus der Intelligenz heraus entstehen und wie können das Gute oder die Sprache dem Schlechten dienen. In einer meiner Arbeiten setzte ich ein kleine Zeichnung von Hitler ein, die wirklich so heißt: „Das Gute und das Böse sprechen dieselbe Sprache“. Das ist keine Wahrheit, sondern ein Paradoxon. Aber es ist so! Die Verführung auf dem Feld der Ideen, der Formen – denn ein Regenmantel aus Gummi ist eine Form – welche Botschaft vermittelt diese? Wie können wir uns vor dem Fehler der Intelligenz, der Verwandtschaft – ich komme fast dahin zu sagen – dem Fehler selbst der Natur retten? Ich sage fast, denn die Natur pocht auf ihre Rechte und in *Ideologia e Natura* habe ich dieses Problem thematisiert. Wenn ich die nackte Frau sehe, so ist kann sie nur aussehen. Es kommt nicht vor, dass der Busen einmal da und ein anderes mal dort sitzt. Nein, der weibliche Akt bleibt immer so, wie er ist. Demgegenüber steht die Ideologie, die Uniform: je nachdem wie die Frau sie sich anzieht, versteht man, dass es 2000 Kombinationsmöglichkeiten gibt. Also, mein Urteil ist auf keinen Fall ambivalent, es ist brennend genau. Mein Interesse ist es aber, die Ideologie wiederauferstehen zu lassen. Jetzt mach ich schon seit vielen Jahren diese Kunst, doch mein Urteil ist immer noch dasselbe. Welche Verbindung zwischen Gut und Böse gab es in diesen sehr schlechten Dingen, die sich nicht absolut schlecht darstellten, sondern die sich ziemlich attraktiv präsentierten? Welcher ist der einzige Weg sich zu distanzieren? Eben die kritische Komponente, die Kritik, die nicht das Objekt seiner Analyse negieren darf. Die Kritik muss sich mit dem Objekt mit Mitteln auseinandersetzen, die immer präziser und realer werden, sie müssen real sein. Denn auch wenn ich unter dem Faschismus geboren bin, bin ich kein Faschist. Ich bin kein Faschist und ich war nie ein Faschist. Ich war ein Kind, das zur Schule ging. Aber selbst wenn ich einer gewesen wäre wie viele meiner älteren Freunde, die dann Kommunisten geworden sind... Anscheinend haben sie eine Reinigung benötigt. Ich hatte nie das Bedürfnis, eine Reinigung vorzunehmen. Ich bin auf Grund meines Alters verschont geblieben.

KL: Sie sind krank geworden. Vielleicht haben sie eine Art Schuldbewusstsein empfunden?

FM: Nicht im Zusammenhang mit dem Faschismus. Es war alles eine familiäre Angelegenheit, wenn überhaupt. Ich habe nie eine grundlegende Analyse gemacht. Wenn überhaupt, so war das Verhältnis mit meinem Vater daran schuld. Wir hatten ein optimales Verhältnis, denn er war ein wahrhaftiger Mensch, ein sehr intelligenter Mann...Aber wir waren sehr verschieden. Ich empfinde aber kein Schuldgefühl im Bezug auf den Faschismus. Ich habe es tatsächlich nie verspürt. Es gibt Stimmen, die behaupten: Wir sind für die Misere in Afrika verantwortlich! Aber das hat nichts mit mir zu tun, es ist nicht wahr. Jeder muss sich mit dem, was um ihn herum geschieht, auseinandersetzen. Es ist unnötig, sich virtuelle Macht über diese Verantwortlichkeit hinaus zu verleihen. Vielmehr habe ich in einem meiner kurzen Artikel geschrieben, was wie immer einen Skandal hervorgerufen hat. Aber wer kümmert sich schon um Skandale? Ich habe geschrieben....

KL: Vielleicht wollen Sie Skandale hervorrufen.

FM: Es ist nicht so, dass ich ihn hervorrufen will, weil ich den Skandal liebe, sondern weil ich skandalös denke. Ich bin der Sohn, wir sind die Kinder von Goethe und Hitler. In unserer Kultur gibt es Goethe, aber auch Hitler. Und wir müssen kritisch – dieses Wort muss ich immer wieder benutzen, mir ist noch kein besserer Ausdruck eingefallen – die einzige Rettung ist die kritisch-analytische Herangehensweise. Man sollte sich nie mit dem, was einem aufgetischt wird, zu Frieden geben.

KL: Sie definieren Ihre ideologischen Arbeiten der 1970er Jahre selbst als *esercizi spirituali*. Gegen welchen Dämon, welche Sünde kämpfen Sie an?

FM: Eben gerade gegen die ideologische Sünde, den ideologischen Fehler, den die Geschichte dir anbietet, die manche Erwachsenen dir anbieten. Die Übungen helfen dabei, herauszufinden, wie die Dinge tatsächlich liegen. Die *esercizi spirituali* machen diesen Effekt möglich, so wie die berühmten *esercizi spirituali*, die Ignatius von Loyola eingeführt hat, der Gründer der Jesuiten. Er versammelte die Gläubigen: Lasst uns über das Inferno nachdenken, also Feuer. Er sagt: Verdammt zum Feuer, legt die Hand in diese Metallschale – und alle waren aufgefordert, ihre Hand in diese feuchte und kochende Flüssigkeit zu legen. Keiner von uns kann das mehr als eine Sekunde aushalten. Danach gab es Übungen über die Ewigkeit, die ja keine Grenzen hat. Es vergehen drei, vier Stunden, fünf, sechs, acht Stunden ohne Essen – das sind harte Übungen. Dann kam ein übergeordneter Bruder und machte deutlich, dass dies nur eine Übung unter anderen war. Manche fühlten sich schlecht, acht Stunden! Und die Ewigkeit hat noch nicht einmal begonnen.

KL: Haben Sie denn an einer dieser Übung teilgenommen?

FM: Nein, ich habe nur darüber gelesen. Ich glaube nicht, dass ein Laie da hingehen kann. Das ist nur für die Jesuiten gedacht.

KL: Die Kunst stellt für Sie auch ein Befreiungsritus dar?

FM: Zum Teil ist sie das. Und ohne Zweifel kann die Kunst einen sehr starken therapeutischen Effekt haben. Und auf eine bestimmte Art und Weise führt sie nicht zum Schlechten hin, sondern sie führt zu einer intellektuellen, spirituellen Stufe. Im Vergleich zum brutalen Instinkt, der zur Ermordung des Feindes führt, leitet uns die Kunst zu einer übergeordneten Stufe. Aber vor allem – und das ist in meiner

speziellen Theorie vielleicht noch nicht zu Ende gedacht – ist der Gebrauch der Sprache positiv. Denn denkt man richtig darüber nach, dann ist die Sprache eine Struktur. Die Sprache, die Syntax, die Grammatik ist wie eine Architektur. Etwas, das man konstruiert. Also trägt die Sprache ein Gebäude.

KL: Manchmal sind Ihre Gedankengänge sehr komplex. Zum Beispiel bei der Frage der Ideologie? Was ist das, die Ideologie in der Kunst?

FM: Die Idee der Ideologie in der Kunst zu formulieren, ist schwierig, obwohl ich darüber viel geschrieben habe. Sowohl die Definition der Ideologie, als auch die der Kunst ist schwierig. Das ist eine Sache, die sich ununterbrochen verändert. Die Ideologie ist auf gewisse Weise eine Unterform der Gedanken, denn sie ist hybride. Sie ist ein kleines, privates Bekenntnis, das manchmal seine großen Spuren in einer öffentlichen Ideologie findet. Ist es nicht so? Sie zwingt den Menschen immer dazu, in einem ideologischen, globalen Kontext eine Position einzunehmen und verhindert in einem bestimmten Sinn die Neutralität. Wir sind Individuen, die auf dem Schachbrett der Geschichte oder der Epoche aufgestellt sind. Wir nehmen die Position des Bauers, des Pferdes, der Königin ein. Wir stehen immer an einem bestimmten Punkt des Schachbrettes, denn es gibt keine Neutralität. Eben das ist mein Gedanke, dass selbst die Kunst, die absolut formal ist, die Kunst, die das Gute will, wie Marcuse das in *Lieto fine* erwähnt, sich mit der Ideologie auseinandersetzen muss. Wir sind hier, um die Ideologie in ihrer Intensität zu präsentieren und nicht, um ihr mit einer konventionellen Mythologie zu begegnen. Auch die Postmoderne ist sehr ideologisch.

KL: Aber in Ihrer Kunst beschäftigen Sie sich mit einer Ideologie – der faschistischen Ideologie – und Sie sagen, dass Ihre Arbeiten auch eine Ideologie...

FM: Ja, aber das sage ich ja. Ich habe eine linke Ideologie. Vom meiner sozialen Herkunft her bin ich kein Mann der Linken. Ich gehöre dem Kapitalismus an, aber mein Herz schlägt links. Ich bin kein Mensch der Rechten, weder vom Geschmack noch vom Leben her, das ich geführt habe.

KL: Aber Sie sind kein Mitglied der Kapitalistischen Partei?

FM: Nein, die Partei hat mir das sehr sehr oft angeboten, sie wollten mir auch verantwortliche Posten übertragen. Nein und das verdanke ich meinem Vater, der ein gelehrter Liberaler war und sehr überzeugt und der hat uns von Kind an über Politik aufgeklärt. Mein Vater hatte auf dem Tisch *Das Kapital* von Marx liegen und hat es Zeile für Zeile kommentiert. Aus seiner Sicht heraus hat er uns viele theoretische Fehler von Marx erklärt und dahingegen die große Version, die Croce entwickelt hat, gelobt. Ich habe sehr viel davon aufgenommen und ich habe nie eine Theorie von irgendjemand gehört, die mich an diesen Grundlehren meines Vaters hätte zweifeln lassen.

KL: So ist für Sie die Identifikation mit anderen italienischen Intellektuellen schwierig, denn viele waren Kommunisten.

FM: Alle. In Italien waren alle oder fast alle Kommunisten. Sicher waren sie Antifaschistischen, aber ich habe auch von linker Seite Rezensionen zu meiner Aktion *Che cosa è il fascismo* erhalten, auch von den Kommunisten, obwohl mein

Stück eine Metapher der Repräsentation von Macht impliziert, die auch die kommunistische Herrschaft betrifft. Es wurde sehr intensiv über die Performance diskutiert. Ein linker Senator hat dafür gesorgt, dass ich ein Projekt nicht realisieren konnte. Meine Arbeit sollte in ganz Italien gezeigt werden. Das war mir eigentlich von der Kommunistischen Partei Livornos angeboten worden, nachdem ich die Performance auf der Biennale gezeigt hatte. Sie sollte einen ganzen Sommer lang touren. Ich hatte bereits alles vorbereitet...

KL: Nach der Biennale von 1974?

FM: Ja, das wäre ein sehr schönes Projekt gewesen, den ganzen Sommer mit meiner Arbeit zu touren, organisiert von der kommunistischen Partei. Dann erschien in der *Unità* von Venedig ein kurzer Artikel von einem Journalisten, der das Stück noch nicht einmal gesehen hat. Und alles wurde schnellstens abgesagt. Ich habe versucht, es nachzuvollziehen. Aber ich stieß auf stalinistischen Abwehrmechanismen.

KL: Vielleicht war die Differenzierung das Problem.

FM: Ja, genau. Aber ich habe nie schwarz-weiß gemalt und darauf lege ich Wert. Ich habe nie eine direkte ideologische Predigt gehalten. Während viele andere Künstler, die mit ihrer Kunst eine Ideologie vertreten, ideologisch predigen. Ich schätze die großen Bilder De Fillipis* nicht besonders, all seine Proletarier, seiner Bürger, seine Antibourgeois Typen, all das habe ich als pure Rhetorik empfunden. Meine Art von Operation ist sehr anders, es war wirklich eine kritische Analyse einer erlebten Erfahrung, die parallel zu meinem Leben als Kind verlief. Aber ich habe nie – selten – eine ideologische Predigt gehalten. Wenn überhaupt dann mit den *esercizi spirituali* nur im indirekten Sinn. Du gehst hin, amüsierst dich, genießt und dann kannst du über den Kern der Sache nachdenken. So!

KL: Mit Ihren ideologischen Arbeiten wollen Sie gegen die Verdrängung angehen. Glauben Sie, dass Sie selbst noch heute gewisse Ereignisse aus faschistischer Zeit verdrängen?

FM: Nein, damit habe ich mich 1971 auseinandergesetzt. Zunächst war das so eine Sache...na ja, das ist vorbei. Von 1964 bis 1970 habe ich sehr viel darüber nachgedacht, was es eigentlich war. Ich habe ernsthaft darüber nachgedacht, sehr privat, ich habe in diesen Jahren fast nicht ausgestellt. Ich habe mich vielmehr mit dem Theater beschäftigt und geschrieben, denn ich wollte nicht in irgendeine beliebige Richtung gehen. Ich habe sehr viel Energie in diese Recherche gesteckt. Die Verdrängung bin ich angegangen.

KL: In Ihrer Arbeit *Ideologia e natura* und auch in anderen benutzen sie den weiblichen Akt als Transformator. Ist dies als eine Art Referenz auf den Akt in der Kunstgeschichte zu verstehen?

FM: Auch...

KL: ...und beinhaltet er in diesem Sinne eine weitere Inaktualität?

FM: Warum, in welchem Sinn?

KL: Der Kritiker Bonito Oliva betont, dass Ihre Kunst auf gewisse Weise inaktuell sei. Dass Sie sich bewusst auf Dinge beziehen, die nicht mehr angesagt sind, sagen wir es einmal so.

FM: Nein, das nun wirklich nicht, das scheint mir nicht so. Nein. Also in gewissem Sinn habe ich den Akt als letzte Station des menschlichen Seins akzentuiert. Der weibliche Akt als Vermittler des Eros, der Schönheit, der Weiblichkeit. Der weibliche Akt ist eine der schönsten Dinge der Welt, er ist ein großer Einfall, eine große Idee Gottes. Der weibliche Akt ist ähnlich wie der männliche Akt eine wunderbare Sache. Und für die Aktionen strahlt er Zartheit, Attraktion, ja Verletzlichkeit aus. Im Gegensatz zum männlichen Akt vermittelt er mehr Intimität, denn der männliche Akt ist kein weicher, sondern ein aggressiver Akt. Er wirkt wie eine Stahlbronze. Er vermittelt eher die Wahrheit des umherwandernden Menschen. Bei der Frau ist das anders, denn es genügt, dass sie sich auszieht und schon hat sie verloren. Ich habe immer dieses Gefühl gehabt. Wo habe ich den weiblichen Akt eingesetzt? In *Ebrea in Ideologia e natura...*

KL: Und in *Senza*, den Projektionen Körpern.

FM: Ja, sicher bei den Projektionen auf Körpern. Das heißt, der Akt ist das Ende, wie wenn man zuerst das Bild mit Rahmen ansieht, dann nur das Bild auf ein Paneel stellt, danach direkt an die Wand hängt. Der weibliche Akt ist wie eine Endstation. Ich habe auch eine Performance mit einem Mann und einer Frau kreiert *Lezione d'inglese*. An einem bestimmten Punkt waren all nackt. So!

KL: In Ihrer Ausstellung im Castelluccio di Pienza haben Sie das Werk *Beuys friends* ausgestellt.

FM: Ja, Freund von Beuys, Beuys pflanzte neue Gewächse ein, ich hingegen nehme verdorrte Pflanzen, das Gegenteil also.

KL: Aber besteht ein künstlerisches Band zwischen Ihnen und Beuys?

FM: Nein, keines. Ich habe ihn kennen gelernt. Davon gibt es eine Fotografie In einer öffentlichen Diskussion habe ich mich mit ihm auseinandergesetzt – er hat mir sehr gefallen. Beuys war wie ein Typ aus einem expressionistischen Film. Er hatte eine Körperlichkeit, die überzeugte. Und er war ein sehr guter Grafiker und Zeichner. Sehr gut in der Wahl seiner Mittel.

KL: Aber vom ideologischen Standpunkt aus?

FM: Nein, ich fand ihn naiv. Ich habe ihm in der Diskussion eine Frage gestellt und er hat mir eigentlich nicht darauf geantwortet. Er sagte: es gibt keine Schuld nur Fehler. Ich habe Beuys gefragt: Aber Sie sprechen von Fehlern oder von Sünden? Und er hat geantwortet: Interessante Frage. Also, eigentlich hat er nicht geantwortet. Er hat einen Diskurs vorgetragen über den Unterschied zwischen Schuld und Fehler, aber er hat versucht, die Schuld zu leugnen. Ich habe ihm entgegengehalten, das aber einige Fehler sehr wohl Schuld bedeuten. Und er hat gesagt: Sie lösen bestimmte Dinge aus. Das hat mir nichts gesagt.

KL: Sie und Beuys haben aber eine ähnliche Biografie, beide haben sie den Krieg erlebt.

FM: Sicher, er ist älter gewesen als ich. Ich schätze ihn sehr als Künstler und sein Auftreten, das bereits eine Form des Gedankens impliziert. Aber als Gedankengebäude mit all den Kategorien, der Natur... Ich bin vielleicht skeptischer als Beuys, ich idealisiere die Natur nicht. Die Natur ist der Mensch. Vielleicht gibt es eine idealistische Komponenten in meinem Denken, dass die Ratio, der Geist, die Idee ausschlaggebend ist. Ich versuche die idealistischen Komponenten zu entdecken, zu separieren und sie dann zu beseitigen.

* Gemeint ist hier Fernando de Filippi, der in den 1970er Jahre mit kommunistischen Symbolen und Figuren in seiner Kunst gearbeitet hat. Siehe hierzu: Crispolti, Enrico, Fernando de Filippi: La rivoluzione privata, Mailand 1974