

Mnemosyne. Indledning (sidste version)

ABY WARBURG

Bevidst skaben distance mellem sig selv og omverdenen kan vel betegnes som den menneskelige civilisations grundhandling. Hvis dette mellemrum er den kunstneriske formgivnings substrat, så er betingelserne opfyldt forud for at denne distancebevidsthed kan få en social varighedsfunktion; en social varighedsfunktion der, ligesom ethvert kredsløb mellem billed- og tegnmæssig kosmologi, virker gennem rytmen af indsvingen i materien og udsvingen i sofrosyne, og hvis tilstrækkelighed eller utilstrækkelighed som orienterende åndeligt instrument netop betegner den menneskelige kulturs skæbne.

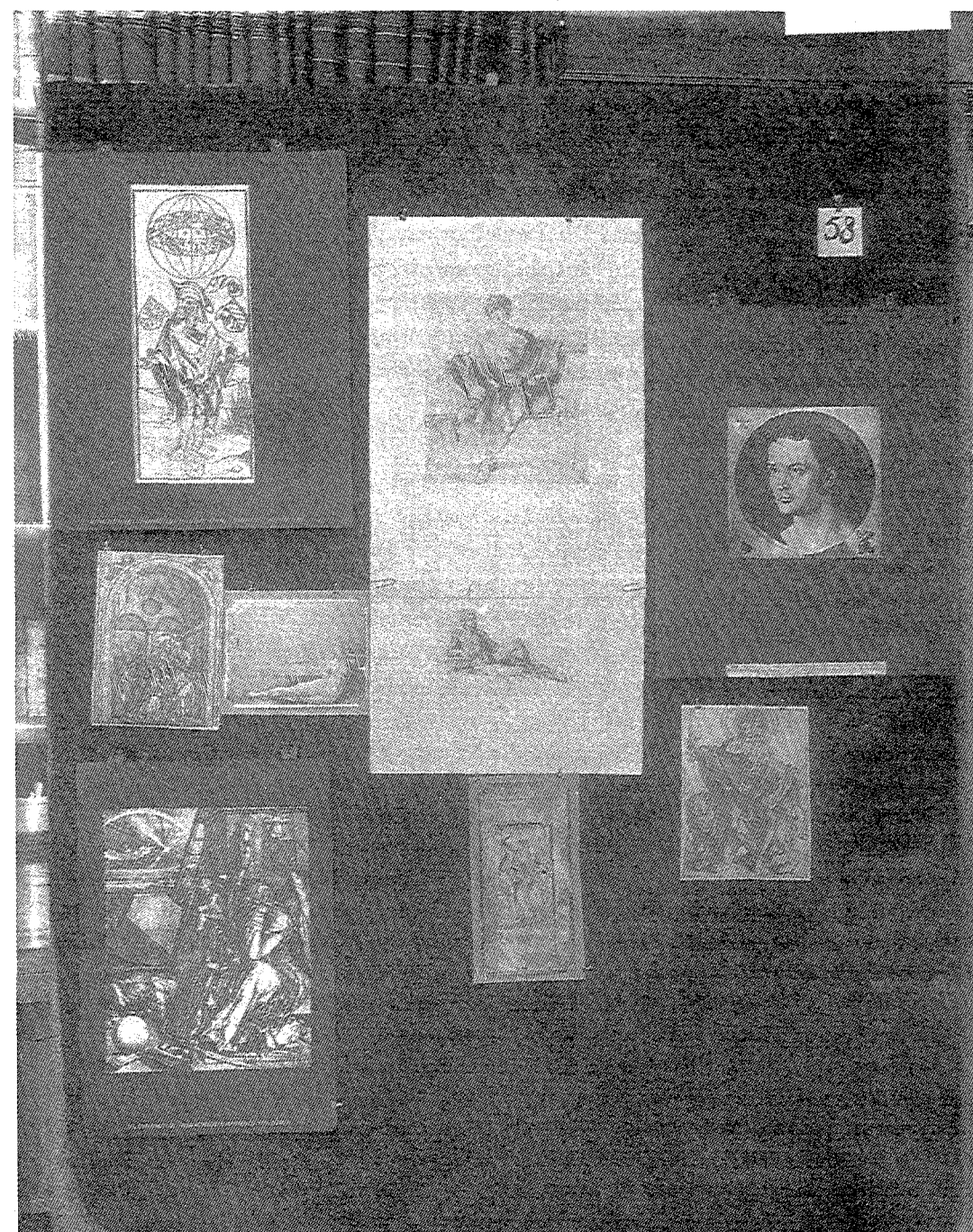
For et kunstnerisk menneske, der således vakler mellem en religiøs og en matematisk verdensanskuelse, kommer nu hukommelsen såvel som den kollektive personlighed og individet til hjælp på en højst ejendommelig måde: ikke sådan at det uden videre skaber et tankerum, men således at det vel på grænsepolerne for den psykiske væremåde forstærker tendensen til rolig skue eller orgiastisk hengivelse. Det aktiverer mnemisk den umistelige arvemasse, ikke med nogen primært beskyttende hensigt, men for at gribe det lidelsesfuldt-fobiske i dets fulde tyngde hos den rystede troende personlighed i et religiøst mysterium, som må være med til at skabe stil i kunstværket, ligesom på den anden side den registrerende videnskab beholder den rytmiske struktur og videregiver den, idet fantasiens monster bliver til fremtidsbestemmende livsanvisninger.

For at kunne gennemskue de kritiske faser i denne proces har man endnu ikke i fuldt omfang betjent sig af hjælpemidlet til indsigt i den kunstneriske

formgivnings polare funktion, mellem indsvingende fantasi og udsvingende fornuft, hvis billedmæssige formgivning foreligger som fortolkningsklart dokument. Mellem en imaginær griben-til og en begrebslig skuen står den håndterende afsøger af objektet med den deraf følgende plastiske og maleriske spejling, som man kalder den kunstneriske akt. Denne dobbelthed af antikaotisk funktion (som man kan betegne således, eftersom den kunstneriske form udvælgende fremstiller det Ene klart i konturen) og den med synssansen af betragteren fordrede, kultiske hengivelse til det skabte *idolon*, forårsager den forlegenhed hos det åndelige menneske, som må udgøre en kulturvidenskabs egentlige objekt, når den som sit formål har valgt en illustrerende psykologisk historie over mellemrummet mellem tilskyndelse og handling.

Afdæmoniseringsprocessen af den fobisk prægede indtryksarvemasse, der gebærdesprogligt omfatter hele skalaen af det at være grebet, lige fra den hjælpeløse hensunkethed til det morderiske menneskeæderi, giver den menneskelige bevægelsesdynamik, også i de stadier som at kæmpe, gå, løbe, danse, gribe, der ligger mellem de orgiastiske yderpoler, prægning af den uhyggelige oplevelse, som renaissance-lærde, der var vokset op i middelalderlig kirketugt, så som et forbudt område, hvor kun det frigivede temperaments gudløse måtte tumle sig.

Atlaset over Mnemosyne vil i kraft af dets billedmateriale illustrere denne proces, som man kunne betegne som forsøg på indoptage udtryksværdier i sjælen præget forud ved fremstillingen af det bevægede liv.



ABY WARBURG: *Mnemosyneatlas*. Tavle 58.
Astrologi som det sted, hvor „logik og magi som trope og metafor (med Jean Pauls ord) 'blomster som stiklinger på samme stamme.'“

II.

„Mnemosyne“ vil i dets billedmaterielle grundlag, som karakteriserer det vedføjede atlas i form af re-produktioner, først og fremmest kun være et inventarium over de antikiserende forprägninger (*Vorprägungen*), som med hensyn til fremstillingen af det bevægede liv var med til at skabe stil i renæssancen.

Sådan en sammenlignende betragtning måtte, da der savnes systematisk sammenfattende forarbejder på dette område, indskrænke sig til at undersøge det samlede værk hos få typer af de største kunstnere, men forsøger til gengæld i kraft af en dybere indtrængende social-psykologisk undersøgelse at begribe meningen af disse hukommelsesmæssigt lagrede udtryksværdier som meningsfuld åndsteknisk funktion.

Allerede i 1905 kom [Hermann] Ostoffs skrift¹ om det indogermanske sprogs suppletivvæsen forfatteren til hjælp i disse forsøg: Osthoff påviste sammenfattende, at der ved adjektiver og verber kan indtræde en ændring af ordstamme i komparationen eller konjugationen, ikke blot uden at forestillingen om den energetiske identitet af den egenskab eller handling der var hensigten derfor kommer til at lide, selvom det ordformede grundudtryks formale identitet er faldet bort, men også et udtryks med fremmed stamme indtræden bevirker en intensivning af den oprindelige betydning.

Mutatis mutandis kan man fastslå en lignende proces på det kunstformende gebærdesprogs område, som eksempelvis når den dansende Salome fra biblen optræder som en græsk mænade, eller når en af Ghirlandajos' frugtkurv bærende tjenerindere iler forbi i form af en helt bevidst eftergjort Victoria fra en romersk triumfbue.

Prægeværket (*das Prägwerk*) skal søges i området for massens orgiastiske grebthed; det prægeværk, som i det omfang det gebærdesprogligt lader sig udtrykke, hamrer den maksimale indre grebtheds udtryksformer ind i hukommelsen med en sådan intensitet, at disse engrammer af lidelsesfuld erfaring

overlever som hukommelseslagret arvegods og forbilledligt bestemmer de konturer som kunstnerhånden skaber, så snart gebærdesprogets højeste værdier gennem kunstnerhånden vil træde frem i dagslyset.

Hedonistiske æsteter opnår den billige tilslutning hos det kunstnydende publikum, når de forklarer sådanne formskift i termer af den dekorative store linjes nydelsesfuldhed. Må enhver som vil det stille sig tilfreds med en flora af de mest velduftende og smukkeste planter, men en kredsløbets eller en saftstigningens plantefysiologi kan aldrig udvikles heraf, for denne åbner sig kun for dem, der undersøger livet i de underjordiske rodværker.

Plastisk præfigureret af antikken trådte eksistensens triumf, i den fuldstændig rystende modsætning mellem livsbekræftelse og jefornægtelse, frem for efterkommernes sjæl, når de betragtede dem på Dionysos' hedenske sarkofager i rusoptoget af hans orgiastiske følge og kejserens triumftog på de romerske triumfbuer.

I begge symboliseres massernes bevægelse i en herskers følge; men mens mænaderne kaster rundt med den i vanvid sønderrevde buk til rusgudens ære, overleverer romerske legionærer barbarernes afhuggede hoveder til Cæsar som en forfalden tribut inden for et ordnet statsvæsen (ligesom også kejseren på reliefferne for sine veteraner hyldes som den kejserlige omsorgs repræsentant).

Ganske vist minder Colosseum, få skridt fra Konstantinsbuen, ubønhørligt middelalderens eller renæssancens romer om, at den menneskeofrende urdrift i det hedenske Rom havde tiltvunget sig sine kultsteder; og stadig i dag fremtræder Rom i den uhyggelige dobbelthed af kejserens sejrskrans og martyrene.

Den middelalderlige kirketugt, som i guddommeliggørelsen af kejseren havde oplevet sin nådesløse fjende, ville have ødelagt et monument som Konstantinsbuen, hvis ikke kejser Trajans heltedåd, skildret på senere indsatte reliefbånd, under Kon-

stantins mantel havde fået lov at blive bevaret. Kirken havde selv forvandlet Trajanrelieffets gloriøse selvforherligelse til kirkelig besindelse gennem et sagn, som endnu var levende hos Dante. Den berømte beretning om kejserens pietet mod enken, der tryglede om retfærdighed, er vel det mest subtile forsøg på at forvandle den imperatoriske patos til kristelig pietet gennem en energisk inverteret betydningstilskrivning; kejseren i fuld galop på relieffets indre side, ridende en barbar omkuld, bliver til retfærdighedens fortalere, der befaler sit følge at standse, da enkens barn var havnet under de romerske ridderes hove.

III.

At karakterisere antikkens restitution som et resultat af en nyindtrådt historiserende bevidsthed om kendsgerningerne og en indførelse af en samvittighedsløs kunst, forbliver utilstrækkelig deskriptiv evolutionslære, hvis man ikke samtidig vover forsøget på at stige ned i dybderne af den menneskelige ånds driftmæssige sammenflettethed med den akronologisk lagdelte materie. Først dér bliver man opmærksom på prægeværket som præger den hedenske grebtheds udtryksværdier, der stammer fra den orgiastiske uroplevelse: den tragiske Thiasos.²

Efter Nietzsche er det ikke længere nødvendigt med en revolutionær attitude for at se antikkens væsen som symboliseret af dobbeltheden af Apollon og Dionysos. Tværtimod kan den overfladiske hverdagsbrug af denne modsætningslære virke hindrende ved betragtningen af hedenske kunstfrembringelser, for så vidt den ikke tager det alvorligt, at man snarere må forstå sophrosyne og ekstase i deres polare funktions organiske enhedslighed ved prægningen af den menneskelige udtryksviljes grænseværdier.

Den uhammede frigørelse af kropslige udtryksbevægelse, som de særligt fuldbyrdedes i Lille Asien i rusgudernes følge, omfatter hele skalaen af menneskehedens fobisk-rystede kinetiske livsyttring lige fra hjælpeløs hensunkethed til morderisk tumult og alle de mimiske aktioner derimellem, sådan som den

thiasiske kults gående, springende, dansende, gripende, bringende, bærende, spores i kunstværkernes fremstillinger ekkoet af sådanne afgrundsagtig hen-givelse. Den thiasiske prægning er just sådan et væsentligt og uhyggeligt kendetegn for disse udtryksværdier, sådan som den talte via antikke sarkofager til renæssance-kunstnerens øje.

I en ejendommelig tvetydighed forsøgte den italienske renæssance at indkorporere denne arvemasse af fobiske engrammer. Det var på den ene side en velkommen tilskyndelse til en ny frisættelse af temperamentet vendt mod verden, der gav de der kæmpede for deres personlige frihed over for skæbnen modet til at meddele det udsigelige. På den anden side, i og med at denne ansporing foregik mnemisk, dvs. at den i kraft af former prægede forud, allerede en gang var blevet forædlet gennem kunstnerisk formgivning, forblev restitutionen en handling som anviste den kunstneriske genius den sjælelige plads mellem driftmæssig selvopløsning og bevidst tæm-met formel formgivning, dvs. netop mellem Dionysos og Apollon, hvor han ikke desto mindre kunne give sit mest personlige formsprog en egen prægning.

IV.

Tvangen til at udrede formverdenens forud prægede udtryksværdier – ligegyldigt om de stammer fra fortiden eller nutiden – medfører for enhver kunstner, som vil sætte sin egenart igennem, den afgørende krise. Det var indsigtens i at denne proces har en usædvanlig vidtrækkende og hidtil upåagtet indflydelse på 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 der går forud, som for hver enkelt kunstner kræver en afstandtagen til eller indkorporering af denne dobbelte påtrængende indtryksmasse.

Den afgørende fase i den italienske renæssances udvikling af den maleriske monumentalstil spejles med en symbolsk tydelighed, sådan som kun den virke-

lige historie under os det, i de kunstværker, der knytter an til kejser Konstantins figur fra hedensk eller kristen tid.

Fra det trajanske relief og fra triumfbuen, der bærer Konstantins navn, til trods for at kun få reliefbånd stammer fra hans tid (jvf. Wilpert³) udgår den imperatoriske patos, som giver senere efterkommeres gebærdesprog gyldig værdi⁴ gennem deres brusende og besnærende elokvens, foran hvilken det italienske øjes fineste banebrydende værker måtte bøde med deres ret til fremtidig førerskab. Piero della Francescas Konstantinslag i Arezzo,⁵ der for udtryksformen havde opdaget en ny ikke-retorisk storhed for indre menneskelig grebthed, blev trampet itu under den vilde hærs hove, som på samme måde må komme galopperende på stansens vægge under påskud af Konstantinsejren.⁶

Hvorledes var en sådan tomgang i det kunstneriske formsprog mulig i Raffaels og Michelangelos nabolag? At glæden ved den antikke skulpturs storartede gester i et sammentræf med en ligesindet genopvågnende sans for det arkæologisk ægte førte til en så påtrængende dominans af den dynamiske patosformel *all'Antica*, giver udelukkende en æstetisk forklaring på voldsomheden i denne proces.

Den hedenske formverdens nye patetiske gebærdesprog var ikke som man skulle tro blot blevet trukket ind i atelieret under bifald af et fint sansende kunstnerøje og en ligesindet udsøgt antikvarisk smag.

Karakteriseringen af den hedenske verden som formklar olympier var snarere blevet fravristet en periodes mægtige modstand, der udgik fra to vidt forskellige kræfter, som trods deres barbariske antikklassicitet i den ydre fremtræden med rette måtte anse sig for trofaste og autoritative beskyttere af den antikke arv. Disse to masker af meget heterogen herkomst, der dækkede over den græske gudeverdens humane konturklarhed,⁷ var de efterfølgende monstrøse symboler i den hellenistiske astrologi og den optrædende formverden i antikken *alla Francese* så-

dan som de kom til udtryk i de samtidige pantomimers og dragters bizarre realisme.

Blandt den hellenistiske astrologis praksisser havde den græske Pantheons lette naturlighed klumpet sig sammen til en flok af monstrøse figurer, som på grund af deres uigennemsigthed måtte fremtræde som forvrængede skæbnehieroglyffer⁸ for med eftertryk at vække en menneskelige troværdighed i en tid som, hvad angår antikkens genopdagede ord, nu også krævede stilren organisk overskuelighed i den ydre fremtræden.

Den anden demaskering, som man havde at kræve af den hedenske antik, måtte rette sig mod en blot tilsyneladende mere hamløs forklædning, mod kostumerealismen *alla Francese*, sådan som den fremtrådte på flanderske gobeliner eller den ovidianske dæmoni eller den livianske romerstorheds bogillustrationer.

Kunsthistorien er ganske vist ikke vant til sammenfattende at se den orientalsk-praktiske, den nordisk-fornemme og den italiensk-humanistiske opfattelse af antikken som ligeværdige komponenter i den nye stilskabelsesproces. Man gør sig netop ikke klart, at astrologerne, som ganske rigtigt erkender deres Abu Mashar som trofaste fortolkere af ptolemæisk kosmologi, med subjektiv ret kunne hævde, at de var pinligt trofaste traditionsbevarere, ligesom også lærde rådgivere for billedvævere og miniaturister i Valois' kulturkreds – lige meget om de havde gode eller dårlige oversættelser af de antikke forfattere foran sig – havde anledning til at tro at de lod antikken genopstå i pinlig trofasthed.

Tyngden i det antikiserende gebærdesprogs indtræden kan indirekte forklares som denne dobbelt krævede reaktive energi, der gjorde krav på genskabelsen af antikkens konturklare udtryksværdier fra lænkerne af en ikke homogen tradition.

Opfatter man således stilskabelse som et problem der vedrører udvekslingen mellem sådanne udtryksværdier, så indfinder sig det uomgængelige krav om

at undersøge dynamikken af denne proces med hensyn til dets trafikmidlers teknik. Tiden mellem Piero della Francesca og Raffaelskolen er en epoke for den begyndende intensive billedvandring mellem nord og syd, hvis elementære magt hvad angår såvel indslagets kraft som omfanget af dens vandreområde bliver dækket til for den europæiske stilhistoriker i kraft af den romerske højrenæssances officielle „sejr“. Den flanderske gobelin er den første kolossale type af det automobile billedfartøj, som, frigjort fra væggen, ikke kun i dets bevægelighed, men også på grund af dets teknik, der er lagt an på mangfoldig reproduktion af billedindholdet, er en forløber for billedtrykte papirblade, dvs. kobberstikket og træsnittet, som først gør udvekslingen af udtryksværdier mellem nord og syd til en vital fremgangsmåde i den europæiske stilskabelses kredsløb.

For blot at give et eksempel på med hvilket eftertryk og i hvilket omfang disse importerede billedbærere fra nord trængte ind i de italienske palatser: Omkring år 1475 smykkede omkring 250 løbende meter flanderske gobeliner med fremstillinger af det bevægede liv i fortiden og i nutiden væggene i Medicierne statslige borgerhuse, som gav dem den eftertragtede glans af fornem-fyrstelig pragt. Men ved siden af disse måtte der allerede have vist sig en mere uanseelig kunstform, som endnu kunne skjule sin indre overlegenhed som stilskabende magt under sin beskedne optræden som billige lærredsbilleder; i kraft af udtryksmådens *novità* erstattede de hvad de savnede i materialeværdi. Det gebærdespil som ingen ridderrusting vanskeliggjorde hos en Polliuolo fremstillede Herkules' gerninger i deres fængslende entusiasme *all'antica* på sådanne lærredsbilleder.⁹

Hertil kommer en genskabelseslængsel rodfæstet i den hedenske religiøsitetens urrige. For var de hellenistiske stjernebilleder ikke symboler for en endegyldig og dommedagsagtig *raptus in caelum*, sådan som også tilsvarende de ovidianske eventyr,¹⁰ der førte menneskerne tilbage til Hyle, symboliserer deres *raptus ad infernos*? Den blot tilsyneladende rent ydre kunstneriske tendens til genskabelse af den ge-

bærdesproglige konturklarhed førte i sig selv, dvs. i overensstemmelse med de sprængte lænkers indre logik, til et formsprog der svarede til den begravede tragiske, stoiske antikke fatalisme.

∇

I kraft af det normale menneskeøjes underværk forbliver lignende sjælelige svingninger levende for efterkommerne i den antikke fortids stivnede stenværk i Italien.

Gebærdernes billedsprog, oftest indskrifter forstærket af ordets sprog, der vender sig mod øret, tvinger gennem den kraft, der ikke kan ødelægges i dens udtryksprægning den hukommelsesmæssige funktion af arkitekturværker (fx triumfbuen, teater) og plastik (fra sarkofag til mønter) til at genopleve menneskelige grebthed i dens tragiske polaritets hele omfang fra passiv udholden til aktiv sejrssikkerhed.

I triumfskulpturen fejrer bekræftelsen af livet sig i pompøs form, mens sagnene på de hedenske reliefkister fremviste menneskesjælens fortvivlede kamp for at stige til himmels i mystiske symboler.

Hvor eftertrykkeligt sådanne kirkefjendlige elementer måtte lade sig indpræge beviser den række af over 12 sarkofager som, muret inde i trapeafsatsene i S. Maria Aracoeli, må have ledsaget den fromme pilgrim som drømmebilleder fra den syndige hedenske dæmonis forbudte religion, når han gik op til kirken.

Det modsætningsforhold i det ydre udtryks jebvidsthed krævede af den emnebundne anskuelsesmåde i den uddøende middelalder en parallel etisk diskussion mellem hedensk kæmpende og kristelig-hengiven personligheds-fornemmelse.

Det hører til de egentlige kunstneriske praksisser i den såkaldte renæssance, at overlegenheden af den antik-sejrssikre enkeltgebærde fra Trajanusepoken i form af dramatisk konturklarhed, ikke kun føles ud over de konstantinske epigoners uklare masseepik,

men ligefrem med umiddelbar forpligtigelse bliver sat i omløb som kanoniske patosformler i den europæiske renessances formsprog fra det 15. til det 17. århundred, så snart fremstillingen af menneskeligt-bevægeligt liv forelå som opgave.

På dansk ved Peter Nielsen og Jan Bäcklund

Noter (ved Jan Bäcklund)

1. Hermann Osthoff: *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen* (Heidelberg 1900).

2. *Den tragiske Thiasos*: Tilhængere af Dionysos' orgiastiske kult, bevæbnede med *thyrsoi* (stave spidsede med en grankogle og smykkede med vedbend og vinløv) og kendtes som *mænader* (gale kvinder). Disse hævdedes at vandre rundt omkring i „thiasoi“ (hæmningsløst bacchisk følge). Det blev også sagt at de praktiserede *spáragmos*, sønderrivning af deres offer og fortæring af deres rå kød til fester (*homofagia*). Samtidig med en sådan praksis fortsatte i vildmarken, så syntes Dionysos-kulten før år 500 før Kristus at være blevet tæmmet i byerne, i det mindste i Athen. Den klassiske tragedie udvikledes af Dionysos' korsangere.

3. Trol. Joseph Wilpert: *Prinzipienfragen der christlichen Archäologie*: mit besonderer Berücksichtigung der „Forschungen“ von Schultze, Hasenclever und Achelis erläutern (Freiburg im Breisgau 1889).

4. Der står „Weltgeltung“, men man mistænker slåfejl for *Wertgeltung*.

5. *Piero della Francesca, Konstantinusslagt*: Cf. Aby Warburg: „Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance“ (1914), *Gesammelte Schriften*, Bd. I, p. 175; „Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance. Studien“ (1902), *GS*, Bd. I, p. 188, og i særdeleshed: „Piero della Francescas Constantinschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux“ (1912), *GS*, Bd. I, p. 251-254, 389-391. Taf. XXXIX u. XL: Abb. 65: Piero della Francesca, Khosrô-Schlacht, Arezzo, S. Francesco. Abb. 66: Ramboux, Aquarellkopie nach Piero della Francesca, Düsseldorf, Akademie. Abb. 67: Konstantinbogen, Kampfreief. Abb. 68: Piero della Francesca, Konstantinsschlacht, Arezzo, S. Francesco. Abb. 69: Ramboux, Aquarellkopie nach Piero della Francesca, Düsseldorf, Akademie. Abb. 70a, b. Pisanello, Bildnismédaille des Johannes Palaeologus.

6. W. hentyder her til den figur som fremtræder i forgrunden på såvel kampreieffen i Konstantinbuen (*GS*, Bd. I, Abb. 67) som på Piero della Francesca, Khosrô-Schlacht, Arezzo, S. Francesco, *ibid.*, Abb. 64.

7. „humane Umrisssklarheit“: en replik direkte rettet mod Winckelmann.

8. *fratzenhafte Schicksalshieroglyphen*: Kommentar til Kant, i særlig grad til dennes *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1771).

9. Om dette, jvf.: „Arbeitende Bauern auf burgundische Teppichen“ (1907), *GS*, bd. I, p. 229: „[...] aber nicht nur dem gewebten Feierkleid für die häusliche Wand, sondern auch seinem billigeren Surrogat, dem auf Leinwand gemalten Genrebild, räumten die Medici sogar die Ehrenplätze der soprapporti in ihren Festsälen auf der Villa Carreggi und im Stadtpalaste ein, zur selben Zeit (etwa 1460), wo doch schon im Palast der via larga Antonio und Piero Pollajuolo auf ihren Leinwandbildern mit den Herkules-taten den neuen idealistischen Stil des bewegten Lebens verkündeten, bereits das Banner der neuen welterobernden Pathosformel „all' antica“ entfaltet hatten.“

10. *ovidianischen Märchen*: Igen en slet skjult kommentar till Kant. Hele dette afsnit er f.ø. en voldsom kritik af principperne for Winckelmanns og, i særdeleshed, Kants æstetik. Så hedder det i *Beobachtungen* ...: „Von den Werken des Witzes und des feinen Gefühls fallen die epische Gedichte des Virgils und Klopstocks ins *Edle*, Homers und Miltons ins *Abenteuerliche*. Die Verwandlungen des Ovids sind *Fratzen*, die Feemärchen des französischen Aberwitzes sind die elendesten *Fratzen*, die jemals ausgeheckt worden.“ I Kants tredje kritik, efter det at han har postuleret, at „die Idee des Guten mit Affekt heißt der Enthusiasm“ (*KdU* 1790, p. 121) synes det først og fremmest være følgende passage W. vender sig imod: „Wenn der Enthusiasm mit dem Wahnsinn, so ist die Schwärmerei mit dem Wahnwitz zu vergleichen, wovon der letztere sich under allen am wenigsten mit dem Erhabenen verträgt, weil er grüblerisch lächerlich ist. Im Enthusiasmus, als Affekt, ist die Einbildungskraft zügellos; in der Schwärmerei, als eingewurzelter brütender Leidenschaft, regellos. Der erstere ist vorübergehender Zufall, der den gesunden Verstand bisweilen wohl betrifft; der zweite eine Krankheit, die ihn zerrüttet.“ (*ibid.*, p. 126.). Et af Warburgs titelforslag til atlasset var jo også „Bilderatlas zur Kritik der reinen Unvernunft ...“



ABY WARBURG: *Mnemosyneatlas*. Tavle 55.

Den „passive fatalismes“ energetiske omvendning hos den hvilende i „Paris' dom“ til en „gåen ud af sig selv“ i Manets „Déjeuner sur l'herbe.“