

JOST PHILIPP KLENNER

## Mussolini und der Löwe

Aby Warburg und die Anfänge der politischen Ikonographie

1 Ercole Boratto:  
A spasso col Duce, in:  
La Domenica di Repubblica  
(28), November 2004,  
S. 23, 34-37.  
(S. 34: Attilio Bolzoni/  
Tano Gullo: A spasso col  
Duce. Vizi e amori nel  
diario dell' autista).

Im November 2004 druckte die italienische Zeitung *La Domenica di Repubblica* Auszüge aus den Erinnerungen Ercole Borattos, des Chauffeurs Benito Mussolinis, die kurz zuvor in den Archiven des CIA wiederentdeckt worden waren<sup>1</sup>. Die Aufzeichnungen Borattos, die dieser 1945 im Auftrag des amerikanischen Geheimdienstes verfaßt haben soll, schilderten anekdotenhaft seine Erlebnisse als Fahrer und Vertrauter des Duce in den Jahren 1922 bis 1943. In den Auszügen der Zeitschrift waren vor allem Textpassagen gewählt, die Mussolinis politischen Aufstieg nachzeichneten, intime Einblicke in sein Liebesleben und seine zahlreichen Affären boten sowie von seiner Auto- und Motorradbesessenheit berichteten. Dem Zeitungsartikel war, neben einer Vielzahl kleinerer Abbildungen, ein großflächiges Photo als Frontispiz vorangestellt (*Abb. 1*). Die 1924 für die Tagespresse entstandene Photographie zeigt Mussolini, mit Bowler und Ledermantel bekleidet, in Seitenansicht in einem offenen Cabriolet. Der Blick Mussolinis geht, mit regloser Miene, in Richtung Kamera, hinter ihm erscheint Ercole Boratto, die Hände am Steuer, den Kopf in Fahrtrichtung haltend. Im Arm hält Mussolini – einem Schoßhund gleich – eine junge Löwin, an deren Hals sich andeutungsweise ein Halsband erkennen läßt.

Warum die Herausgeber der *Repubblica* das Bild als Titel wählten, wird schnell ersichtlich. Es stellte den Chauffeur Mussolinis nicht nur bei der Arbeit dar, sondern korrespondierte mit einer kurzen Erzählung, die am Beginn der Auszüge aus Borattos Erinnerungen stand. Weitschweifend berichtete der Chauffeur von den motori-

Il fatto  
L'ombra di Mosca sull'Ucraina  
SANDRO VIOLA e GIAMPAOLO VISETTI

l'inchiesta  
La jihad sul corpo della donna  
NATALIA ASPESI e PAOLO RUMIZ



## A spasso

Dopo 58 anni gli archivi della Cia restituiscono il diario di Ercole Boratto autista di Mussolini dal 1922 al 1943. Un ritratto impietoso degli incontri politici ma soprattutto delle manie, delle passioni, degli amori clandestini dell'uomo che segnò le sorti dell'Italia tra le due guerre

Il Duce con la sua leonessa, Italia, e l'autista Ercole Boratto

ERCOLE BORATTO

«L a sua meta preferita era il mare e sovente chiedeva di andare ad Ostia. Durante queste gite, se trovava qualche osteria isolata, si fermava ed ordinava del vino bianco. Ne beveva un po' centellinando come per assaporarlo meglio, ne faceva bere un bicchiere anche a me e mi ordinava di pagarlo, non avendo lui mai un soldo in tasca. Era questa una delle tante abitudini di Mussolini che lo caratterizzava come un tipo originale e strano. Sin dai primi anni di governo amava farsi riconoscere dal popolo e farsi notare principalmente dal sesso femminile, prova ne sia che tutti i giorni soleva fare delle passeggiate nella sua automobile sportiva, tra i viali di Villa Borghese nelle ore più animate del pomeriggio, e se per caso qualche bella figliola attirava la sua attenzione, era capace di percorrere più volte lo stesso viale per passare davanti alla donna notata, e fu appunto in uno di questi andirivieri che un vigile, stanco

di vedersi passare sotto il naso quell'auto molto rumorosa, ci fermò per intimarci la contravvenzione per lo scappamento aperto [...] Non vi dico come rimase quel povero vigile quando alla richiesta delle generalità, si sentì rispondere: Benito Mussolini [...] In realtà si trasgredivano i regolamenti di viabilità poiché la sua macchina così camuffata, viaggiava sempre a scappamento libero ed era sprovvista di parafranghie di parabrezza [...] Era un bravo guidatore d'auto Mussolini? No. Era sempre distratto, non percepiva il pericolo. A Roma cominciarono per la sua mania di esibizionismo le passeggiate in auto per Villa Borghese in compagnia della leonessa "Italia" regalatagli dal proprietario di un circo equestre. Così, oltre alle altre preoccupazioni, avevo quella della fiera bestiolina, che in braccio al Duce, incominciava effettivamente a infastidirmi. Una provvidenziale zampata sulla giacca di pelle del Duce, pose fine anche a quest'altro tipo di originale vanità mussoliniana [...]

(segue nella seconda di Cultura)  
SERVIZIO DI ATTILIO BOLZONI e TANO GULLO

- **spettacoli**  
Vent'anni di commedia all'italiana  
PAOLO D'AGOSTINI e FURIO SCARPELLI
- **I sapori**  
Olio, una spremuta di successo  
CORRADO BARBERIS e LICIA GRANIELLO
- **l'incontro**  
L'inverno a piedi di Schumacher  
VITTORIO ZUCCONI

<sup>2</sup> Ebd., S.23.

sierten Ausflugsfahrten des Duce auf den Wegen im Park der Villa Borghese und beantwortete die selbst gestellte Frage, ob Mussolini ein guter Fahrer gewesen sei, mit einem deutlichen «nein», da dieser sowohl unaufmerksam gewesen sei als auch mögliche Gefahren kaum wahrgenommen habe. Aber auch die Ausflüge, bei denen Mussolini nicht selbst am Steuer saß, sondern sich fahren ließ, waren Boratto in der Erinnerung nicht mehr geheuer. Zu jener Zeit nämlich habe sich Mussolini den Passanten nicht allein gezeigt, sondern sei stets in Begleitung seiner Löwin «Italia» gefahren, die er, wie Boratto zu berichten wußte, vom Eigentümer eines Pferdezirkus als Geschenk erhalten habe. So habe sich Boratto neben seiner eigentlichen Tätigkeit als Chauffeur auch um die «*bestiolina* im Arm des Duce» kümmern müssen. Auf die alltäglichen Löwenfahrten hätte Mussolini erst dann verzichtet, als die Prankenhebe «Italias» auf den Ledermantel des Duce dieser «Form von Eitelkeit Mussolinis ein Ende bereiteten»<sup>2</sup>.

Die dem Bericht vorangestellte Photographie gehörte nicht zu den Dokumenten Borattos aus den Geheimdienstarchiven. Dennoch hatten die Gestalter der *Repubblica* Formularfelder und einen Stempel des CIA in blauer Farbe über das Photo gelegt. Aus dem Porträt Mussolinis war aber weder ein Dokument der Niederlage geworden, wie es die Nachbearbeitung zunächst suggerieren könnte, noch eine Darstellung, die sich in den Beschreibungen Borattos erschöpfte. Zweifellos hatten die Redakteure der *Repubblica* die Photographie vor allem wegen ihrer bildlichen Prägnanz gewählt. Doch was verrät die Photographie von Mussolini mit seiner Löwin jenseits der Anekdote Ercole Borattos? War sie mehr als ein zufälliges Fundstück aus den unzähligen Porträts des faschistischen Herrschers?

Tatsächlich spielte das Bild, das 1924 weltweit in den Tageszeitungen gedruckt wurde, in der Geschichte der Mussoliniporträts keine geringe Rolle. Denn es nutzte eine spezifische Stärke der Pressephotographie, die von den faschistischen Propagandastellen gezielt befördert wurde und von der sich auch in Ercole Borattos spöttischer Beschreibung noch ein Nachhall findet. Das Bild stellte zwar einen fahrenden Souverän mit einem herkömmlichen Attribut der Macht aus. Aber etwas Entscheidendes hatte sich in der

**Abbildung 1:**  
Abbildung aus der  
italienischen Zeitung  
*La Domenica di*  
*Repubblica* (2004)

Zuordnung der Symbole seit dem Aufkommen der Photographie geändert. Der Löwe Mussolinis war nämlich nicht mehr ein Attribut klassischer Provenienz, wie es auf Münzen, Emblemen, Gemälden und Skulpturen zu finden war: Er war lebendig. Dadurch wirkte das Tier in Mussolinis Armen zwar wie ein Zitat der klassischen Herrschaftsikonographie, die neben dem Löwen als Wappentier, wie in Belgien oder Bayern, seit der Antike auch den Löwen als Begleiter des Herrschers kannte. Gleichzeitig aber war die Photographie auch – und dafür sorgte die Löwin als lebendiges Wesen – ein Bild Mussolinis mit seinem Haustier. Noch etwas hatte sich, neben der Uneindeutigkeit des Löwen, ebenfalls mit dem Aufkommen der Pressephotographie geändert: Das flüchtige Herrschaftsporträt der für den Tagesgebrauch bestimmten visuellen Massenmedien war auf Aktualität angewiesen. Das zeigte sich daran, daß die Photographie kein Einzelgänger blieb: Von den Löwenbildern gab es, wenn auch nicht als Porträt des *fahrenden* Mussolini, eine Vielzahl von Variationen. Dabei kristallisierte sich zwar immer stärker der Charakter des Herrscherporträts heraus, zugleich aber war die Abfolge der Löwenbilder Mussolinis auch eine Bildgeschichte des «echten» Löwen. Denn Mussolinis «Italia» war nicht nur lebendig, sie wuchs auch heran: von der «*bestiolina* im Arm des Duce» zur ausgewachsenen Löwin.

Die Grundlage sowohl für eine dauerhaftere Verbindung der photographischen Herrschaftsbilder mit den Haustierberichten als auch für die Verbreitung jenseits der Tagespresse hatte die 1926 in Italien und 1928 in deutscher Übersetzung erschienene Biographie *DUX*, verfaßt von Mussolinis damaliger Geliebter Margherita Sarfatti, geliefert<sup>3</sup>. Auch hier war – wie bei Ercole Boratto – einem Löwenbild, das neben einigen anderen Photographien publiziert wurde, eine Erzählung zur Seite gestellt, diesmal jedoch von gänzlich anderer Farbgebung. «Allzugern», hieß es dort, spielte Mussolini mit «der stolzen rotblonden Löwin, die ihm einst als kleines Löwenbaby geschenkt wurde. Er taufte sie damals auf den Namen «Italia» und hielt sie, solange sie noch klein war, in einem Kämmerchen neben seinem Arbeitszimmer»<sup>4</sup>. Soweit blieb der Bericht Sarfattis bei der seit 1924 bekannten Legende. Aber in den zwei Jahren, die seit dem Erscheinen der Photographie Mussolinis mit

- 3 Margherita Sarfatti: *DUX*, Mailand 1926.
- 4 Dies.: *Mussolini. Lebensgeschichte*, Leipzig 1928, S. 327.
- 5 Ebd.
- 6 Hans Diebow, Kurt Goeltzer: *Mussolini. Eine Biographie in 110 Bildern*, Berlin 1931. Zu den Fotobüchern der zwanziger und dreißiger Jahre zuletzt: Reinhart Meyer-Kalkus: *Der gefährliche Augenblick – Ernst Jüngers Fotobücher*, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* (Bd. 2, 1: *Bildtechniken des Ausnahmezustandes*), 2004, S. 54–70.
- 7 Ebd., S. 40/41.
- 8 Vgl. Aby Warburg: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin 1988.
- 9 Warburg Institute Archive (WIA), GC (General Correspondences), Aby Warburg an Mary Warburg, 13. Februar 1924.

**Abbildung 2:**  
**Bildtafel aus Margherita**  
**Sarfattis «DUX» (1926)**

**Abbildung 3:**  
**Bildtafel aus der deutschen**  
**Ausgabe von Margherita**  
**Sarfattis «DUX» (1928)**

**Abbildung 4 (S. 88/89):**  
**Bildtafel aus Hans Diebow,**  
**Kurt Goeltzer: Mussolini.**  
**Eine Biographie in**  
**110 Bildern (1931)**

der kleinen Löwin im Auto vergangen waren, hatte sich nicht nur ihre Größe, sondern auch ihre Bedeutung gewandelt. Nun taugte sie auch jenseits der Photographie als Zeichen der Macht. «Später», fuhr Margherita Sarfatti fort, «brachte er sie im Zoologischen Garten in Rom unter. Und sooft er sie dort besucht und sie mit zärtlicher einschmeichelnder Stimme ruft: *«Italia, Italia bella!»* springt sie ihrem Herrn mit närrischer Freude entgegen. Der Direktor des Zoologischen Gartens warnte aus Furcht vor der Verantwortung ihn einstmals, in den Käfig zu gehen, weil die Löwin jetzt schon herangewachsen sei und die anderen vier im selben Käfig untergebrachten Löwen ihm fremd wären. Aber er ließ keine Furcht gelten und spielte auch weiterhin, glücklich wie ein Kind, mit dieser Katzenschönheit, in die er verliebt war, weil sie in jeder Linie ihres Körpers Macht und behende Kraft zeigte.»<sup>5</sup>

Dem Text war, entsprechend der Schilderung, eine Photographie Mussolinis mit seiner Löwin im Zoologischen Garten beigegeben (*Abb. 2*). Diesmal war Mussolini in halb sitzender, gebeugter Haltung zu sehen, wie er seiner Löwin, die auf einer Holzbox liegt, zärtlich die rechte Hand vor die Schnauze hält und seinen Kopf soweit geneigt hat, daß seine Nasenspitze die großen Ohren der Löwin zu berühren scheint; die sockelartige Box verstärkt zudem den skulpturhaften Eindruck des mit *«Italia»* verbundenen Mussolini.



In der deutschen Ausgabe, die zwei Jahre später als die italienische Originalausgabe erschien, folgte ein weiterer Abzug (Abb. 3). Der nun fast ausgewachsenen, liegenden Löwin reicht der Duce wie zum Gruß die behandschuhten Hände und umfaßt die linke Pfote, die er vom Boden hebt. Noch immer haben die Bilder, nicht zuletzt durch Haltung und Gestik Mussolinis, einen spielerischen Charakter. Allerdings hat sich bei dem Bild der deutschen Ausgabe der Biographie etwas Grundlegendes geändert. Der Photograph, der die früheren Aufnahmen noch im Innenraum des Geheges gemacht hat, so daß man die Einzäunung nur im Hintergrund erkennen konnte, bleibt draußen. Von nun an waren auf den Löwenbildern Mussolini stets im Vordergrund die Gitterstäbe zu sehen, die Mussolini und seine Löwin «Italia» von der Außenwelt trennten, als ob man in den Gefahren- und Machtbereich nicht der Löwen, sondern des faschistischen Herrschers selbst blicken könnte.

Die größtmögliche Verdichtung dieser Entwicklung stellte jedoch eine weitere Photographie aus dem Jahr 1927 dar, die sich auch in Deutschland großer Beliebtheit erfreute und 1931 in der aufwendig gestalteten, von Hans Diebow und Kurt Goeltzer herausgegebenen Bilderfibel *Mussolini. Eine Biographie in 110 Bildern* an zentraler Stelle publiziert wurde (Abb. 4)<sup>6</sup>. Auch hier ist die Photographie durch die Gitterstäbe aufgenommen, der hockende Mussolini legt seiner Löwin seine behandschuhte Rechte auf den Nacken. Zwar weist die Haltung Mussolinis Distanz zu dem grimmig blickenden, ausgestreckt liegenden Tier aus, doch ist die Geste eindeutig. Das Gesicht des Duce ist – wie schon auf der Abbildung im Auto – zur Kamera gerichtet und verstärkt damit den imperatorischen Eindruck des Bildes. Zudem ist der Blick durch die Umzäunung so gewählt, daß nicht nur das Bein Mussolinis, auf dem seine linke Hand ruht, von zwei Stäben stabilisierend gerahmt wird, sondern neben den beiden Augen der Löwin auch ein Auge des Duce verdeckt wird. Dadurch wird das sichtbare rechte Auge Mussolinis, das direkt zur Kamera blickt, umso deutlicher hervorgehoben, als die Löwin «Italia» auch bildlich bezwungen wirkt. Hier ist nichts Spielerisches mehr erkennbar, und durch die strenge formale Komposition hatte sich das Porträt den nichtphotographischen Herrschaftsbildern aufs äußerste genähert. Als Bilder-





läuterung hatten Hans Diebow und Kurt Goeltzer unter dem Titel *«Italias» Freund* eine Passage aus Margherita Sarfattis Biographie gewählt: «Mussolini mit einer Löwin, die er als Ministerpräsident zum Geschenk erhielt und dann auf den Namen *«Italia»* taufte. Als Löwenbaby war sie neben seinem Arbeitszimmer untergebracht. Jetzt befindet sie sich im Zoo zu Rom, wo der Duce das erwachsene Tier hin und wieder besucht. Er scheut sich trotz allen Warnungen der Wärter nicht, den Käfig zu betreten, den sie mit noch anderen Löwen teilt.»<sup>7</sup>

Dafür aber, daß die Photographien keine Anekdote der populären Mussolinirezeption blieben, hatte genau achtzig Jahre vor dem Erscheinen der Erinnerungen Ercole Borattos bereits ein anderer gesorgt: der Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Aby Warburg. Ein Jahr nachdem Aby Warburg den Ärzten in Ludwig Binswangers Heilanstalt *«Bellevue»*, in der er sich seit einem Nervenzusammenbruch aufhielt, mit seinem berühmt gewordenen Vortrag über das Schlangenritual unter Beweis gestellt hatte, daß er wieder zu wissenschaftlicher Arbeit fähig war<sup>8</sup>, notierte Warburg in einem Brief an seine Frau eine Beobachtung, die er bei der täglichen Lektüre des Hamburger Fremdenblatts gemacht hatte: «Im Frbl ist Mussolini abgebildet wie er im Auto mit einem jungen Löwen [im Arm] fährt.» (*Abb. 5*) «Dahinter», fuhr er fort, «steckt etwas eminent [mimisch] heidnisches: das gebändigte Monstrum (in [gezähmter] Miniaturausgabe) als Erweiterung und Erhöhung der Persönlichkeit; ein imperatorischer Triumph.»<sup>9</sup> Daß der Löwe zu den allgegenwärtigen Insignien politischer Herrschaft gehörte, war damit nicht gemeint. Ebenso wenig, daß sich Mussolini als fahrender Souverän präsentierte, der sich zeitgeistgemäß in Pose warf. Warburg beließ es nicht bei der Frage nach den oberflächlichen Effekten der politischen Propaganda, sondern suchte die Bildprägungen des Photos zu entschlüsseln. Nichts anderes war mit dem «Mimisch-Heidnischen» gemeint als die Psychomotorik der politischen Formgebung, die Energetik des Machtzeichens. «Dahinter steckt aber mehr», fuhr Warburg fort und berief sich auf einen weiteren Zeitungsausschnitt, den er bereits im Herbst 1923 notiert hatte. In einer Rezension der Mussolini-Biographie Fritz Schotthöfers hatte er ein Zitat aus Mussolinis Erinnerungen aus



**Abbildung 5:**  
**Benito Mussolini**  
**mit seiner Löwin**  
**«Italia»**

seiner sozialistischen Zeit gefunden, in dem es hieß, er sei am 29. Juli 1883 in Varano del Costa geboren, «an einem Sonntag, um 2 Uhr Nachmittags ... Die Sonne war seit 8 Tagen in die Konstellation des Löwen eingetreten»<sup>10</sup>. Erst die astrologische Notiz Mussolinis brachte Warburg auf die Idee, die Photographie nicht als typisierte Darstellung von moderner, mit einem Motiv traditioneller Souveränität ausgestaffierter, technisierter Macht zu lesen, sondern als Nachleben einer antiken Herrschaftsformel, genauer: des Sonnengottes Sol, der mit seinem Wagen den Himmel ersteigt. Auf der Zeitungsphotographie des Hamburger Fremdenblattes erkannte Warburg, indem er das Bild mit der astrologischen Notiz Mussolinis kurzschloß, einen Nachhall dieser Idee: «M. ist im Löwen geboren, wie er selbst sagt (29 Juli 83, wenn ich nicht irre) als die Sonne 8 Tage im Löwen stand, dh. das königliche Gestirn im königlichen Tierkreiszeichen - Sol invictus - die unbezwungene Sonne, die im Kaiserkult alles beherrscht [,] heute Mussolini als Bringer kosmischer Bedeutung und Sendung. Nachleben der Antike!»<sup>11</sup>



- 10 Notizen aus Warburgs Zettelkasten: WIA, ZK, 56 «Rel. Kosmol.»/«Mussolini Horoskop», 068/039915; WIA, ZK, 56 «Rel. Kosmol.»/«Mussolini Horoskop», 068/039914.
- 11 WIA, GC (General Correspondences), Aby Warburg an Mary Warburg, 13. Feb. 1924.
- 12 Vgl. Maria R.-Alföldi: Bild und Bildersprache der Römischen Kaiser. Beispiele und Analysen, Mainz 1999, S. 58/59.
- 13 Zur Kunstgeschichte als Bildwissenschaft: Horst Bredekamp: A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft, in: Critical Inquiry 29(2003), S. 418–428; ders.: Bildmedien, in: Hans Belting u. a. (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 2003 (6. überarbeitete und erweiterte Auflage), S. 355–378.
- 14 Aby Warburg: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, in: ders.: Ausgewählte Schriften und Würdigungen (Hg. Dieter Wuttke), 3. erw. Aufl. Baden-Baden 1991, S. 199–304.
- 15 Vgl. Michael Diers: Das öffentliche Bild. Annäherung an eine Kunstgeschichte im Medienzeitalter, in: ders.: Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Frankfurt am Main 1997, S. 17–50.
- 16 WIA, GC (General Correspondences), Aby Warburg an Mary Warburg, 13. Feb. 1924.
- 17 Ebd.

Wie die Münzbilder der römischen Antike, die Sol nicht allein als Begleiter des Souveräns zeigten, sondern ihm auch die Gesichtszüge des Kaisers verliehen<sup>12</sup>, gestattete sich der Duce in den Augen Warburgs die *imitatio deorum*. Auch Mussolini meinte, vermutete Warburg, nicht allein die Wiederaufrufung des römischen Herrschaftsgedankens. Nicht um die Bezugnahme auf die Darstellungen der Antike ging es, sondern um die tatsächliche Sonnengebürtigkeit. Der *Sol invictus* der zwanziger Jahre aber ist auf den Pferdestreitwagen nicht mehr angewiesen: Er ist motorisiert.

In der Untersuchung des Mussolinibildes schlossen sich jene Fragen zusammen, die Warburg stets zu stellen wußte: nach der Intention des Bildes, nach seinen ikonographischen Geschwistern, nach seiner heidnisch-antiken Herkunft. Das Sujet dieser Befragung war allerdings nicht nur für Warburg radikal neu. Warburgs Brief aus der Nervenheilanstalt «Bellevue» kann als ein Gründungsdokument der politischen Herrschaftsikonographie gelten.<sup>13</sup> Der flüchtig hingeworfene Gedankenstrom des Briefes versuchte der Zeitungsphotographie, dem vorübergehenden Bild zur kurzen Lektüre, ein Maximum an Bedeutung abzurufen. Zugleich hatte Warburg die Interpretation der Mussolini-Photographie mit einem seiner ältesten Themen rückgekoppelt: der Astrologie. Mit seiner Arbeit über *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* hatte er wenige Jahre zuvor die erste bildwissenschaftliche Studie zu Bild- und Textmedien als Mittel der Massenagitation und Propaganda vorgelegt.<sup>14</sup> Anders als noch während des Ersten Weltkrieges ging es Warburg in seinem Brief aus der Kreuzlinger Nervenheilanstalt nun aber nicht mehr um den historischen Blickwinkel auf die Gegenwart, sondern um die Analyse der modernen «Schlagbilder»<sup>15</sup>. Freilich: von einer wissenschaftlichen Ausarbeitung ist hier nichts in Sicht. Am 13. Februar 1924, als Warburg seine Überlegungen seiner Frau vorlegte, schloß er lakonisch: «Aber was zerbreche ich mir über die Macht der LöwenMenschen den Kopf, wenn ich selbst ein gezähmter [ ] hund der Hyäne Lydia bin.»<sup>16</sup> Aber als sich der Fortgang des Briefes schon längst in persönlichen Bemerkungen verlief, schob Warburg noch einen Satz zwischen die Zeilen. Für Mussolini sei der Satz «Die Sonne bringt es an den Tag»<sup>17</sup> gedacht.

Als geläufige Floskel war dies nicht gemeint. Mussolinis historisch aufgeladene Symbole sollten durch die Feinanalyse ihrer eigenen Geschichte geschlagen werden. Durch den Nachtrag zeichnete sich eine der prägnantesten Vorstellungen der Arbeit Warburgs ab: die Unmöglichkeit einer dauerhaften Stabilisierung des Symbols, die permanente Transformation der Bildinhalte. Auch die Wiederaufrufung einer römischen Formel war für Warburg nicht jenseits der Gedächtnisspuren der Bildzeichen denkbar. So hatte die Geschichte der Darstellung der Sonnengötter gezeigt, daß sie nicht an weltliche oder himmlische Machtrepräsentation gebunden war. Aus der Phrase aus Cornutus' *Natura Deorum* – «die Sonne bringt es an den Tag» – war im 18. Jahrhundert eine Allegorie der Wahrheit geworden. Der Bilder-Denker Warburg dachte wohl an Giambattista Tiepolos Fresko in der Villa Trento-Valmarana in Vicenza, das eine personifizierte Wahrheit mit dem Attribut Apolls zeigte: der Sonnenscheibe. Seit zwei Jahrhunderten war die Sonnensymbolik des  $\nu\epsilon\omicron\varsigma$ “ $\text{H}\lambda\iota\omicron\varsigma$ “ darin begriffen, eine Metapher der Aufklärung zu werden.

Drei Jahre später, im August 1927, kam Warburg in einem Vortrag über Briefmarken noch einmal auf die Photographien Mussolinis zu sprechen. Der *Briefmarkenvortrag* behandelte grundlegende Probleme der Darstellungen auf Briefmarken und die Entwicklung einer eigenständigen Symbolsprache der Weimarer Republik, die in einen Entwurf Aby Warburgs mündeten.<sup>18</sup> Um die gelungene Darstellung von politischen Symbolen zu demonstrieren, hatte Warburg im historischen Teil seines Vortrags einen polaren Gegensatz in der Herrschaftsdarstellung auf Briefmarkenbildern illustriert. Im Zentrum der Überlegungen standen zwei Markenbilder, die auf antike Vorbilder rekurrierten: eine Briefmarke der Insel Barbados, die den König von England auf einem von Seeungeheuern gezogenen Neptungespänn zeigt, und die Darstellung des Liktorenbündels auf den Marken des italienischen Faschismus.<sup>19</sup> Warburgs Beispiele waren sorgsam gewählt. Nicht um zwei Belege des Nachlebens der Antike ging es dem Kulturhistoriker, sondern um die gegensätzlichen Strategien, die sich hinter dem Wiederaufruf der Zeichen verbargen. Keineswegs, so Warburg, gab der König von England auf den Marken der Insel Barbados vor, der Gott

18 Vgl. Ulrich Raulff: Der aufhaltsame Aufstieg einer Idee. Warburg und die Vernunft der Republik, in: ders.: *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen 2003, S. 72–116.

19 Aby Warburg: Briefmarkenvortrag, WIA, III, 99.1.1.1 «Die Funktion der Briefmarkenbilder».

20 Erwin Panofsky: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers* (4. erweiterte Auflage), München 1977, S. 105.



**Abbildung 6a:**  
Bildmaterial des Briefmarkenvortrags aus «Der Bilderatlas Mnemosyne» («vorletzte Fassung», Tafel 77)

**Abbildung 6b:**  
Albrecht Dürer: *Sol iustitiae*. Kupferstich, um 1500



Neptun zu sein; er schrieb sich metaphorisch dessen Macht zu. Anders das Rutenbündel mit dem Beil auf den Marken der Faschisten: Nicht metaphorisch sei das Gewaltsymbol gedacht, sondern als Furcht erweckendes Zeichen politischer Souveränität – eine reale Bedrohung.

Noch einmal handelte Warburgs Vortrag im August 1927 von den Mussolinibildern, auf die er zuerst in Kreuzlingen gestoßen war. Dieses Mal ging es Warburg jedoch nicht mehr allein um das heidnische Bild des *Sol invictus*, das hinter der Photographie durchschien, sondern um die Transformation dieser Herrschaftsformel auf dem Weg durch die europäische Geschichte. Auch diesmal kehrten die astrologischen Erinnerungen Mussolinis wieder. Aber jetzt schlug Warburg einen großen Bogen von den Solartheologien der Antike mit ihren Apollobildnissen und dem astrologisch-orientalisierten *Sol invictus* über die Solarisierung Christi im Mittelalter bis zur Königsheliolatrie der absolutistischen «Sonnenkönige» (Abb. 6a). Damit trug er nach, was er in seinem Brief aus Kreuzlingen ausgespart hatte, den Transport der Herrschaftsformel durch das christliche Mittelalter. Das prägnanteste Zeichen der Übertragung der apollinischen Bilder in die christliche Ikonographie machte Aby Warburg dabei in den Christusdarstellungen selbst aus. In seine Bilderreihe stellte er Albrecht Dürers Stich des *Sol iustitiae*, der «Sonne der Gerechtigkeit», der eine Christusfigur mit den Attributen der Gerechtigkeit – Waage und Schwert – zeigt (Abb. 6b). Aber der Kopf des *Sol iustitiae* ist von einer apollinischen Strahlenkrone umgeben, das Gesicht blickt um die Augenpartie in Flammen aus, und seine Züge zeigen, wie Erwin Panofsky später formulierte, «einen wild gewaltigen, doch kummervollen Ausdruck, seltsam verwandt dem seines phantastischen Reitters»<sup>20</sup>. Das «Reittier» des *Sol iustitiae* nämlich ist ein Löwe, wie er auf den orientalischen Sonnenbildern und auf den Kapitellen des venezianischen Dogenpalastes zu finden war.

Auf Dürers Stich kehrte die antike Astrologie in der Brechung der christlichen Darstellung wieder, es war die eindrücklichste Verformung des in einen *Sol iustitiae* einschließenden *Sol invictus*, der die astrologischen Naturmächte in die richtende Macht Christi übertrug. Dürers Belegstelle dieser Vorstellung war denn auch ein theologisches Handbuch, Petrus Berchorius' 1489 gedrucktes

*Repertorium morale*, in dem es hieß: «Die Sonne der Gerechtigkeit wird in Flammen stehend erscheinen, wenn er die Menschheit richten wird am Tage des Gerichts, und er wird ganz glühend sein und schrecklich. Denn, wie die Sonne zur Sommerszeit, wenn sie im Löwen steht, Kraut und Blumen verbrennt, so wird Christus erscheinen als ein grimmiger und löwengleicher Mann in der Hitze des Gerichts.»<sup>21</sup> In Warburgs Notizen zum Briefmarken-Vortrag ist dieser Nachvollzug der Figur voll entwickelt: «Finiguerra – Solkinder / Die Planetenkinder / Die Kindschaft / Sol iustitiae / Berchorius / Sarfatti / Mussolini / Italien Marken / Mussolini u.d. Löwe / Tiara und Beil»<sup>22</sup>.

Die Möglichkeit der Transformation einer antiken Bildformel in die christliche Ikonologie zeigte für Warburg aber ebenso an, daß die *imitatio imperatorum* der Christusbilder des Mittelalters auch in der Umkehrung, der Rückübersetzung in die politischen Herrschaftszeichen, nicht mit den absoluten Monarchen, dem innerweltlichen Fiktionsapparat der «Sonnenkönige», erledigt war. Auch in den visuellen Massenmedien seiner Tage, das hatte ihm die Photographie Mussolinis – im Auto den Löwen haltend – gezeigt, wurde mit Motiven und Rezepten gearbeitet, die eine Rückkehr der astrologischen Herrschaftsmythologie verkündeten. Eine ent-

21 Hier zitiert nach: Panofsky: Dürer, S. 106.

22 Aby Warburg: Briefmarkenvortrag, WIA, III, 99.1.1.1 «Die Funktion der Briefmarkenbilder», S. 23–27.

23 Bei dem Bild handelt es sich um die «Vogelpredigt» aus dem Freskenzyklus im Langhaus von «San Francesco» in Assisi.



**Abbildung 7:**  
**Aby Warburg: Bildtafel**  
 «Mussolini» aus dem  
 Briefmarkenvortrag

**Abbildung 8:**  
**Aby Warburg: Brief-**  
**markentafel «Italien»**

scheidende Zuordnung hatte sich in Warburgs Briefmarkenvortrag aber geändert. War die Photographie Mussolinis von 1924 der eine Pol, den seine Überlegungen umkreisten, so lenkte er mit der Einbeziehung des Dürer-Stichs die Aufmerksamkeit noch auf einen anderen, ihm wichtigen Punkt.

Auf einer der wenigen erhaltenen Bildtafeln (*Abb. 7*), die der Kulturwissenschaftler in seinem Briefmarken-Vortrag verwandte, ist zunächst eine photographische Reproduktion eines den Heiligen Franziskus zeigenden Freskos von Giotto zu sehen.<sup>23</sup> Sie korrespondierte mit einer italienischen Franziskus-Marke, die Warburg im Laufe seines Vortrags gezeigt hatte (*Abb. 8*). Daneben erscheint nicht, wie es die Abfolge der Briefmarkentafeln vermuten ließe, das faschistische Rutenbündel, sondern eine weitere Photographie Mussolinis. Sie zeigt ihn wiederum mit seiner Löwin, doch diesmal ist sie ausgewachsen, Mussolini legt ihr in hockender Haltung die rechte Hand auf den Rücken. Es ist dasjenige Bild, das vier Jahre später in Hans Diebows und Kurt Goeltzers *Mussolini. Eine Biographie in 110 Bildern* erscheinen sollte. Obwohl Warburg die italienische Bildunterschrift «Mussolini con sua leonessa» beibehielt, steht die Deutung außer Frage. Nichts anderes als die Rückübertragung des *Sol iustitiae* in den Raum des Politischen sollte



hier gezeigt werden. Von den Mussolini-Photographien führte für den Bildhistoriker Warburg somit nicht nur ein direkter Weg zu den antiken Herrschaftsbildern, sondern ebenso zur Verwandlung der Christusdarstellungen in die *imitatio deorum*. Indem er anhand weniger Pressephotographien die Wege der antiken Bildformel beschrieb, legte Warburg die Bedeutungsfülle frei, die sich in den modernen – den nichtkünstlerischen und technisch reproduzierten – Herrschaftsbildern der Massenmedien versteckte. «Nachleben der Antike!» hatte es in Warburgs Brief aus Kreuzlingen geheißt.

Aber es blieb nicht bei den historischen Genealogien. Warburg, dem das Nachleben des Löwen in der Herrschaftsikonographie ebenso bemitleidenswert wie unheimlich erschien – «des Löwen Schicksal ist beklagenswert» heißt es an einer Stelle der Vortragsnotizen –, glaubte, daß die überschießende Energetik der Zeichen bildwissenschaftlich zu entgiften sei. Anders aber als in seinem Brief aus Kreuzlingen wählte er diesmal nicht den Weg des Historikers. Nicht durch die Wahrheitsmetaphorik der Apollobildnisse des 18. Jahrhunderts wollte er die Wirkung der Mussolinibilder zerstören, sondern durch jene neuen ephemeren Bildwelten, die auch die Wiederkehr des Sonnenkaisers mit sich gebracht hatten. Mussolinis Inszenierungen wurden Bilder aus der Werbung gegenübergestellt, die das Heil des Löwen retten sollten. So zeigte Warburg nicht nur «Löwenmenschen» des Zirkus Krone, sondern notierte süffisant, daß auch der von der Herrschaftssymbolik völlig befreite Löwe in den Magazinen zu finden sei: «Der erlöste Löwe / Biersaufende Reklame Mitropa»<sup>24</sup>.

Was aber machte Mussolinis Löwin für Warburg so faszinierend wie bedrohlich? Neben der Bedeutungsfülle, die sich auch an den photographischen Herrschaftsbildern freilegen ließ, ist dies, so scheint es, vor allem die symbolische Ambivalenz, die die Löwin «Italia» für Warburg besaß. Während der Vorarbeiten zu seinem Briefmarkenvortrag hatte Warburg in einem Brief an Fritz Saxl vermerkt: «Das Thema würde (nur für Sie und Bing) etwa lauten: «Die Funktion der nachlebenden Antike bei der Ausprägung energetischer Symbolik». – Der Endpunkt der Bilderreise wird Ihnen ohne weiteres klar sein, wenn ich Ihnen sage, dass zum Schluss einander gegenüberstehen sollen als Typen der Wiedergeburt der

24 Aby Warburg: Briefmarkenvortrag, WIA, III, 99.1.1.1.1 «Die Funktion der Briefmarkenbilder», S. 122. Dieser Seite der Löwenbilder hat sich erst einige Jahrzehnte später Hans Blumenberg verschrieben, der bereits 1974 in seiner Rede «Ernst Cassirer gedenkend» bemerkte: «In Hamburg gab es die Bibliothek Warburg, ein singuläres Dossier des Unbekannten». Hans Blumenberg: Löwen, Frankfurt am Main 2001.

- 25 WIA, GC (General Correspondences), Aby Warburg an Fritz Saxl, 16. Mai 1927.
- 26 Vgl. Martin Warnke: Politische Ikonographie, in: Andreas Beyer (Hg.): Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie (=Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek Band 37), Berlin 1992, S. 23–28; ders. (Hg.): Bildindex zur Politischen Ikonographie, Hamburg 1993.
- 27 Sarfatti: Mussolini, S. 8.

Antike durch Indienstellung in die politische Praktik, die Briefmarke von Barbados (mythisch, griechisch, metaphorisch) und die italienische Fascistenmarke (heroisch, historisch, römisch, tropisch).»<sup>25</sup> Dem Löwen Mussolinis ging aber trotz seiner «Indienstellung in die politische Praktik» selbst das Tropische des Likorenbündels ab: Er lebte tatsächlich. Damit zeigte die Darstellung der Löwin «Italia» auf den Photographien Mussolinis für Warburg die extremste Überspannung der emotiven Wirkung an, die er an den Zeichen des Faschismus ausmachte: das Gefühl der Angst und des Schreckens auslösen zu können.

Hier könnte eine ikonographisch gestützte Ideengeschichte des «Löwenmenschen» Mussolini enden. Es bliebe eine Erzählung von der vergessenen Herkunft der politischen Ikonographie, die längst auf anderen Fährten Warburgs und mit anderen methodischen Zugriffen zum Gemeingut der neueren Kunstgeschichte geworden ist.<sup>26</sup> Aber seine Beobachtungen verraten auch etwas über den politischen Warburg. Oder genauer: über das prekäre Verhältnis zwischen kunsthistorischer Arbeit und subversiver Bildpraxis. So hatte Warburg im Briefmarkenvortrag ausdrücklich und fast trophäenhaft auf die Mussolinibiographie Margherita Sarfattis hingewiesen, in der nicht nur ein Löwenbild abgedruckt wurde, sondern auch die zugehörige Anekdote geliefert wurde, die die weitere Verbreitung der Bilder fortan strukturieren sollte. Aber die Biographie Sarfattis fügte, jenseits der Geschichte «Italias», auch jenes Element hinzu, das Warburg zwei Jahre zuvor – bei der Zeitungslektüre im Haus «Bellevue» – mit dem Bild Mussolinis im Auto kurzgeschlossen hatte. Auch jene Biographie begann mit der Sonnengebürtigkeit Mussolinis. Zwar variierte die Verfasserin zunächst die Bemerkung Mussolinis, indem sie darauf hinwies, daß «der Volksglaube, dem auch Goethe zugetan war, behauptet, daß Sonntagskindern ein sonniges Schicksal zuteil werde», doch nur um Mussolini selbst zu Wort kommen zu lassen: «Ich wurde», so schreibt er, «an einem Sonntage um zwei Uhr nachmittags geboren. Man feierte das Fest des Patrons der Pfarrkirche della Camminate, deren alter baufälliger Turm feierlich und erhaben die ganze Ebene von Forlì beherrscht. Die Sonne war seit acht Tagen in das Zeichen des Löwen eingetreten.»<sup>27</sup> Unter diesem Zeichen stand bei Margherita

Sarfatti die Geschichte vom Aufstieg Mussolinis. Der Zielpunkt ihrer Biographie aber lag nicht in der politischen Erfüllung dieser Berufung zur Herrschaft, sondern in der tatsächlichen Löwenwerdung Mussolinis. Auf der letzten Seite ihres Buches benannte Margherita Sarfatti zusammenfassend die ihrer Ansicht nach herausragenden Charakterzüge von Mussolinis Persönlichkeit – Ehrgeiz, Größe, Verachtung – und ließ Mussolini von seiner mythischen Verwandlung sprechen: «Ja! sagte der Führer, und seine Augen leuchteten von einem inneren Feuer, das kaum von dem Willen gebändigt war. Ja! Ich bin von dieser Sucht besessen. Sie brennt, sie zermürbt und verzehrt mich innerlich wie ein körperlicher Schmerz: Einritzen, mit meinem Willen, einritzen will ich ein Zeichen in die Zeit, wie ein Löwe mit seiner Pranke: So! Und seine Hände erhoben sich in einer raschen zupackenden Bewegung.»<sup>28</sup>

Aby Warburg wird dies kaum entgangen sein. Es mußte ihn vor ein bislang unbekanntes Problem stellen: Wenn die moderne italienische Bildpropaganda, kunsthistorisch geschult, gezielt mit der historischen Genealogie ihrer Bilder argumentierte, so konnte es bei einer herkömmlichen ikonographischen Deutung nicht bleiben. Mit der Begründung der Politischen Ikonographie mußte Warburg sie gleichsam verschärfen wie überbieten. Seine Stärke zeigte sich dabei weniger in der Entschlüsselung der antik-astrologischen Herkunft der Bilder Mussolinis mit seiner Löwin «Italia», die Margherita Sarfatti zwei Jahre später offenlegen sollte, als in seinem unnachgiebigen Beharren auf der Unmöglichkeit der bildpropagandistischen Stabilisierung von Bildinhalten oder, positiv gewendet: auf ihrer Energetik. Neben die kunsthistorische Arbeit, die den verkürzten Herleitungen und Anrufungen der italienischen Propaganda die Feinanalyse ihrer Zeichen entgegenstellte, war im Briefmarkenvortrag eine offensive Arbeit am Bild getreten: Sie setzte auf Konfrontation.

28 Ebd., S.336.

Bildnachweis: Abb. 1: Aus: La Domenica di Repubblica 28, November 2004. – Abb. 2: Aus: Margherita Sarfatti: DUX, Mailand 1926. – Abb. 3: Aus: Margherita Sarfatti: Mussolini. Lebensgeschichte, Leipzig 1928. – Abb. 4: Aus: Hans Diebow, Kurt Goeltzer: Mussolini. Eine Biographie in 110 Bildern, Berlin 1931. – Abb. 5: © Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Wien: Pf 513: C (23). – Abb. 6a: © The Warburg Institute Archive, London. – Abb. 6b: Kunstsammlung der Universität Göttingen. – Abb. 7: © The Warburg Institute Photographic Collection, London. – Abb. 8: © The Warburg Institute Archive, London: WIA, III, 99.1.1.1 «Die Funktion der Briefmarkenbilder».