

Fortrængning og mellemrum

Aby Warburgs Mnemosyneatlas og renæssancens ars memoria

JAN BÄCKLUND

Erindringskunsten, den under renæssancens antikmanis så omtalte 'ars memoria' faldt – i behørig samklang med historiens ironi – relativt hurtigt netop i glemsel under oplysningstiden, en glemsel som varede langt ind i dette århundrede. Den første store studie i dette fænomen var Frances A. Yates' *The Art of Memory* fra 1966. To år tidligere havde Yates udgivet sin første bog: *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*.

Det er ingen tilfældighed, at det blev Yates som tog dette tema op; på denne tid var Yates leder af det til London exilerede „Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg“ (KBW), som nu gik under navnet „The Warburg Institute“, og hendes arbejde må siges at ligge i direkte forlængelse af den retning som Aby Warburgs kunsthistoriske forskning tog i hans sidste leveår, hvor Warburg blev mere og mere overbevist om at Giordano Bruno kunne være en central brik i hans kunsthistorie på 'kulturvidenskabelig basis'.¹ Warburg frembragte ikke et egentligt værk om Bruno inden sin død i 1929, men det er ikke udelukket, at man i Aby Warburgs sidste ufuldendte projekt, det såkaldte *Mnemosyneatlas*, kan ane en form for moderne variant af renæssancens erindringsteater.

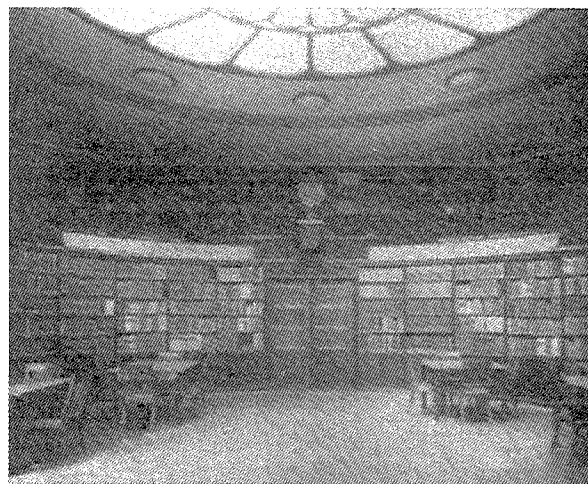
Billedhistorie

Betragter man Warburgs kunsthistoriske produktion, så ser man først en indledende fase – fra afhandlingen *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“* fra 1893 efterfulgt af en række kortere tekster om især florentinsk renæssance – der varer til omkring 1910. Omkring 1905-12 finder man en stadig øget interesse for den „flanderiske renæssance“

og, frem for alt, astrologi. Det er med to vigtige tekster om forholdet mellem astrologi og renæssancens billedkunst, at denne periode kulminerer med „Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara“ fra 1912 og „Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt“ fra 1913. Derefter publicerer Warburg næsten ingenting, men formodentlig arbejder han på den for mig vigtigste tekst han fik publiceret, nemlig „Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten“, som udkom i 1920. Det er derefter, interessant nok, at Warburg praktisk talt ophører med at bedrive kunsthistorie i mere traditionel forstand, for i stedet at arbejde med Mnemosyneatlasset, indsamle materiale, skrive noter, tegne skemaer, ikonografiske 'genealogier', titelforslag, klippe, klistre og affotografere billeder – og naturligvis – pleje sit eget velbefindende, hvilket tog en del tid mellem 1918 og 1923.²

Det var også i afslutningen af denne Warburgs sidste store studie, at han fremsætter den forhåbning, at religionsvidenskaben og kunsthistorien skulle kunne finde hinanden ved et fælles arbejdsbord og iværksætte et laboratorium for en kulturvidenskabelig billedhistorie.³ Der er for mig at se ingen tvivl om, at det var dette „arbejdsbord“, dette „teater for kulturvidenskabelig billedhistorie“ som Mnemosyneatlasset og KBW skulle virkeliggøre, og som optog al Warburgs tid indtil tiden blev til evigheden og arbejdet blev afbrudt af hans død den 26. oktober 1929.

Dette „arbejdsbord“ går igen i hans her for første gang publicerede „Indledning“ til Mnemosyneatlasset,⁴ hvor han formentlig henviser til ovenstående



Læsesal. Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg i Hamburg 1926.

opdagelse, og henfører den til Mnemosyneatlasset: „Det var indsigten i at denne proces [dvs. afdæmoniseringsprocessen af den fobisk prægede indtryksarvmasse] har en usædvanlig vidtrækkende og hidtil overset betydning for den europæiske renæssances stilskabelse, der førte til det foreliggende forsøg med 'Mnemosyne', som i sit billedmaterielle grundlag ikke vil være andet end et inventarium over de påviselige prægninger [...]“⁵

Atlas og teater

Tavlerne, som Warburg arbejdede med, bestod af trærammer, der målte ca. 175x140 cm, over hvilke der var udspændt et groft, sort lærred. På dette lærred monteredes så billederne, i reglen fotografier, men også meget andet mere inferiørt billedmateriale, såsom frimærker, avisudklip og lignende. Men det var monteret således, at det altid kunne flyttes, og det gjorde Warburg flittigt brug af: det ser ud som om Warburg bestandigt flyttede rundt, ændrede, lagde til, trak fra, uden at det altid er let at se hvad den kulturvidenskabelige forsker tilsigtede med disse grupperinger og omgrupperinger.⁶

Warburg lod desuden tavlerne affotografere løbende i takt med, at han ændrede deres opsætning eller var specielt tilfreds med et resultat. Sammenlagt kan man identificere omkring 1140 billeder som har været anvendt på disse tavler. Den såkaldte „sidste version“ fra 1929 indeholder 63 forskellige tav-

ler, som hver består af mellem 3 og 53 forskellige billeder (andre versioner fra samme år indeholder henholdsvis 65 og 79 tavler). Ingen af disse tavler er bevaret i dag, og størstedelen af billederne er også forsvundet.⁷ Til alle tavler og til de fleste billeder finder man endvidere talrige referencer i Warburgs publicerede såvel som upublicerede noter, man finder også noter i hans dagbøger og i hans brevveksling som kommenterer billederne, og naturligvis i hans mange udkast til indledninger til atlasset, ofte finder man som sagt en uendelig kreds om hvad dette „arbejde“ (i hvilken form det nu end var tænkt) skulle have som titel. Det synes klart, at han havde besluttet sig for at ordet „Mnemosyne“ skulle være det centrale og indledende titelord – i det mindste er det dét ord som forekommer hyppigst, og som sædvanligvis figurerer i alle hans titeludkast; men man finder også en række helt forskellige, i et fascinerende bureaukratisk sprog, beskrivende undertitler af hvilke, foruden de ovennævnte, kan nævnes „Die Funktion des bildhaften Gleichnisses in der kosmologischen und charakterologischen Orientierung untersucht und dargestellt am Nachleben der Antike im Zeitalter der europäischen Renaissance“, „Ikonologie des Zwischenraums. Kunsthistorisches Material zu einer Entwicklungspsychologie des Pendelganges zwischen bildhafter und zeichenmässiger Ursachensetzung“, „Bildatlas zum Nachleben der Antike“, „Denkraumsschöpfung als Kulturfunktion. Versuch einer Psychologie der menschlichen Orientierung auf universeller bildgeschichtlicher Grundlage“, „Historische Phänomenologie der energetischen Ausdrucks-wertsbildung“, „Bildatlas zur Kritik der reinen Unvernunft oder über die Funktion der bildhaften Ursachensetzung im Geschäfte der Orientierung“.⁸

Billederne består først og fremmest af kunstværker fra renæssancen. At det var denne epoke som var projektets primære sigte, markeres jo også i mange af titeludkastene; af og til ser det endda ud som om antikkens fortsatte liv i renæssancen er det *eksklusive* formål med atlasset, men billederne spænder ikke desto mindre frem til 1920'erne, og selv om billeder fra renæssancen dominerer, så optræder et så tilstrækkeligt stort antal billeder fra andre epoker,

at det må antages, at Warburg forestillede sig den betydeligt mere universel og transhistorisk end som så. Dette ses også ved at fra 1928 optog Manets *Déjeuner sur l'herbe* med tiden mere og mere af Warburgs forskning, hvorfor billeder der illustrerede dettes baggrund og ikonografiske referencer kom til at fylde mere og mere, samtidigt med at et stort antal af hans sidste optegnelser angår tiden omkring Manet. Og med tanke på de mange moderne avisudklip, reklamer, fotografier og malerier fra det 18. og det 19. århundrede, frimærker, en Klaus Staeck-plakat osv., så må man antage, at projektet var tænkt encyklopædisk og transhistorisk, netop på „universelt billedhistorisk grundlag“, som det hedder i en undertitel.

Mnemosyneatlasset findes ikke længere. Alt hvad vi har af det er fotografier af Warburgs tavler og en mængde optegnelser, noter og udkast til indledninger og titler. Det er vist, at Warburg forestillede sig det publiceret i bogform i to bind samt mapper. Men i Warburgs optegnelser varierer omfanget betydeligt.

Men vedvarende fremgår det, at Warburg også forestillede sig en anden vigtig funktion med Mnemosyneatlasset, en mere 'museal' eller 'installatorisk' funktion, idet Warburg hele tiden synes at have forestillet sig tavlerne eller plancherne i nær forbindelse med hans bibliotek. Mnemosyneatlasset og biblioteket synes også at være tænkt som rammen for det „kulturvidenskabelige arbejdsbord“ han ville etablere (og, må det vel siges, som det lykkedes ham at etablere). Den nære sammenhæng som Warburg forestillede sig mellem atlasset og sit bibliotek fremstår tydeligt, ikke blot ved at ordet „MNEMOSYNE“ prydede indgangen til biblioteket, men med den udstilling af „patosformler“, som han udformede i forbindelse med en nybygning af en læsesal ved Hamburgs bibliotek i 1926.⁹ Endvidere ser man på et fotografi fra Warburgs hotelværelse i Rom, taget i vinteren 1928-29,¹⁰ hvordan han selv monterer 'miniaturiserede' versioner af tavlerne på nogle vægge, mens bøgerne er opstillede ved en fjernere væg, og man i venstre forgrund ser hans kartoteks-kuffer med noter. Alle disse rumlige organiseringer af materialet har tydelige reminiscenser til renæssan-

cens imaginære 'erindringsteatre', sådan som vi kender dem fra Yates.

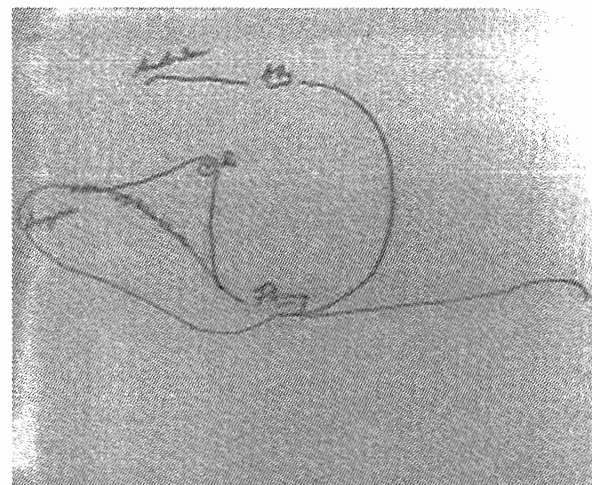
Selvom det altså er en planlagt publikation vi taler om, så er det ikke desto mindre tydeligt, at Warburg forestillede sig dette atlas mere omfattende og betydeligt mere radikalt end „bare“ et tobindsværk + mapper. Som Hofmann præciserer,¹¹ så lå det også i Warburgs kulturvidenskabelige plan at fremstille billedideers og humanhistoriske funktionsforandringer ved hjælp af netop billeder, 'at tænke billeder billedligt'. Man bør således tage udtrykket „Billedatlas“ en tand mere bogstaveligt end man måske normalt vil gøre, og det er ikke usandsynligt, at Warburg forestillede sig billeder som *et forskningsmæssigt middel og redskab på samme niveau som tekster*, hvilket placeringen af tavlerne i læsesalen på hans kulturvidenskabelige bibliotek og deres prominente nærvær foran skrivebordet på hans hotelværelse i Rom nogle år senere synes at demonstrere.

Man må i denne sammenhæng heller ikke overse, at Warburgs litterære stil i slående grad er omstændelig og uinspirerende, og tydeligt bærer præg af problemer med at få overvejelserne til at flyde og følge naturligt efter hinanden. Ofte gentages fraser og overskriftsagtige formuleringer med små variationer fra tekst til tekst, og ikke sjældent mellem tekster skrevet med års mellemrum. Således er også den sidste „Indledning“ ikke meget andet end en samling af ideer og formuleringer som har ligget i forskellige publicerede tekster, og som frem for alt forekommer til overmål i hans forskellige samlinger af noter. Ja, Warburgs litterære stil baserer sig frem for alt på titel- og aforismelignende afsnit på tre til fire linjer, og denne titelmorfologi fortsættes i den (næstsidste) „Indledning“ fra samme år, hvis to første sider består af omkring otte forskellige titeludkast.

I stedet for 'titelagtig' kan Warburgs litterære stil mere passende betegnes som 'fragmentarisk', da ord, sætninger og afsnit bestandigt omarbejdes og permuteres i forskellige sammenhænge. Betragter man hans produktion under arbejdet med Mnemosyneatlasset, så består den først og fremmest netop af disse fragmenter, tekstlige fragmenter, udklip fra aviser, billeder og billedfragmenter og andre former

for inferiørt billedmateriale. Vanskelighederne ved at få Warburgs Atlas udgivet hænger netop sammen med denne „mosaikagtige sammenstilling“, som Fritz Saxl karakteriserede Warburgs metode, en metode som i de sidste par årtier har aktualiseret Warburgs arbejde næsten som et installationsværk i en kunstkontekst (sådan som man har set det i forbindelse med udstillingerne i Hamburg og Wien i 1993 og 1994), men som også har umuliggjort den videnskabelige behandling af materialet. Denne vanskelighed gives en positiv formulering hos Saxl, som skriver at „kun hans ord, som har den dybde og det præg, som uden tvivl ingen nulevende kunsthistoriker besidder, er i stand til at give tavlerne mening, at få dem til at give den virkning fra sig, som tilkommer dem“. ¹² En mere nøgtern vurdering af Warburgs sprog er måske Kurt W. Forsters karakterisering af det Warburg bedrev som en „slags begrebsmagi“, ¹³ som snarere betoner det videnskabeligt umulige ved projektet, uden at den gør Warburg til et lige så illitterært subjekt som kunstere ynder at fremstille sig som og som ikke sjældent skinner igennem i Saxls ovenstående citat, og hos andre som forsøger at redde Warburgs rygte ved snarere at karakterisere Warburg som geni (igen med argumenter der ligger betænkeligt nær en kunstnermytologi) end rationelt forklare hvad det hele går ud på.

Tavlerne kan altså ikke betragtes som et værk i nogen final betydning, men snarere som et arbejdsredskab gennem hvilket Warburg forsøgte at tænke de billedmæssige overleveringer. Endvidere forbløffes man over de tilsyneladende velgennemtænkte, men ikke desto mindre uudgrundelige, organiseringsprincipper som Warburg synes at have anvendt, når han komponerede tavlerne. Uudgrundelige for os, ja, men samtidig forbløffes man over at de rumlige kompositionsprincipper synes at have fungeret som en form for visuel og rumlig syntaks, der erstatter den sproglige syntaks som voldte Warburg et sådant besvær. Problemet med en sådan spatio-visuel syntaks er naturligvis for Warburg som det var i sin tid for Camillo, Bruno, Raymond Lull eller Robert Fludd: det er ikke altid lige indlysende hvortil disse organiseringer refererer eller hentyder. Problemet er

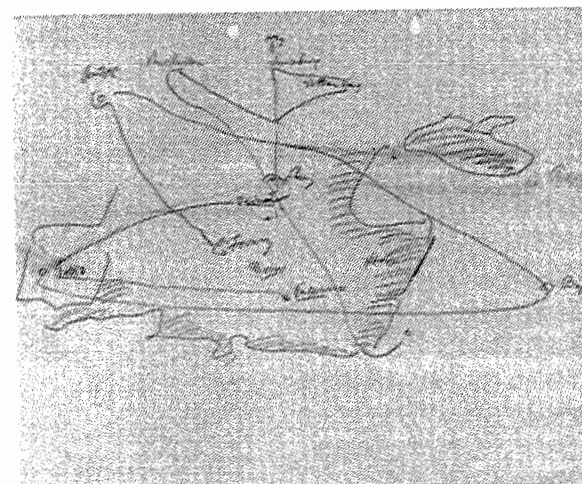


Aby Warburgs skitse over sin personlige kulturgeografi, 1928.

ikke forskelligt fra selve det biblioteksprincip Warburg anvendte til KBWs enorme bogsamling, som han ifølge Gombrich styrede med en patriarkalsk idiosyncrasi, der fuldstændigt ignorerer enhver moderne biblioteksteknologi, såvel når det gjaldt indkøb (som han selv stod for), som når det gjaldt organiseringen på hylderne (hvilket han også selv stod for), og som ikke baserede sig på klare klassifikationsprincipper, men på en diffus forestilling om en „Gesetz der guten Nachbarschaft“, dvs. at bøger med indre forbindelser til hinanden også skulle stå ved siden af hinanden. ¹⁴

Mneme og mellemrum

„Et inventarium for de påviselige påvirkninger“ hed det i „Indledningen“. Problemet med disse „påvirkninger“, tør jeg hævde, er netop at de hverken kan være påviselige eller bære på nogen erindring, men at de – hvis man skal følge Warburgs argumentation – netop virker ved at de befinder sig i et uartikuleret mellemrum mellem tanke og handling, mellem anskuelse og begreb, ja, mellem Apollon og Dionysos; et mellemrum som med nødvendighed må rette sig mod en såvel ukendt som fatal fremtid og basere sig på en såvel fortrængt som glemt fortid. Det er dette uartikulerede mellemrum som udgør den spekulative nøgle til det vigtigste af Warburgs mange umulige spekulative nydannelser, nemlig det kom-



Warburgs skitse over Europa, 1928.

plicerede begreb „patosformler“, et begreb som går igennem hele Warburgs sene produktion, og i særdeleshed i Mnemosyneatlasset.

Patosformlerne er et krystallationsbegreb for hele Warburgs „imaginære kulturvidenskab“. ¹⁵ Disse patosformler er, forklarer Reck, „udtryk for det visuelt skabtes naturhistoriske betingelser og samtidig produkter af et historisk virksomt tegnsprog, hvis dele er af ren konventionel art, og hvis virkninger sikres gennem endeløse gentagelser og tilsvarende indlæringsmetoder“. ¹⁶ Eksempler på sådanne patosformler er helteattituder, undergangstrusler, formørknings- og oplysningsretorikker, politiske retorikker, forførelsesattituder og mange andre. Alle disse kan således indordnes i en form for visuel syntaks. Denne visuelle syntaks eller billedmæssige symbolsprog synes Warburg dog ikke at have betragtet ud fra et positivistisk videnskabsideal bestående af universelle konstanter (med lokale variationer), men derimod ud fra en spekulativ metode, hvor objekterne er underkastet kulturelle forskydninger i tid og rum.

Men selvom patosformlerne er det centrale begreb i Mnemosyneatlasset, så kan de ikke opfattes som 'erindringsbilleder' i egentlig forstand, eftersom de ikke bærer på nogen erindring eller besidder historisk kontinuitet, tværtimod, forklarer Warburg ofte: billedet eller objektet afviser en mulig

forståelse, indholdet er så dybt gemt i menneskets grundvilkår, at det er uudtrykkeligt og ubegribeligt, de fungerer derfor snarere fremmedgørende, og det er denne fremmedgørelse som giver den grundlæggende tragiske tone, mellem „ruhiger Schau“ og „orgiastische Hingabe“, som det hedder i Warburgs terminologi. Det er i termer med en sådan tragik og fremmedgørelse, at Warburg begynder sin „Indledning“ til atlasset: „Bevidst skaben distance mellem sig selv og omverden kan vel betegnes som den menneskelige civilisations grundlag.“ ¹⁷ Men samtidig er det netop denne distanceskabende side ved billederne som sikrer deres videre liv i historien i form af netop patosformler, og det er i dette „mellemrum at den kunstneriske gestaltning opfylder forudsætningerne for at denne distancebevidsthed gives en social bevarelsesfunktion“; ¹⁸ altså ingen erindringsfunktion, men en overleveringsfunktion som paradoksalt synes at næres af fortrængninger og en anamnetisk fylde. Derfor, forklarer Warburg, er de kropssproglige „engrammer“ desto stærkere og mere virkningsfulde. For, siger Warburg, kunst- eller kulturvidenskaben forbliver en „utilstrækkelig deskriptiv evolutionslære, hvis ikke samtidig forsøget voves at stige ned i dybderne af den menneskelige ånds driftmæssige sammenflettethed med den akronologisk lagdelte materie. Først der bliver man opmærksom på prægeværket som præger de hedenske udtryksværdier, der stammer fra den orgiastiske uroplevelse: den tragiske Thiasos“. ¹⁹

Patosformlerne (og således også i den sidste ende Mnemosyneatlasset) skal ifølge en sådan læsning af Warburg snarere end som historiske erindringsfunktioner forstås som „magisk virkende hændelsesbilleder“. ²⁰ Med hensyn til grammatikken vedrører de ikke blot de kropssproglige „ordklasser“, som ovenfor, men – hvad Warburg især kommer ind på i de sene optegnelser – også komparation- og superlativformernes intensiverende betydning af de driftmæssige retninger, som det lyder i „Indledningen“ til Atlasset, hvor Warburg refererer til den indflydelse Hermann Ostoffs værk om det indogermanske sprogs suppletivvæsen kom til at udøve på hans egne udarbejdninger af patosformlerne.

I den næstsidste „Sidste version“ af „Indledningen“ til Mnemosyneatlasset forekommer der også et kuriøst titelforslag, som Warburg dog åbenbart aldrig havde forestillet sig trykt på et eventuelt omslag:

Egentlig, esoterisk titel for Mnemosyne: *Transformatio energetica* som et bestandigt, historisk symbolbiblioteks forskningsobjekt og egenfunktion (symbolet som katalytisk kvintessens).²¹

„Mellelrummets ikonologi“:

Kropssprog, orakelsprog og skæbnehieroglyffer

Det er i denne titel, og et lignende notat, som peger på en stor interesse for „des bildhaften monströsen (dämonischen) Symbols“²² som spændvidden mellem det himmelstræbende projekt i „hellenismens praktiske magi“ og den grotesk grimasserende „barbarisme i de eventyrlige ridderfortællinger“,²³ at det dionysiske i atlasset fremtræder mest tydeligt: mellem dets såvel sublime som nedrige, såvel entusiastiske som grublerisk-gådefulde udgaver. Fælles for disse forskellige dionysiske modaliteter som Warburg finder her og der er det „kropssproglige“ grundlag, og i en optegnelse dateret 27. juni 1929 gives der en definition på kunstneren, idet denne bestemmes som et „øjehåndsdyr“.²⁴

Samme dag forlyder det i en anden optegnelse, „Fussfeste“,²⁵ hvad Warburg forstår ved kropssproglige ytringer, såsom: at gribe, springe, danse, hoppe, myrde og så videre. I en anden optegnelse bestemmes disse kropssproglige ytringer som „det luciferiske arbejde med kroppens dynamiske orientering i kosmos (menneskeligt og elementært)“.²⁶ Disse kropssproglige ytringer i billedkunsten betragtes af Warburg som en „erstatning for orakelsproget“.²⁷

Forbindelsen mellem kunstværk og orakelsprog er for Warburg ikke et påhit eller tilfældighed, men udgør selve grundpillen i den overordnede videnskabelige plan han havde for en kommende kulturvidenskab, som en syntese mellem kunsthistorie og religionshistorie, en syntese som også går igen i hans ikke-værdsatte regelsæt til en opdeling mellem 'stor' billedkunst og 'lejlighedshedskunst', såsom bogillustrationer, etnografiske produkter, avisfotografier og deslige. Aktiviteter forbundet med orakelsprog var

for Warburg utvetydigt også spillet og legen, som udgjorde kunstens „eventyrlige undervegetation“, og da som orakelsprog og skæbnehieroglyffer.

På samme niveau som spillet og legen befinder sig også dansen, riten, karnevalet og festen. Disse aktiviteter inkarnerer netop den „fodfærdighed“ og de „fodfester“ (dansende, hoppende, springende, gripende osv.), som indgår som de måske vigtigste kropssproglige 'engrammer' blandt Warburgs patosformler og spiller en vigtig rolle, i al deres diskretion, bagom, men samtidig bevidst inverterende, de ophøjende tendenser i forståelsen af kunstens og billedernes motiviske historier. Denne orientering nedad kom også til at gennemsyre hele projektet med Mnemosyneatlasset. Allerede i det afsluttende opråb i „Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara“ fra 1912 havde han opfordret sin unge disciplins repræsentanter til ikke at lade sig afskrække af en „grænsevogtende forlegenhed“ ved at beskæftige sig med billedproduktionens nedre regioner, dvs.: „middelalderlige, orientalsk-latinske praktikker“,²⁸ til ikke at lade sig afskrække af det fortrængte, minutae og kuriosa, da disse udgør „det menneskelige udtryks historiske psykologi.“²⁹ Warburgs atlas kom derved til at stå i direkte opposition til andre forhåndenværende atlasser fra samtiden, som Hans Jantzens *Bilderatlas* fra 1913, som skulle være et selektivt kompendium af den højeste kunst, „eine Gebirgskunde der höchsten Spitzen“.³⁰

Nej, rummet er hos Warburg hverken set panoramisk fra en alpetop, ej heller perspektivisk gennemtrængende og mindst af alt historisk retlinjet, men kaotisk påtrængende. Kaotisk eftersom den produktive nærheds lov er lige så styrende på tavlerne som i hans bibliotek; påtrængende på samme måde som fortrængningerne gør sig fatalt bemærket i kropssproglige symptomer. Det er i denne „tankerums-skabende kulturfunktion“, i denne „mellelrummets ikonologi“ – som det hedder i to alternative titler til Mnemosyne – at vi må forestille os Warburgs planer om at installere tavlerne i KBWs biblioteksrotunde. En installation, eller et teater, der – hvis en sådan læsning kan siges at være rimelig –

skulle svare til intet mindre end historiens første forsøg på en fysisk opførelse af et 'erindringsteater', nemlig et Mnemosyneatlas, hvor billederne fungerer som kulturvidenskabelige argumenter gennem selve deres organisering og fremtrædelse. En videnskabelig umulig tanke i dag, men i sandhed en utopisk frugtbar idé i renæssancen, men her er renæssancens totalvidenskabsutopi fortsat med negative fortegn: netop som tragik.

På dansk ved Mads Rosendahl Thomsen

Noter

1. Dette fremgår bl.a. af Warburgs upublicerede noter fra 1928-29: *Mnemosyne. Grundbegriffe 1929*. Jf. Aby Warburg: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (Dieter Wuttke, red.). Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner (Saecula Spirituality 1), 1979 (Herefter: ASW), p. 592, post. 102: „1929 Mnemosyne I. Abschriften aus Notizbüchern. In Mappe.“ Herefter: *Mnemosyne G*.
2. Se Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute, 1970, pp. 216ff.
3. Aby Warburg: *Gesammelte Schriften I-II*. Leipzig: B. G. Taubner, 1932, vol. II, p. 535 (Herefter: GS); ASW, p. 267.
4. *Mnemosyne. Einleitung. Letzte Fassung*. 18 bl. Warburgs Inst., London, sign.: 102.1.1. Se Dieter Wuttke: „Aby M. Warburg-Bibliographie. Abteilung B: Archivmaterial“. ASW, p. 592, post 103. Herefter: *Mnemosyne A*.
5. *Mnemosyne A*, fol. 11.
6. Se bl.a. Hofmanns, *op. cit.*, p. 96; Werner Rappl: „Mnemosyne: Ein Sturmloch an die Grenze“. In: Aby Warburg. *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium* (Uwe Fleckner, Robert Galitz, Claudia Naber & Herwart Nöldeke, red.). Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 1993, p. 394.
7. Om dette, se Gombrich, *op. cit.*, pp. 282-306; Rappl: *op. cit.*, pp. 354-65, og Wuttke, „Bibliographie“, ASW, p. 592.
8. Titlerne fra *Mnemosyne B* og Rappl, *op. cit.*, p. 365.
9. Se billeder fra disse „installationer“ i Werner Hofmann: „Die Menschenrechte des Auges“. Hofmann/Syamken/Warnke (red.): *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt am Main: Europäisches Verlagsanstalt, 1980, p. 37.
10. *Ibid.*, p. 39.
11. *Ibid.*, p. 36.
12. Udateret brev til Leipzig-forlæggeren Teubner. Warburg Institute, London, 104. Citeret fra Kurt W. Forster:

„Warburgs Versunkenheit“. In: R. Galitz & B. Reimers (red.): *Aby M. Warburg „Ekstatische Nymphen ... trauernder Flußgott“ Portrait eines Gelehrten*. Hamburg: Dölling und Galitz Verlag (Schriftenreihe der Hamburgischen Kultur-stiftung: 2.), 1995, p. 189.

13. Forster, *op. cit.*, p. 189.

14. Se Fritz Saxl: „Die Geschichte der Bibliothek Aby Warburgs (1886-1944)“, ASW, pp. 337ff. Denne idé om et „specialiseret universalbibliotek“ er for øvrigt helt sikkert en tanke Warburg havde fra de berømte renaissancebiblioteker, f.eks. det ham bekendte Willibald Pirckheimers bibliotek, men udviser betydelig mere lighed med John Dee's bibliotek i Mortlake, der også fungerede som en slags privat uddannelsesinstitution med udlån, lærde som kom på kortere eller længere ophold, suppleret med videnskabelige instrumenter og andre samlinger. Ligesom man kan tale om en „Dee-circle“, taler man også om en „Warburg-circle“. Symptomatisk nok blev John Dee under den Yateske periode mere og mere den centrale skikkelse for Warburg-Institutets forskning.

15. Hans Ulrich Reck: „Von Warburg ausgehend: Bildmysterien und Diskursordnung“. *Kunstforum*, nr. 114, 1991, p. 208.

16. *Ibid.*

17. *Mnemosyne A*, fol. 2.

18. *Ibid.*

19. *Mnemosyne A*, fol. 9.

20. Reck, *op. cit.*, p. 208.

21. *Mnemosyne B*, fol. 1-2.

22. *Ibid.*, fol. 3.

23. *Ibid.*

24. „Das Augenhandtier / wird durch Fussfertigkeit / am an eigenenden Ergreifen / des Objekts verhindert.“ *Mnemosyne G* [21].

25. *Mnemosyne G* [20].

26. *Mnemosyne G*, [17] 10.V.1929.

27. *Mnemosyne G*, [27] 24.VII.1928.

28. GS, vol. II, p. 478-79.

29. GS, vol. II, p. 478.

30. Hans Jantzen: *Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte* (Eßlingen a. N. 1922 (1913)). Andre lignende atlaser fra tiden er Adolf Bastian: *Die Welt in ihren Spiegelungen unter dem Wandel des Völkergedankens* (Berlin 1887), som i visse henseender svarer til Warburgs projekt, samt også Brockhaus: *Bilder-Atlas* (Leipzig: J. G. Heck 1844-61), som i 1851 udkom på engelsk under titlen *The Iconographic Encyclopedia of Science, Literature, and Art*. Ifølge Warnke har Warburg med sikkerhed dog set Hans Haas: *Bilderatlas zur Religionsgeschichte* (Leipzig u. Erlangen. 1924). Fra Warnke, *op. cit.*, p. 157.