

Martina Medolago

**Jenő Lányi (1902–1940).
Gebrochenes Leben und zerstreutes Werk
eines mitteleuropäischen Intellektuellen**

Dissertation

2024

Andrássy Gyula Deutschsprachige Universität Budapest

Interdisziplinäre Doktorschule

Leiterin: Prof. Dr. Ellen Boos

Martina Medolago

**Jenő Lányi (1902–1940).
Gebrochenes Leben und zerstreutes Werk
eines mitteleuropäischen Intellektuellen**

Betreuer

Dr. Tibor Szabó

Promotionsausschuss

Vorsitzender

Prof. Dr. habil. Georg Kastner

Gutachter

Prof. Dr. Dieter Binder

Dr. Neville Rowley

Mitglieder

Prof. Dr. habil. Artur Rosenauer

Dr. Claudia Wedepohl

Dr. Orsolya Tamássy-Lénart (Ersatzmitglied)

Dr. Beáta Márkus (Ersatzmitglied)

Eingereicht: Februar 2024

Dedicato,
con gratitudine,
a chi abita il mio cuore.

In memoriam Mária Lányi.

„Die geheime Furcht
des von fremden Mächten Hinweggerafftwerdens
durchzog wie ein unberechenbarer Kometenschweif
Jenös Leben.“

Monika Mann

Le métier des intellectuels
est de chercher la vérité
au milieu de l'erreur.

Romain Rolland

Danksagung

Diese Arbeit hat mein Leben in den letzten zehn Jahren begleitet.

Es begann ein wenig zufällig, ein wenig zum Spaß, als ich Zeit und Energie hatte, mich damit zu beschäftigen. Als ich die Forschung vertiefte, entdeckte ich nach und nach ihr Potenzial. Im Laufe der Jahre war es mir aber leider nicht immer möglich, dieser Arbeit höchste Priorität einzuräumen. Die Krankheit meiner Mutter, eine neue Arbeitsstelle, die Geburt meiner Tochter haben meine Energien komplett beansprucht. So habe ich die Forschung am Thema und die Arbeit am Text, den ich in zwei Etappen zwischen den Sommern 2021 und 2022 geschrieben habe, immer wieder unterbrochen.

In diesem nicht enden wollenden Wettlauf gab es sehr viele Menschen, die mir geholfen oder meiner Arbeit neues Leben eingehaucht haben. Die vorliegenden Seiten und die darin enthaltenen Gedanken sind das Ergebnis eines sehr langfristigen Miteinanderwirkens von mir mit all diesen Menschen. Sie alle haben Anteil daran, dass ich diese Dissertation letztendlich beenden konnte. Dafür möchte ich ihnen danken.

Mein größter Dank gilt den Erben von Jenő Lányi für das Vertrauen, mit dem sie mir die Geschichte ihres Onkels und ihrer Familie anvertraut haben. Ich fühle mich geehrt und glücklich, dass ich die Wissenschaftlerin sein konnte, die Lányis Weg rekonstruieren durfte. Ich habe es so gut wie möglich gemacht. Carlo und Mario Tosi, Mária und Gábor Lányi, Rolf und Albert Krauer: Ich weiß, dass ihr immer wieder gezweifelt habt, ob ich diese Arbeit jemals fertigstellen würde. Danke, dass ihr mich trotzdem frei fliegen gelassen und mir die Chance gegeben habt, *dottoressa* zu werden.

Die vorliegende Dissertation entstand im Rahmen des interdisziplinären Doktoratskollegs an der Fakultät für Mitteleuropäische Studien (MES) der Andrassy Universität Budapest (AUB) unter der Leitung von Dieter A. Binder und Georg Kastner. Sie waren nicht nur stets zuverlässige Hilfe und Unterstützung in allen Belangen die Arbeit und das Doktorstudium betreffend, sondern sind die Säule der Fakultät MES und der Doktorschule der AUB. Ihnen mein herzlicher Dank! Bedanken möchte ich mich auch bei meinem Betreuer, Dr. Tibor Szabó, der ebenfalls stets mit viel (viel, und so viel!) Geduld über meine Forschung gewacht hat und immer ansprechbar war. Auch meinen Kolleg:innen innerhalb des Doktoratskollegs und der Doktorschule: Danke, dass ihr dieses Abenteuer mit mir zusammen durchlebt habt. Vor allem Silke Antje Niklas und Beáta Márkus werden für immer in meinem Herz bleiben.

Das Kolleg wird vom österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (BMWFW) gefördert. Ohne ihre Großzügigkeit hätte ich diese Herausforderung nicht bewältigen können. Die finanzielle Unterstützung vom BMWFW ermöglichte mir auch einen Forschungsaufenthalt und eine Konferenzteilnahme in den USA und die Übersetzung der Primärquellen meiner Forschung.

In meine Dissertation flossen die Unterstützung und die Expertise zahlreicher Personen ein. An erster Stelle danke ich dafür Ágnes Körber, die Erste, die in die Fußstapfen von Lányi trat, und Karin Andert, deren Kompetenz, Menschlichkeit und Klarheit ich stets bewundert habe. Daneben waren es vor allem drei Wissenschaftler:innen auf beiden Seiten des Atlantiks, die mich stark beeinflusst und unterstützt haben: Prof. Dr. Elizabeth Sears, Dr. Claudia Wedepohl sowie Dr. Neville Rowley – grazie, grazie, grazie. Mein Dank an euch kommt auf Italienisch, denn er kommt aus der Tiefe meiner Seele.

Viele Menschen in der ganzen Welt haben mir auf verschiedene Weise bei der Fortsetzung meiner Arbeit geholfen. Besonders beeindruckt haben mich die Freundlichkeit von Silvia Garinei, Gabriele Bovolenta, Arnaldo Benini, Flavio Zanetti, Alessandra Sarchi, Andrea Bacchi und die Fondazione Federico Zeri, sowie die lieben Artur Rosenauer und Hans Aurenhammer – die mir anfangs den Weg gezeigt haben.

Danke an alle Mitglieder:innen meiner Rigorosums- und Disputationskommission für ihre Zeit und ihren Einsatz. Diese sind: Marcell Mártonffy, Ursula Mindler-Steiner, Vasilj Rastorguev, Georg Kastner, Dieter Binder, Neville Rowley, Artur Rosenauer, Claudia Wedepohl.

Ebenso danke ich Dr. Claudia Caesar, die dazu beigetragen hat, den Text besser lesbar zu machen.

Meine Tochter Nile, meine Schwestern Gea und Bianca und meine unglaublichen Freunde Matthias, Paolo, Roberto, Pasquale und Athan, sowie Giulia, Sere, Maike, Alice und Chiara, Damiano und Elia, mein Vater und seine Partnerin Francesca, mein Stiefvater Paolo und meine Nichten Arianna und Chiara sowie alle meine geliebten Schüler:innen und Kolleg:innen leben fast schon so lange mit meinem Dissertationsprojekt wie ich. Mir fehlen die Worte, um ihnen für ihre nimmermüde Unterstützung, ihre Liebe, ihre Begeisterung, ihre Geduld, ihren Sarkasmus und ihr Verständnis zu bedanken. Mamma, diese Arbeit ist für dich. Du wärst stolz gewesen, ich weiß es. Danke, dass du mir das Leben geschenkt hast.

Ich habe fertig (cit.).

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	15
Einführung	17
Stand der Forschung	20
Quellen.....	22
Methoden	23
I. Zum Leben Jenő Lányis	27
1.1. Kindheit und Jugend in Budapest.....	27
1.2. Studium in Wien, 1920–1924.....	34
1.3. Wanderjahre: Florenz, Paris, London, 1924–1927.....	37
1.4. Lányis Promotion in München, 1927–1929	39
1.5. Erste Tätigkeit an den Berliner Museen, 1929–1932	41
1.6. Donatello-Studien in Florenz, 1932–1938	42
1.7. London und das Warburg Institute, 1938–1940.....	51
1.8. September 1940: Tod auf dem Nordatlantik	55
II. Lányis wissenschaftliche Grundlagen	59
2.1. Die Wiener Schule der Kunstgeschichte	59
2.1.1. Der Anfang: Wickhoff und Riegl	61
2.1.2. 1909: Max Dvořák und Josef Strzygowski.....	65
2.1.3. Julius von Schlosser.....	69
2.1.4. Die neue Wiener Schule	70
2.2. Lányi und Strzygowski.....	75
2.3. Lányi und Schlosser	77
2.4. Lányi und Pinder	80
2.5. Die Kunstfotografie als Arbeitsgrundlage Lányis.....	81
2.5.1. Lányis Zusammenarbeit mit dem Fotografen Gino Malenotti	83
2.5.2. Die Fotografie als Mittel der Kunstbetrachtung für Lányi	85
2.5.3. Lányis Fotografien: Rezeption und Überlieferung	87

III. Zur Persönlichkeit Lányis.....	91
3.1. Lányis Netzwerk.....	91
3.1.1. Die Familie Langnese und Zürich	91
3.1.2. Enge Freunde Lányis in Budapest	96
3.1.3. Freunde aus der Studienzeit.....	98
3.1.4. Lányis Bekannten- und Freundeskreis aus seiner Florentiner Zeit.....	101
3.1.5. Lányis Verhältnis zur Familie Mann	107
3.1.6. Lányis Verbindungen in London	113
3.2. Lányis Begeisterung für Musik und Literatur	118
3.3. Ein unveröffentlichter Aufsatz Lányis und seine politische Positionierung.....	121
3.4. Ein intimes Porträt Lányis von Monika Mann	124
IV. Lányis Beitrag zur Kunstgeschichte	127
4.1. Frühe Forschungen rund um Jacopo Della Quercia.....	127
4.1.1. „Der Entwurf zur Fonte Gaia in Siena“ (1927/28)	127
4.1.2. Lányis Dissertation „Quercia Studien“ (1930)	130
4.2. 1932 bis 1934: Jahre der Orientierung	134
4.2.1. Zwei Rezensionen, 1932.....	134
4.2.2. „Zur Pragmatik der Florentiner Quattrocentoplastik (Donatello)“ (1932/33)	134
4.2.3. „Pontormos Bildnis der Maria Salviati de’ Medici“ (1933)	137
4.2.4. Drei Beiträge zu Andrea Pisano und zur italienischen Plastik des 14. Jahrhunderts (1933/34)..	139
4.3. 1935 bis 1940: Fokus Donatello.....	141
4.3.1. „Tre rilievi inediti di Donatello“ (1935).....	141
4.3.2. „Le statue Quattrocentesche dei profeti nel Campanile e nell’antica facciata di Santa Maria del Fiore“ (1935)	143
4.3.3. „Il profeta Isaia di Nanni di Banco“ (1936).....	145
4.3.4. „Un autoritratto di Melozzo da Forlì“ (1938).....	146
4.3.5. „Donatello’s angel for the Siena font: a reconstruction“ (1939)	147
4.3.6. „Problemi della critica Donatelliana“ (1939)	149
4.4. Donatello-Vorträge: 1936 bis 1940	152
4.4.1. Vortrag Lányis am Kunsthistorischen Institut in Florenz im Januar 1936	153
4.4.2. Zwei Vorträge am Warburg Institute im März/April 1939.....	154
4.4.3. Vortrag vor der Deutschen Wissenschaftlichen Gesellschaft in London im Juni 1939.....	168
4.4.4. Vortrag bei der Londoner The Art Workers Guild im April 1940	172

4.5. Posthume Publikationen	175
4.5.1. „The Genesis of Andrea Pisano’s Bronze Doors” (1943)	175
4.5.2. „The Louvre Portrait of five Florentines” (1944).....	178
4.6. Das Schicksal von Lányis Donatello-Material und die Bearbeitung durch Horst W. Janson	180
4.6.1. Ein Manuskript zu William Blake – Lányi oder Blunt?	188
4.7. Geplante Veröffentlichungen Lányis	190
4.7.1. Giotto.....	190
4.7.2. Gattamelata.....	196
4.7.3. Das Rätsel von Donatellos Bronzetüren in San Lorenzo.....	201
4.8. Zur Methodik Jenö Lányis	205
4.9. Lányi als wissenschaftlicher Connaisseur.....	208
Zusammenfassung und Fazit.....	211
Anhänge.....	225
1. Gutachten der Dissertation Lányis von Wilhelm Pinders	225
2. Lányis Manuskript für „Heute und Morgen“	227
3. „Jenö“ von Monika Mann	233
Archive.....	237
Veröffentlichungen von Jenö Lányi.....	239
Bibliografie.....	241
Webseiten	264
Abbildungen.....	269
Abbildungsverzeichnis	313
Nachwort	319
Erklärung zur Dissertation.....	321

Vorwort

Ich begegnete Jenő Lányi 2013 völlig zufällig. Meine Mutter, die seit langem an Multipler Sklerose litt, musste sich häufig und regelmäßig ärztlichen Untersuchungen unterziehen. Es kam vor, dass sie dem Neurologen im Laufe der Zeit neben den medizinischen Informationen auch einige Neuigkeiten über ihr Leben und ihre Töchter anvertraute. Eines Tages erzählte sie ihm: „Meine mittlere Tochter, Martina, ist in Florenz, schließt bald ihren Master ab und arbeitet am Kunsthistorischen Institut.“ Der Neurologe – ich stelle ihn mir etwas verwirrt, zögernd und berührt vor, als er sich an die Geschichte seiner Familie erinnert – antwortete: „Was für ein Zufall, mein Onkel hat auch dort gearbeitet. Ich glaube, er war ein bekannter Kunsthistoriker. Vielleicht möchte Martina die Briefe lesen, die er seiner Mutter in den 1930er Jahren geschrieben hat. Wir haben sie behalten.“

*Lányi, Jenő.*¹ Ich erinnere mich an die Versuche, zusammen mit meiner Mutter, den ungarischen Namen richtig auszusprechen.

Ich begann also mit der Lektüre seiner Briefe. Problemlos konnte ich diejenigen verstehen, die auf Deutsch oder Englisch verfasst wurden. Die ungarischen übersetzte mir eine Nichte Jenő Lányis, Mária, in groben Zügen ins Italienische. Mária Lányi hat den Zweiten Weltkrieg überlebt, floh 1956 aus Budapest und baute sich in Mailand ein Leben auf. Wertvoll sind ihre Kindheitsgeschichten, ihre schmerzhaften Erinnerungen, ihre Bereitschaft, die Worte ihres Onkels zu übersetzen. Die Briefe gaben mir einen ersten Einblick in die Stationen von Lányis Leben.

Ich begann, nach Spuren Lányis in Florenz zu suchen. Im Archiv des Kunsthistorischen Instituts fand ich einen Briefwechsel zwischen Lányi und dem damaligen Direktor. Es war ein Glücksfall, dass ich in Florenz war und Zugang zu der Bibliothek, der Photothek und dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts hatte.

2015 erhielt ich ein dreijähriges Stipendium des Österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft. Ich ging an die Andrassy Universität in Budapest, um eine Dissertation über Jenő Lányi zu schreiben. Das Stipendium ermöglichte auch die Übersetzung der Briefe ins Deutsche, die als Ego-Dokumente, also als Quelle, die aus subjektiver Perspektive das Geschehen dokumentiert, ein zentraler Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit waren.

Der Sommer 2015 war ein Wendepunkt für meine Forschung. Die Neffen Lányis knüpften Kontakt zur Professorin Elizabeth Sears, die an der University of Michigan lehrt und sich lange mit dem Kunsthistoriker Horst W. Janson beschäftigte, um von ihr möglicherweise mehr über ihren Onkel zu

¹ Im ungarischen ist es üblich, der Nachname als Erster anzugeben.

erfahren. Sie berichtete ihnen, dass einige Dokumente Lányis im Nachlass Horst. W. Jansons an der New York University und in Oxford im Archiv der Society for the Protection of Science and Learnings (einer Vereinigung, die während des Zweiten Weltkriegs verfolgte Akademiker unterstützte und schützte) erhalten seien.

Im Spätsommer 2017 flog ich nach New York, um die Dokumente zu sichten. Die Überraschung war enorm. Die Dokumente waren großartig. Ich entdeckte, dass sich das komplette Arbeitsmaterial von Jenő Lányi in New York im Archiv von Janson befand. Dort fand ich alle Dokumente, von denen er in den Briefen berichtet hatte und die man verloren geglaubt hatte. Das kleine Buch über Giotto und die Manuskripte für seine in London am Warburg Institute, bei der Deutschen Wissenschaftlichen Gesellschaft und bei The Art Workers' Guild gehaltenen Vorlesungen.

Ich fand auch einige Dokumente, die für mich komplette Überraschungen waren: Einen nie veröffentlichten Artikel, der sich auf der Grundlage einer Analyse von Georges Bernanos' Roman „Les grands cimetières sous la lune“ mit der politischen Situation in Spanien befasst – vielleicht inspiriert durch die Reise von Erika und Klaus Mann und konzipiert für die Zeitschrift „Heute und Morgen“ –, eine Überlegung über Julius von Schlosser, einen Brief an Rudolf Hirsch sowie einen unpublizierter Artikel, der sich mit einer stilistischen und ikonografischen Analyse der zwei Bronzetüren von der Alten Sakristei in San Lorenzo beschäftigte.

Genug Material also, um die Forschung zu Lányi neu anzustoßen...

Einführung

Diese Arbeit widmet sich dem Leben, dem Denken und dem Schaffen des ungarischen Kunsthistorikers Jenő Lányi (7. August 1902 bis 18. September 1940). Herausragend ist seine Stellung in der Forschung zur italienischen Skulptur der Renaissance, wobei er sich insbesondere mit Donatello beschäftigt hat – mit dem ihn innerlich sehr viel verbunden haben dürfte.

Donato di Niccolò di Betto Bardi, genannt Donatello, wurde um 1386 in Florenz geboren. Er gilt als einer der Erfinder der Renaissance, weil er Zeit seines Lebens unermüdlich bemüht war, das Werk des Bildhauers zu erneuern. Er entwickelte eine neue Reliefart (den *rilievo schiacciato*), schuf die erste freistehende Statue der Moderne, griff Methoden und Ikonografien der Antike auf. Er ist auch der Erste gewesen, „der seine Werke als reinen Ausdruck seiner eigenen Vorstellungskraft und nicht nur als ein Medium betrachtete, das ausschließlich seinen Auftraggebern diente“.²

Donatello gilt als Genie, manchmal auch als Held. Doch über ihn und sein Leben ist wenig bekannt. Er machte eine Ausbildung in der Werkstatt des Bildhauers und Goldschmieds Lorenzo Ghiberti. Der Beruf des Goldschmieds war damals mit strengen Zunftregeln belegt.³ Der Grund seiner Entscheidung? „Diese Frage bleibt ebenso wie viele andere Ereignisse im Leben des Künstler rätselhaft.“⁴

Aber der menschliche Geist bleibt nicht bei Zweifeln stehen, im Gegenteil: Er nutzt die Geheimnisse für Geschichten, Legenden und Erzählungen. Genau das ist mit Donatello im Lauf der Jahrhunderte geschehen. Unzählige Anekdoten über seine Persönlichkeit, sein Leben und seine Gestalt kursierten und kursieren.

„Anekdote“ – das Wort leitet sich vom griechischen *anékdoton* ab und bedeutet „nicht herausgegeben“.⁵ Sie ist eine (oft zunächst mündliche) Überlieferungsform, die eine Person oder ein Ereignis in Form einer Novelle, oft auch in Form eines Witzes, beschreibt, sie zeitnah zu charakterisieren versucht und sie nicht selten entlarvt. Im Fall von Donatello ist der Reichtum an Anekdoten unter anderem dem Philosophen und Dichter Angelo Poliziano zu verdanken, dem Erzieher der Kinder von Lorenzo Il Magnifico und einer der zentralen Figuren des Florentiner Humanismus. In seiner Sammlung „Detti piacevoli“ von 1548 wird Donatello als „gewitzter

² ROWLEY, Neville: Donatello. Erfinder der Renaissance. Eine Führung durch die Ausstellung, in: Donatello. Erfinder der Renaissance, Ausstellungskatalog hrsg. von Neville Rowley (2. September 2022 – 8. Januar 2023), Leipzig 2022, S. 17.

³ ROWLEY 2022, S. 17.

⁴ ROWLEY 2022, S. 17..

⁵ „Anekdote“, in: Wolfgang Pfeifer et al., Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, online verfügbar unter <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Anekdote> (aufgerufen am 13. Januar 2023).

Künstler“ geschildert, vor allem aber als ein Mann von ausgeprägtem Eigensinn in seinem Verhältnis zur Welt. Als der Patriarch von Venedig nach Donatello schickte, vermutlich um sich über den Fortschritt seiner Reiterstatue des Gattamelata in Padua (Abb. 1) – der ersten nachantiken Reiterstatue überhaupt – zu informieren, teilte dieser ihm mit, dass er nicht kommen werde und dass er wissen solle, dass er in seiner Kunst nicht weniger Patriarch sei als Donatello in seiner.⁶ Der Künstler, der sich selbst zum Erzherzog seiner Kunst erklärte, beanspruchte die Kontrolle über sich und sein Werk auch in der Realität seines Lebens. Vasari erwähnte weitere Episoden, die Donatellos betontes Selbstbewusstsein, seine Selbstfürsorge und sein Beharren auf Selbsterziehung unterstreichen.⁷

Der Chronist Vespasiano da Bisticci (um 1485) berichtete, Donatello gehöre nicht zu den Menschen, die leichtfertig die Kleider trügen, die ihnen die Welt böte. Sein Gönner Cosimo de Medici habe ihn neu eingekleidet, unter anderem mit einem rosafarbenen Mantel, weil die Kleidung des Künstlers seinen Ansprüchen nicht genügt habe.⁸ Donatello aber habe diese Kleidungsstücke nur wenige Male getragen. Hier und auch anderswo entzog sich der Künstler jeglichem äußeren Einfluss, ließ sich weder farblich profilieren noch in anderer Weise korrumpieren.

Donatello soll den Bronzekopf von Gattamelata, als die Auftraggeber zu zudringlich wurden, mit einem Hammer einfach zerschlagen haben. Als diese ihm daraufhin drohten, ihm auch den Kopf zu zerschlagen, antwortete er, dass er nichts dagegen habe, wenn sie ihn ihm auch wieder neu modellieren würden.⁹ Andreas Beyer beschreibt die Figur Donatello wie folgt: „Er allein ist es, der [in seinen Werken] nehmen und wiederherstellen, zeigen oder zerstören kann. Der Künstler, ein Außenseiter. Aber ein Souverän.“¹⁰

Wie Donatello kann auch Jenő Lányi (7. August 1902 bis 18. September 1940, Abb. 2, Abb. 3, Abb. 4, Abb. 5) in vieler Hinsicht als Außenseiter gelten. Als Forscher war er frei jeglicher Institution, jeglicher Schule, jeglicher Strömung. Seine Frau, Monika Mann, hielt fest: „Er fühlte sich oft als ‚outsider‘ [...]“¹¹

⁶ „Mandato più volte il Patriarca per Donatello, e non vi andando lui, alfine pure, sollecitato, rispuose: - Dì al Patriarca che io non vi vo' venire, ché io sono così patriarca nell'arte mia come esso si è nella sua. -“, vgl. POLIZIANO, Angelo: *Deti piacevoli*, hrsg. von Tiziano Zanato, Roma 1983, S. 51.

⁷ VASARI, Giorgio: *Das Leben des Donatello und des Michelozzo*, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Alessandro Nova, Berlin 1993, S. 21–59 und 93–129.

⁸ „Perchè Donatello non andava vestito come Cosimo arebbe voluto, Cosimo gli donò uno mantello rosato e uno cappuccio, e fecegli una cappa sotto il mantello, e vestillo tutto di nuovo; e una mattina di festa glieli mandò, a fine che li portasse. Portolli una volta o dua, di poi li ripuose, e non gli volle portare più, perché dice che gli pareva essere dilegiato“, vgl.: DA BISTICCI, Vespasiano: *Vite di uomini illustri del secolo XV*, hrsg. von Paolo d'Ancona und Erhard Aeschlimann, Milano 1951, S. 418–419.

⁹ POLIZIANO 1983, S. 51.

¹⁰ BEYER, Andreas: *Er lacht sich einen. Was über das Leben des Renaissancebildhauers Donatello bekannt ist*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. Oktober 2022.

¹¹ MANN, Monika: *Vergangenes und Gegenwärtiges. Erinnerungen*, Reinbeck bei Hamburg 1956, S. 73.

Sein schmales, jedoch bedeutendes Schaffen nahm Einfluss auf die kunsthistorische Forschung des 20. Jahrhunderts. Seine Studien haben spätere Publikationen anderer Kunsthistoriker:innen geprägt, insbesondere im Bereich der italienischen Skulptur des Quattrocento. Sie dienten Horst W. Janson und Sir John Pope-Hennessy als Basis für ihre Monografien über Donatello. Lányi wurde von seinen Zeitgenossen als ein Intellektueller von hohem Niveau geschätzt und gilt heute noch als eine der wichtigsten Persönlichkeiten in der Geschichte der Kunstkritik. Es gibt in der Donatelloforschung „ein vor und ein nach Lányi“, wie Andrea Bacchi sehr treffend festhielt.¹² Ein Außenseiter also, aber ein Souverän.

Doch der wichtige Beitrag, den Jenő Lányi zur europäischen Kunst- und Kulturgeschichte leistete, ist in der Forschung bislang noch nicht zusammenfassend dargestellt worden, obwohl seine Werke und seine Arbeit in der Literatur über die Skulptur des Quattrocento regelmäßig zitiert werden.¹³

In dieser Arbeit sollen nun Leben und Werk Lányis rekonstruiert werden.

Einleitend wird ein Überblick über die bisherige Literatur zu Lányi gegeben, der vor allem die Forschungslücken aufzeigt sowie über die Quellen zu Person und Werk – hier ist insbesondere auf das umfangreiche Quellenmaterial an der New York University und bei der Familie Lányis hinzuweisen – und die in der Arbeit verwendeten Methoden informiert. Daran schließt sich Teil II der Arbeit an, der die Biografie Lányis nachzeichnet, von seiner Kindheit als Sohn eines jüdischen Beamten in Budapest über sein Studium in Wien und München bis hin zu seinen Arbeitsstationen in Berlin, Florenz und London und schließlich zu seinem Tod im September 1940 bei einem Schiffsunglück auf dem Nordatlantik. Der dritte Teil der Arbeit ist der Darstellung der wissenschaftlichen Grundlagen Lányis gewidmet. Er beginnt mit einer kurzen Charakterisierung wichtiger Theoretiker der sogenannten Wiener Schule der Kunstgeschichte, mit denen der angehende Kunsthistoriker in der österreichischen Hauptstadt in Berührung kam. Hervorzuheben ist hier insbesondere seine Auseinandersetzung mit Julius von Schlosser. Auch die Methodik Wilhelm Pinders, bei dem Lányi in München seine Dissertation abschloss, wird näher vorgestellt sowie das Medium der Kunstfotografie, das für Lányis Forschungen besonders wichtig war. Im vierten Teil wird die Persönlichkeit Lányis genauer rekonstruiert, indem sein Netzwerk, seine intellektuellen Interessen, seine persönlichen Werte vorgestellt werden. Der fünfte Teil beschäftigt sich mit den veröffentlichten und den unveröffentlichten Schriften Lányis in chronologischer Abfolge. In diesem

¹² Andrea Bacchi, mündliche Äusserung im Rahmen der Konferenz: „Gli archivi degli storici dell’arte: importanza e sviluppi futuri“, Lugano, 19. November 2022.

¹³ Siehe zum Beispiel: „Over the fifty odd years in which I have been studying Donatello, my debt to other scholars has been very great. I recall with special gratitude the names of Jenő Lányi (with whom, until his early death in 1940, I used to discuss Donatello’s works in London) [...]“, POPE-HENNESSY, John: Donatello, New York/Paris/London 1993, S. 8.

Teil wird auch das Schicksal der Studien Lányis zu Donatello geschildert, die mit einigen anderen Unterlagen nach New York gelangten und dort von Horst W. Janson in dessen Donatello-Monografie einfließen. Abschließend folgen Zusammenfassung und Fazit.

Stand der Forschung

Eine umfassende Darstellung zu Leben und Werk von Jenő Lányi gibt es noch nicht, obgleich er in wichtigen kunsthistorischen Lexika verzeichnet ist.¹⁴ Ein kurzer, auf ungarisch verfasster und 2003 erschienener Artikel von Ágnes Körber war der erste Versuch, sich dem Kunsthistoriker und Intellektuellen umfassender zu nähern.¹⁵ Körber gibt hier Einblick in Lányis Forschung. Sie geht davon aus, dass Lányis Absicht, Donatellos Œuvre zu rekonstruieren, durch seinen frühen Tod verhindert wurde. Jansons Publikation bewertet sie als vollständige Überarbeitung, die den Absichten Lányis nicht gerecht werde. Der britische Kunsthistoriker und Donatello-Experte John Pope-Hennessy fasste die Diskrepanz zwischen den Ansätzen der beiden Kunsthistoriker folgendermaßen zusammen: „Janson was the antithesis of Lányi – he believed in reasoning, not in sight – and the outcome was the antithesis of the book Lányi conceived, a blind, heavyweight, argumentative catalogue [...]“¹⁶ Darüber hinaus nennt Körber Kunsthistoriker, die Lányi besonders beeinflusst haben, darunter insbesondere Julius von Schlosser und Wilhelm Pinder, und verfolgt, wie Lányis Materialien nach New York und in die Hände Jansons gelangten, auch wenn ihr hier wichtige Details nicht bekannt waren.¹⁷ Dieser Artikel war ein wichtiger Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit.

Carlo Ludovico Ragghianti publizierte 1955 einen Artikel, in dem er Lányis Methodik und Arbeitsmittel fokussierte und seine innovative Arbeitsmethode unterstrich.¹⁸ Ihre Verbundenheit mit dem früh Verstorbenen und seinen Forschungen drückten insbesondere Pope-Hennessy¹⁹ sowie Artur Rosenauer in ihren Donatello-Monografien aus.²⁰ Alessandra Sarchi und Silvia Silvestri konzentrierten sich auf den Beitrag von Lányis Fotografien zur Kuntsgeschichte.²¹ Als ungarischer

¹⁴ SORENSEN, Lee (Hrsg.): „Lányi, Jenő“, in: Dictionary of Art Historians, online verfügbar unter <https://arthistorians.info/lanyij> (aufgerufen am 12. Januar 2023); WENDLAND, Ulrike: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil, I, München 1999, S. 142–143.

¹⁵ KÖRBER, Ágnes: Jenő Lányi 1902–1940, in: *Ars Hungarica* 2.2003, S. 281–299.

¹⁶ POPE-HENNESSY, John: *Learning to look*, London 1991, S. 78.

¹⁷ KÖRBER 2003, S. 297.

¹⁸ RAGGHIANI, Carlo Ludovico: *care reliquie. In memoriam Jenő Lányi*, in: *Critica d'arte*, 8.1955, S. 154–172.

¹⁹ POPE-HENNESSY 1993, S. 8.

²⁰ ROSENAUER, Artur: *Donatello. L'opera completa*, Milano 1993, ohne Seitenangabe (Premessa).

²¹ SILVESTRI, Silvia: *Lo studio Brogi a Firenze. Da Giacomo Brogi a Giorgio Laurati*, in: *Archivio Fotografico Toscano*, 10.1995, S. 11; SARCHI, Alessandra: *Sulle tracce di Lányi e Malenotti. Il fondo Brogi su Donatello nella Fototeca Zeri*, in: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, ed. by Costanza Caraffa, I Mandorli 14, Berlin/München 2011, S. 227–239.

Kunsthistoriker der zweiten Generation in Wien charakterisierte Paul Stirton Jenő Lányi in einem Beitrag zur Wiener Schule mit Fokus auf ungarische Forscher.²² Stirton sieht Lányis Beitrag vor allem in einer unkonventionellen Herangehensweise an die Kunstobjekte und der Einbeziehung der Gestaltpsychologie.²³

Wichtig für die Erschließung von Lányis Persönlichkeit waren auch Arbeiten, die sich mit seiner Frau Monika Mann beschäftigen, insbesondere die Biografie Manns von Karin Andert.²⁴

In den letzten Jahren gab es ein echtes Lányi-Revival. Einerseits erschienen neue Erkenntnisse und Dokumente zu Monika Mann, die auch Lányi betreffen.²⁵ Andererseits kam neues Leben in die Donatello-Forschung durch die drei großen Ausstellungen in Florenz, Berlin und London, die auch die Leistungen Jenő Lányis in neuem Licht präsentierten.²⁶ So wurden in der letzten Abteilung der Berliner Ausstellung 13 Fotografien Lányis von Donatellos Judith-Gruppe gezeigt und eine Texttafel gab einen Überblick über die wichtige Rolle des ungarischen Gelehrten in der Donatello-Forschung.²⁷ Diese Erkenntnisse wurden im Ausstellungskatalog vertieft.²⁸

Im Spätsommer 2020 erschien zudem ein interessanter Artikel von Massimo Ferretti über Lányi und Donatello.²⁹ Der Ausgangspunkt Ferrettis ist die Reliquiarbüste von San Rossore, ein gesichertes Werk Donatellos, das aber lange Zeit in der Forschung wenig Beachtung gefunden hatte. Ferretti zeigt, dass für Lányi diese Büste zentral war, als er 1939 seinen Artikel „Problemi della critica donatelliana“ verfasste. In diesem Artikel ging es Lányi vor allem darum zu zeigen, wie das Bild Donatellos in der Forschung sich von seinem Werk entfernt hatte. Dazu nutzte er den Vergleich – ein althergebrachtes Instrument der Kunstgeschichte –, allerdings erweitert und verbessert durch die Mittel der Fotografie.

²² STIRTON, Paul: The Vienna School in Hungary. Antal, Wilde and Fülep, in: Journal of Art Historiography, 8.2013.

²³ STIRTON 2013, S. 12.

²⁴ ANDERT, Karin: Das fahrende Haus. Aus dem Leben einer Weltbürgerin, Reinbek bei Hamburg 2007 und ANDERT, Karin: Monika Mann. Eine Biographie, Hamburg 2010. Speziell zu Lányi: ANDERT 2007, S. 36, 287 und ANDERT 2010, S. 89–98.

²⁵ HOLZER, Kerstin: Monascella. Monika Mann und ihr Leben auf Capri, München 2022, S. 96–104; SICKEL, Lothar: Schon vor der Katastrophe galt sie als Störenfried. Ein bislang unbekannter Brief Monika Manns erzählt über ihre Lebenstragödie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3. April 2021, S. 20.

²⁶ Siehe die Ausstellungskataloge: Donatello: il Rinascimento, Ausstellungskatalog hrsg. von Francesco Caglioti (Firenze, Palazzo Strozzi, 19. März – 31. Juli 2022), Milano 2022; Donatello. Erfinder der Renaissance, Ausstellungskatalog hrsg. von Neville Rowley (Berlin, 2. September 2022 – 8. Januar 2023), Leipzig 2022; Donatello. Sculpting the Renaissance, Ausstellungskatalog hrsg. von Peta Motture (London, 11. Februar 2023 – 11. Juni 2023), London 2023.

²⁷ Hier wird der Plakettext wiedergegeben: „In den 1930er Jahren lebte der ungarische Kunsthistoriker Jenő Lányi in Florenz. Dort entstanden diese Fotografien von Donatellos *Judith und Holofernes*. Als eines der letzten Meisterwerke des Bildhauers wurde die Gruppe im Auftrag der Medici angefertigt. Nie konnte sie so gut gesehen werden: Freude mischt sich mit der Dramatik des Geschehens. Lányi war Jude. Er musste Italien verlassen. Als er gemeinsam mit seiner Frau Monika, der zweiten Tochter von Thomas Mann, nach Kanada emigrieren [sic!] wollte, wurde ihr Schiff von einem Uboot der Nazionalsozialisten torpediert. Monika überlebte, Jenő starb. Überliefert sind seine Donatello-Forschungen in mehreren Artikeln, zahlreichen Notizen – und diesen herausragenden Fotografien“.

²⁸ Vgl. Katalogseintrag nummer 84: „Gino Malenotti, tätig um 1925 – um 1950 im Auftrag von Jenő Lányi, 13 Fotografien nach Donatellos *Judith und Holofernes*“, in: Donatello 2022, S. 308–313.

²⁹ FERRETTI, Massimo: Lányi. Donatello anno zero, in: Il Manifesto, 30. August 2020, online verfügbar: <https://ilmanifesto.it/lanyi-donatello-anno-zero> (aufgerufen am 12. Januar 2023).

Zusammen mit der Liste der Zuschreibungen, die Lányi seinem Artikel anhängte, gelang es ihm gemäß Ferretti in diesem Artikel eine ganz neue Künstlerpersönlichkeit zu zeichnen und einen neuen Kanon für das Werk des Florentiner Bildhauers zusammenzustellen. Auch wenn dieser Kanon heute nicht mehr gilt, bildete er die Grundlage für die weitere Forschung.

Ferrettis Artikel verfolgt in dieser Hinsicht ein ähnliches Ziel wie die vorliegende Dissertation. Denn auch hier wird es um die Methodik Lányis gehen, die die Auswertung von Dokumenten, den stilistischen Vergleich und den Gebrauch der Fotografie einbezieht.

Quellen

Ein Korpus von Privatbriefen Jenő Lányis mit seiner Familie, der vor einigen Jahren nach dem Tod von Lányis jüngster Schwester wiedergefunden wurde, wurde bis heute nicht veröffentlicht. Die Erben haben ihn für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.³⁰ Es handelt sich um 103 Briefe, elf Postkarten und drei Telegramme, die Lányi seinen Verwandten und insbesondere seiner Mutter nach Budapest schickte. Sie sind meist auf Ungarisch verfasst, einige auf Deutsch und Englisch, und decken die Zeitspanne zwischen 1936 und 1940 ab. Lányi sandte sie von Paris, Wien, Salzburg, Grundlsee, Zürich, Florenz, Marina di Massa, Pisa, Siena, Neapel, Venedig, Amsterdam, London und Torquay nach Hause. Lányi schrieb durchschnittlich alle zwei Wochen einen Brief an seine Familie. Die Briefe enthalten einige Postskripten, Notizen und Randanmerkungen von Monika Mann in deutscher Sprache. Weitere neun Briefe stammen ganz von ihr. In den Briefen sind Angaben über die Familie zu finden, aber auch Aussagen über Lányis Arbeit. Sie enthalten Informationen über Lányis Charakter, seine Interessen, seine Reisen und Aufenthaltsorte, seine Freundschaften und seine Beziehung zu Monika Mann und deren Familie. Diese Briefe Lányis an seine Familie sind eine zentrale Grundlage dieser Arbeit und werden hier zum ersten Mal ausgewertet.

Hinzu kommen die Dokumente Lányis im Nachlass Horst. W. Janson, die sich heute in New York befinden.³¹ Dazu gehören insbesondere Vortrags- und Artikelmanuskripte.

Neben Lányis Nachlass sind auch die Briefe, Berichte und Notizen Jansons selbst wichtige Quellen, die insbesondere zur Rekonstruktion des Schicksals der von Lányi zusammengestellten umfangreichen Dokumentation nach 1940 beitragen.

Unter den unveröffentlichten Dokumenten im Archiv der Society for the Protection of Science and Learnings in Oxford befand sich insbesondere ein Lebenslauf, welchen Lányi selbst verfasste. Lányi

³⁰ Briefsammlung Jenő Lányis, Privatsammlung im Besitz von Rolf Krauer, Neffe von Lányi. Aus dem ungarischen vom Miklós Szirbik. Falls nicht anders angegeben, stammen die persönliche Briefe Lányis aus dieser Sammlung.

³¹ New York, New York University, Art History Department, Janson's files. Im Folgenden als „Janson's files“ angegeben.

hatte sich an diese Gesellschaft in der Hoffnung gewendet, Schutz und Hilfe zu erhalten. Neben dem Lebenslauf musste er dafür auch einige Referenzen vorlegen. Diese Dokumente halfen, das soziale und professionelle Netzwerk Lányis zu rekonstruieren.

Als wichtige Quellen dienten zudem andere Ego-Dokumente, so etwa die von Peter de Mendelssohn herausgegebenen Tagebücher von Thomas Mann. Insbesondere zur Rekonstruktion des Verhältnisses von Lányi zur Familie seiner Frau Monika Mann waren diese wichtige Quellen. Außerdem Monika Manns Tagebuch³² und ihre Autobiografie.³³ Weitere veröffentlichte Briefsammlungen ermöglichten die Rekonstruktion von Lányis Netzwerk, so etwa seine Freundschaft mit Robert Musil und den Kontakt zu Elias Canetti.³⁴

Weiterhin zeugen die von Lányi veröffentlichten Artikel von seinem Denken und offenbaren seine Auffassung, seine Ansichten und seine Ansätze. Dazu zählen seine Dissertation sowie elf von ihm veröffentlichte Artikel, ein Lexikoneintrag und zwei Rezensionen. Diese Publikationen verfasste Lányi auf Deutsch. Die Artikel, die auf Italienisch erschienen, sind Übersetzungen. Die Angabe des Übersetzers öffnen außerdem Türen zu Lányis Kontakten.

Andere Dokumente geben zudem Aufschluss über biografische Stationen. So ließen sich die Vorlesungen, die Lányi in Wien gehört hat, detailliert rekonstruieren, und die „Präsenzbücher“ des Kunsthistorischen Institutes in Florenz zeigen, wann er die dortige Bibliothek besucht hat.³⁵

Methoden

Die Verbindung der Sekundärliteratur mit den wiedergefundenen Quellen ermöglicht eine umfassende Darstellung von Jenő Lányis Lebenslauf und Biografie.

Wichtig war dabei zunächst ein kritischer Umgang mit den Quellen. So sind etwa die Briefe, die Lányi ab 1936 an seine Mutter schrieb, eine wichtige Grundlage der Arbeit. Man kann aber nicht davon ausgehen, dass sie die Persönlichkeit Lányis, seine Gefühlslagen und seine Lebensweise vollumfänglich wiedergeben. So zeigt er sich in den Briefen an die Mutter stets positiv und optimistisch. Ganz anders die Briefe, die er schrieb, um Hilfe bei der Emigration zu bekommen.³⁶

³² ANDERT, Karin: Das fahrende Haus. Aus dem Leben einer Weltbürgerin, Reinbek bei Hamburg 2007 und ANDERT, Karin: Monika Mann. Eine Biographie, Hamburg 2010. Speziell zu Lányi: ANDERT 2007, S. 36, 287 und ANDERT 2010, S. 89–98.

³³ MANN 1956, S. 69–79.

³⁴ FRISÉ, Adolf (Hrsg.): Robert Musil. Tagebücher II, Reinbeck bei Hamburg 1976, S. 585.

³⁵ „Libri delle firme“, Archiv, Kunsthistorisches Institut, Florenz.

³⁶ ANDERT 2007, S. 233.

Dort treten die Angst, das Grauen, die Qualen eines jüdischen Gelehrten, der während des Zweiten Weltkriegs keinerlei Schutz genoss, deutlich zutage. Dieses Beispiel zeigt, dass es immer nötig ist, die Informationen in den Briefen in einen Kontext zu stellen und zu interpretieren, wie es der speziellen Quellengattung gebührt.

Eine wichtige Grundlage der Arbeit ist außerdem die Methodik der Biografieforschung. Darunter versteht man die Rekonstruktion von Lebensverläufen ausgehend von biografischen Erzählungen oder persönlichen Dokumenten.³⁷ Zunächst scheint es dabei nötig, zwischen dem Konzept ‚Lebensverlauf‘ und ‚Biografie‘ zu unterscheiden. Ein Lebensverlauf „[...] dokumentiert die Folge faktischer Lebensereignisse. Die Biografie ist die Interpretation beziehungsweise Rekonstruktion dieses Lebensverlaufs“.³⁸ In diesem Sinne soll hier zunächst der Lebensverlauf Lányis so gut wie möglich rekonstruiert werden. Anschließend geht es um seine Biografie, indem der Lebensverlauf interpretiert und einige Aspekte wie Netzwerke, Interessen, Schriften usw. vertieft werden. Ziel ist es, die Persönlichkeit Lányis möglichst umfassend zu rekonstruieren.

Der Komplexität dieses Forschungsgegenstandes – der Rekonstruktion eines Lebensverlaufes sowie der Aufgabe, eine Persönlichkeit in all ihren Facetten darzustellen – begegnet die Arbeit, indem die vielen, teilweise sehr unterschiedlichen Quellen mithilfe der ethnografischen Methode des „going native“ von Roland Girtler betrachtet werden, welche eine gewisse Vertrautheit und Identifikation mit dem beobachteten Ereignis umfasst.³⁹ Die Arbeit nimmt also die Perspektive Lányis ein. Dabei besteht die Gefahr, die notwendige Distanz zum Forschungsobjekt zu verlieren. Durch einen ständigen Rückbezug auf die vorhandene Sekundärliteratur, die den Kontext Lányis möglichst objektiv darstellt, soll diese Gefahr minimiert werden.

Der Ansatz bezieht sich hier auch auf Max Webers Vorstellung, dass „Verstehen“ nur dann erreicht werden kann, wenn Kenntnis über den Handlungsraum der Befragten vorhanden ist.⁴⁰ Tiefes Wissen über den historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontext Lányis scheint also zentral. Wenn man eine Biografie als „eine sequentiell geordnete Aufsichtung grösserer und kleinerer in sich sequentiell geordneter Prozessstrukturen“⁴¹ betrachtet, darf man zudem nicht ignorieren, dass die

³⁷ Grundlegend: ENGELBERG, Ernst, SCHLEIER, Hans: Zur Geschichte und Theorie der historischen Biographie, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 3.1990, S. 195–217; BLANNING, T. C. W.: History and Biography. Essays in Honour of Derek Beales, Cambridge 1996; BODEKER, Hans Erich (Hrsg.): Biographie schreiben, Göttingen 2003; KLEIN, Christian: Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart 2009; ETZEMÜLLER, Thomas: Biographien. Lesen – erforschen – erzählen, Frankfurt am Main 2012.

³⁸ LAMNEK, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. Methoden und Techniken, Weinheim 1995, S. 341.

³⁹ GIRTLE, Roland: Methoden der qualitativen Sozialforschung: Anleitung zur Feldarbeit, Wien 1941.

⁴⁰ WEBER, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie, Tübingen 1922; KNEER, Georg, SCHROER, Markus (Hrsg.): Handbuch Soziologische Theorien, Wiesbaden 2009, S. 517ff; TUCKER, William T.: „Max Weber's „Verstehen““, in: The Sociological Quarterly 6/2.1965, S. 157–165.

⁴¹ SCHÜTZE, Fritz: Biographieforschung und narratives Interview. Neue Praxis, 13/1983, S. 284.

jeweilige Gesamtdeutung der Lebensgeschichte mit der Änderung der dominanten Prozessstruktur im Fortschreiten der Lebenszeit variiert. Diese Wechsel, diese Biografiebrüche, sind bei Lányi oft historisch bedingt. Daher muss der Bezug zur Geschichte Europas zwischen 1920 und 1940 bei seiner Lebenslaufrekonstruktion und -analyse stets berücksichtigt werden. Auch ist der „Versuch zur Integration von „subjektiven und objektiven Faktoren“ ein „zentrales Merkmal der theoretischen Voraussetzungen der biographischen Methode“,⁴² sodass die Gegenüberstellung von historischer und persönlicher Geschichte ein wichtiges Element ist.

Weiterhin ist das Konzept des Netzwerks eine wichtige methodische Voraussetzung für diese Arbeit. Als Ausgangspunkt für die Rekonstruktion von Lányis Netzwerk dienen seine Briefe und die Sekundärliteratur zu den von ihm erwähnten Personen. Der Netzwerkbegriff wird in dieser Arbeit metaphorisch verstanden, als das informelle Beziehungsgeflecht einer Person, wie es aus seiner Biografie ersichtlich ist. Metaphorisch gesehen stellt jede Begegnung in Lányis Leben eine Kreuzung, einen Schnittpunkt, einen Knotenpunkt in seinem Netzwerk dar, die es näher zu untersuchen gilt. Da Lányis Netzwerk zwar umfangreich, aber nicht sehr kompliziert war, scheint es nicht nötig, es durch Netzwerkmethoden oder -theorien⁴³ zu untermauern.

⁴² LAMNEK 1995, S. 341.

⁴³ LAIREITER, Anton: Begriffe und Methoden der Netzwerk- und Unterstützungsforschung, in: Soziales Netzwerk und Soziale Unterstützung. Konzepte, Methoden und Befunde, hrsg. von Anton Laireiter, Bern u.a. 1993.

I. Zum Leben Jenő Lányis

Ziel dieser Arbeit ist es, die Persönlichkeit Jenő Lányis als Forscher und Mensch möglichst umfassend zu rekonstruieren und ihn dadurch der Vergessenheit zu entreißen. Dies ist wichtig, denn es ist ein Beispiel für das Schicksal jüdischer Intellektueller, die in der Emigration starben. Seine Rolle in der europäischen intellektuellen Landschaft ist es ebenfalls wert, genauer untersucht zu werden. Zunächst soll sein Lebensverlauf dargestellt werden, wobei anhand einiger wiedergefundener Dokumente wichtige Ergänzungen vorgenommen werden können.

1. 1. Kindheit und Jugend in Budapest

Lányi wurde am 9. August 1902 in der damals zum Königreich Ungarn gehörenden Stadt Varín⁴⁴ (heute slowakisch, Várna ist der ungarische Name) während eines Besuchs bei Familienmitgliedern, die dort lebten, geboren.⁴⁵ Der Vater, Árpád Langfelder (1869–1936), stammte aus Košice und zog mit seiner Frau Bertha (geborene Blau, 1877–1963), einer Lehrerin, nach Budapest, wo er als städtischer Beamter tätig war. Beide gehörten der jüdischen Religion an. Das Ehepaar hatte fünf Kinder (Abb. 6 und 7): László (1899–1944/45),⁴⁶ Beátrice (1900–1915),⁴⁷ Jenő (1902–1940), Klára (1907–1964)⁴⁸ und Mágda (1915–2006).⁴⁹ Die Kinder wuchsen zweisprachig auf: Bertha Lányi sprach mit ihren Kindern Deutsch.

⁴⁴ Das Gebiet der Stadt Varin wurde 1920 nach dem Friedensvertrag von Trianon verloren. Jenő Lányi wurde dort während eines Familienbesuchs geboren.

⁴⁵ Die Lebensdaten und Lebensereignisse Lányis wurden von ihm selbst kurz vor seinem Tod in einem *curriculum vitae* verfasst. Das Dokument wird heute in the Bodleian Library aufbewahrt. Es diente als Basis für die wenige Biografieversuche, die bis jetzt geschrieben wurden. Curriculum Vitae, Oxford University, Bodleian Library, File 1939–40, S.P.S.L. 505, fol. 206–209. Das Geburtsort ist auch in den Nationalien der Universität in Wien angegeben: Nationalien/Inskriptionsblätter der Philosophischen Fakultät der Universität Wien, Wintersemester 1920/21 – Sommersemester 1924.

⁴⁶ László Lányi (auch Laci genannt) wurde im Alter von 18 Jahren nach Asiago an die Front des Ersten Weltkriegs geschickt. Talentierte für Fotografie und Technik. Er heiratete Karolina „Kicsi“ in zweiter Ehe. Kinder: Mária (1937) und Gábor (1943). Im Jahr 1944 wurde er von der SS deportiert. Todesdatum und -ort sind unbekannt.

⁴⁷ Beátrice Lányi ist im Alter von 15 Jahre von Tuberkulose gestorben.

⁴⁸ Klára Lányi (auch Klári genannt). Studierte Medizin in Wien, Florenz und Siena. Als sie gezwungen wurde, Italien zu verlassen, zog sie in der Schweiz, wo sie 1939 in Aranno Dino Tosi heiratete. Kinder: Mario (1942–1943), Mario (1944) und Carlo (1945).

⁴⁹ Magda Lányi (auch Duskó oder Dusi genannt): Verbrachte einige Zeit mit dem Bruder Jenő in Florenz. Nach einem Aufenthalt in Grenoble kehrte sie nach Budapest zurück, um bei ihren Eltern zu sein, und spielte eine entscheidende Rolle für die dort verbliebenen Familienmitglieder. 1947 wanderte sie mit ihrer Mutter, die als Kriegsinvaliden eingezogen wurde, in die Schweiz, nach Aranno, aus. Danach lebte sie mit ihrem Mann Anton Krauer in Lausanne. Kinder: Rolf (1951) und Albert (1952).

Die Beziehung Lányis zur Religion ist schwer festzustellen, obwohl es Tatsache ist, dass er in einer orthodoxen Familie aufwuchs. Es ist aber bekannt, dass die Großmutter Lányis den Brauch des Schabbat respektierte.⁵⁰ Auch in den Privatbriefen ist davon kaum die Rede. Er bezieht sich ständig auf Gott, doch der Aufruf scheint ein bloßes Füllwort zu sein, welches gutes Glück bedeuten soll.⁵¹ Andere Hinweise auf das religiöse Leben der Familie Lányi sind selten.⁵²

In der Kindheit und Jugend Jenő Lányis war Budapest ein optimistisches, blühendes kulturelles Zentrum, das sich komplett zur Zukunft wandte: „The zenith of its prosperity in that year coincided with the zenith of its cultural life.”⁵³ Ein wichtiger Bestandteil der intellektuellen Kultur in Budapest waren die Kaffeehäuser. Im Jahr 1900 zählte man in Budapest 600 Kaffeehäuser, die als Ort der Geselligkeit und Entspannung dienten. Sie waren offen für alle Bevölkerungsgruppen und wurden insbesondere von Intellektuellen frequentiert. Dort standen lokale und ausländische Zeitungen, Papier, Stifte und Tinte zur Verfügung. Viele Autor:innen, Maler:innen, Philosoph:innen, Journalist:innen, Dramatiker:innen, Bildhauer:innen, Wissenschaftler:innen und andere Intellektuelle wählten diese Orte als Treffpunkt und zweites Wohnzimmer. Die Kaffeehäuser wurden zum Zentrum des intellektuellen Lebens – insbesondere für diejenigen, die zwischen 1875 und 1905 geboren wurden und sich ausbildeten, der „Generation of 1900“: „[...] people who were born a few years later but who were still formed by the cultural atmosphere of the period, men and women born between 1875 and 1905 – men and women who were very bright, very different, and some of them very successful.”⁵⁴ Diese Persönlichkeiten absolvierten ihre Ausbildung in Zeiten, in denen die Schulen in Ungarn hohe Standards erreicht hatten, und waren entsprechend gebildet. Sie gehörten zudem zu der ersten kosmopolitischen Generation, die sich freiwillig oder gezwungenermaßen international orientierte.

Dabei scheinen damals die Bestrebungen der jüdischen und der ungarischen Emanzipation eine Verbindung eingegangen zu sein,⁵⁵ die sich positiv auf die Stellung der jüdischen Minderheit auswirkte, sodass sich „viele Juden sicher [fühlten], weil sie kulturell und sozial weitgehend in die ungarische Gesellschaft integriert waren”.⁵⁶ Diese jüdische Assimilation war freiwillig, begeistert,

⁵⁰ Mündliche Erzählung der Erben Lányis.

⁵¹ Vgl. „[...] der gütige Herrgott hilft uns [...]“, Jenő Lányi an seine Familie: Salzburg 2.7.‘36. Insgesamt wird in den Briefen Lányis 109 Male an Gott Bezug genommen.

⁵² Ein einziges Mal spricht Lányi die jüdische Tradition an: „[...] hier in Amsterdam haben wir die Arbeit erledigt und ich reise morgen nach Den Haag und am Freitag, früh am Morgen, zurück nach Zürich – noch vor dem Sabbat werde ich dort sein, meine Mutti!“, Jenő Lányi an Bertha Lányi: 24.05.1938.

⁵³ LUKACS, John: Budapest 1900. A Historical Portrait of a City and Its Culture, New York 1994, S. 28.

⁵⁴ LUKACS 1994, S. 138.

⁵⁵ LUKACS 1994, S. 189.

⁵⁶ GERLACH, Christian, GÖTZ, Aly: Das letzte Kapitel. Der Mord an den ungarischen Juden 1944–1945, München 2002, S. 54.

exemplarisch und wechselseitig.⁵⁷ Paul Lendvai beschreibt diese Magyarisierung als einen Erfolg, denn

„[...] ohne diese ‚demographische Revolution‘ wäre der geradezu sensationelle Aufstieg der Hauptstadt und das so schnelle Aufblühen der Wirtschaft und Kultur, der Medien und der Wissenschaft kaum möglich gewesen. Die ungarisch-jüdische Symbiose war zweifellos eine in jeder Hinsicht [...] vitale Stärkung der nationalen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Position Ungarns in der Monarchie“.⁵⁸

Ausgangspunkt für den gesellschaftlichen Aufstieg der Juden war eine durchschnittlich bessere Schulbildung: „Laut offiziellen Statistiken konnten 1910 71 Prozent der Einwohner lesen und schreiben; bei den Juden waren es 90 Prozent.“⁵⁹ Das Verhältnis zwischen Ungarn und den im Land wohnenden Juden war zudem anders als in vielen anderen europäischen Ländern, weil die Mehrheit der Juden sich mit der ungarischen Sprache und Kultur identifizierten.⁶⁰ Zu den Strategien zur Förderung der Assimilation zählte die Namensmagyarisierung.⁶¹ Diese war in jüdischen Kreisen besonders verbreitet.

So erschien auch der Vater von Jenő, Árpád Langfelder, 1897 am Budapester Rathaus, um seinen Nachnamen zu magyarisieren. Unter der Lizenznummer 76130/1897 findet man im Nationalarchiv in Budapest ein entsprechendes Dokument (Abb. 8).⁶² Die Wahl des neuen Nachnamens folgte den ästhetischen, funktionalen und sprachlichen Prinzipien der damals üblichen

⁵⁷ MOLNÁR, Miklós: A concise history of Hungary, Cambridge 2013, S. 224.

⁵⁸ LENDVAI, Paul: Die Ungarn. Eine tausendjährige Geschichte, München 1999, S. 367.

⁵⁹ LENDVAI 1999, S. 372.

⁶⁰ LENDVAI 1999, S. 370.

⁶¹ Zur Vertiefung dieses Themas, vgl.: FARKAS, Tamás: A magyar családnév (látszólagos) információtartalma és a névváltoztatások háttéré [Der (scheinbare) Informationsgehalt des ungarischen Familiennamens und der Hintergrund der Namensänderungen], in: Nóra Kugler, Klára Lengyel (Hrsg.): Ember és nyelv, Budapest 1999, S. 80–85; FARKAS, Tamás: The research of official family name changes in Hungary, in: István Hoffmann, Valéria Tóth (Hrsg.): Onomastica Uralica 7, Debrecen/Helsinki 2008, S. 87–109; FARKAS, Tamás: Surname changes in Hungary: researches and their onomastic conclusions, in: I nomi nel tempo e nello spazio II, Atti del XXII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche Pisa (28 agosto – 4 settembre 2005), Nominatio. Collana di Studi Onomastici, 7.2008, S. 355–362; DEZSŐ, Juhász: Nationaler Charakter, Identität und Namensänderung in Ungarn im 19. Jahrhundert, in: Rogier Blockland, Cornelius Hasselblatt (Hrsg.): Language and Identity in the Finno-Ugric World. Proceedings of the Fourth International Symposium on Finno-Ugric Languages at the University of Groningen (17–19 may 2006), Studia Fenno-Ugrica Groningana 4, Maastricht 2007, S. 164–275; KARÁDY, Viktor, KOZMA, István: Név és nemzet. Családnév-váltostatás, névpolitika és nemzetiségi erőviszonyok Magyarországon a feudalizmustól a kommunizmusig [Name and Nation. Familiennamenwechsel, Namenpolitik und Nationalitätenverhältnisse in Ungarn vom Feudalismus bis zum Kommunismus], Budapest 2002; KOZMA, István: A családnév-változtatás társadalmi funkciói és személyes motivációi Magyarországon a 19–20. században [Soziale Funktionen und persönliche Motive der Familiennamensänderungen im Ungarn des 19.–20. Jahrhunderts], in: István Hoffmann, Dezső Juhász (Hrsg.): Nyelvi identitás és a nyelv dimenziói, Debrecen/Budapest 2007, S. 131–145; MAITZ, Péter: Der Familienname als Ausschluss und Herrschaftsinstrument. Eine kritisch-diskursanalytische Fallstudie, in: Nicole Eller, Stefan Hackl, Marek L’upták (Hrsg.): Namen und ihr Konfliktpotential im europäischen Kontext, Regensburger Symposium (11.–13. April 2007), Regensburg 2008, S. 187–217; TELKES, Simon: Hogy magyarosítsuk a vezetékneveket? [Wie sollen wir die Familiennamen magyarisieren?], Budapest 1898³/1906⁴.

⁶² Nationalarchiv Ungarn, Budapest, Langliliom utca, MNL-OL 30799, mikrofilm 641. kép 2.

Namensmagyarisierungspraxis.⁶³ Langfelder wurde zu Lányi; so entstand ein Name mit ungarischem Charakter und Klang, der die ersten Buchstaben des alten Namens beibehielt.⁶⁴ Aus einem fiktiven Ortsname ‚Lány‘ leitete er mit Hilfe des Suffixes ‚-i‘ (wie im Deutschen ‚-er‘) einen Namen ab, der an eine Herkunft geknüpft zu sein schien.

Dabei kann Árpád Lányi als Musterbeispiel für eine solche Magyarisierung gelten. Denn er erfüllte alle wichtigen sozialen Parameter der Namenwechsler, wie sie Maitz und Farkas identifiziert haben. Vor allem junge und männliche Personen jüdischer Herkunft, die in der Stadt wohnten, Unternehmer oder Staatsbeamten waren und der Klasse des Bürgertums angehörten, beantragten die Nachnamensänderung.⁶⁵ Árpád Lányi war 1897 29 Jahre alt, jüdischer Konfession, mit Wohnort in Budapest und von Beruf Postbeamter. Dennoch blieben sowohl der ursprüngliche Name als auch die jüdische Herkunft in der Familie stets präsent, wie etwa folgender Satz aus einem Brief Jenő Lányis an seine Mutter vom August 1938 belegt: „Du machst alles andersherum, Deine Söhne werden vergriffen, wie warme Brötchen! Aber wir sind ja auch Familie Langfelder [...]“⁶⁶

Der Erfolg des Assimilationsprozesses der jüdischen Bevölkerung sollte sich allerdings bald gegen sie wenden. Der finanzielle und soziale Aufstieg einiger jüdischer Mitbürger erweckte Missgunst, sowohl im etablierten Großbürgertum als auch in der breiten Bevölkerung, ein Umstand, der „für die Ausbildung des ungarischen Antisemitismus als sozialer Bewegung von großer Bedeutung“ war.⁶⁷ Auch die Kriegsniederlage von 1918 trug dazu bei, dass der Assimilationsprozess sich „in einen Dissimilationsprozeß“⁶⁸ umkehrte. Die jüdische Gleichberechtigung währte also nur knapp ein Vierteljahrhundert.

Seit 1919 wurde der Antisemitismus in Ungarn Regierungspraxis.⁶⁹ 1920 übernahm Admiral Miklós Horthy die Regierung des Königreichs Ungarn. Die Figur von Miklós Horthy ist für die politische Geschichte Europas in den 1920er- und 1930er-Jahren von großer Bedeutung: Er kann als Vorläufer jener nationalistischen Bewegungen bezeichnet werden, die in den folgenden Jahren Italien,

⁶³ MAITZ FARKAS 2008, S. 187–191.

⁶⁴ MAITZ FARKAS 2008, S. 189.

⁶⁵ MAITZ FARKAS 2008, S. 184–186.

⁶⁶ Jenő Lányi an Bertha Lányi: Firenze, 16.8.’38.

⁶⁷ FISCHER 1988, S. 21.

⁶⁸ FISCHER 1988, S. 184.

⁶⁹ In seinem Buch „Entwicklungsstufen des Antisemitismus in Ungarn 1867–1939“ gibt Rolf Fischer das Beispiel vom Beschluss eines Richters, wodurch den Antrag eines Juden, eine GewerbeKonzession freizulassen, abschlägig abgelehnt wurde: „Das Ansuchen wird abgewiesen, weil auf dem Gebiet des enger gewordenen Ungarlandes die Aufgabe der Behörden darin besteht, in erster Reihe die Lebensmöglichkeiten des hier zusammengepferchten Ungartums zu sichern. Durch die Bewilligung eines Ansuchens der Angehörigen einer fremden Rasse, würde der Oberstuhlrichter seiner Pflicht zuwider handeln“ (Dioszeghy, zitiert in: FISCHER 1988, S. 159). Dieses Beispiel zeigt, dass die antijüdische Maßnahmen als selbstverständliche Pflicht und Aufgabe der Behörden betrachtet waren.

Deutschland, Spanien und das übrige Europa erfassen sollten.⁷⁰ Zwar wechselten die Parteien und deren „Führer“, alle waren jedoch paramilitärisch organisiert, mit einer starren internen Hierarchie und geprägt von rassistischen Hassgefühlen gegenüber Kommunisten, Juden und zahlreichen anderen ethnischen und kulturellen Minderheiten. Insofern war Horthy ein Vorläufer von Faschisten wie Mussolini und Hitler.⁷¹ Während der Jahre des Horthy-Regimes, die mit den Zwischenkriegsjahren zusammenfielen, blieb Ungarn, wenn auch nur teilweise, eine parlamentarische Monarchie, die von Horthy geführt wurde. Das ungarische Parlament wurde zwar nicht völlig entmachtet und auch nicht durch andere Gremien und Institutionen ersetzt, aber die Autorität des Regenten war besonders ausgeprägt, und das Parlament folgte in den meisten Fällen seinen Weisungen. Das Horthy-Regime nahm alle den Juden zuvor gewährten Rechte zurück. Der Ausschluss der Juden aus Militär, Bildungswesen, Staat und Verwaltung führte zur sozialen Ausgrenzung der jüdischen Minderheit und bereitete den Boden für die nachfolgenden NS-Deportationen.

Der brutale systemische Antisemitismus führte unter anderem zur Einführung eines neuen Gesetzes, des Artikels XXV/1920, dessen offizieller Titel „Über die Regelung der Immatrikulation an den Universitäten, an der Technischen Universität, an der Budapester Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät und den Rechtsakademien“ lautete, das aber gewöhnlich als „Numerus-Clausus-Gesetz“ bezeichnet wird. Seitdem erhielt nicht mehr jede Person mit einem entsprechenden Schulabschluss einen Studienplatz, sondern die Anzahl der Studierenden pro Jahrgang war beschränkt – wie genau das vonstatten gehen sollte, war zunächst nicht festgelegt.

Bereits im August 1919 schlugen einige Studierende dem Rat der Technischen Universität den „Ausschluss aller Juden und Bolschewisten“⁷² von den Universitäten vor, den sie folgendermaßen begründeten:

„[...] für die Zeit des Neuaufbaus müssen wir sie aus allen Führungspositionen verdrängen: Aus den Ministerien, den Ämtern, aus dem Kreis der Fabrikanten, Ärzte, Ingenieure, Journalisten, Lehrer. Es ist gewiss, dass eine solche Entfernung auch jene treffen wird, die an den Verbrechen ihrer Rasse nicht teilhatten, aber in einem

⁷⁰ GOSZTONY, Peter: Miklós von Horthy, Admiral und Reichsverweser. Biographie, Göttingen u. a. 1973; LEHMANN, Hans Georg: Der Reichsverweserstellvertreter – Horthys gescheiterte Planung einer Dynastie, Mainz 1975; SAKMYSTER, Thomas: Miklos Horthy. Ungarn 1918–1944, Wien 2006; HORTHY, Miklós: Memorie: Una vita per l'Ungheria, Roma 1956; BODÓ, Béla: Paramilitary Violence in Hungary After the First World War, in: East European Quarterly, No. 2, Vol. 38, 22 June 2004.

⁷¹ FENYO, Mario D.: Hitler, Horthy, and Hungary, New Haven 1972.

⁷² LADÁNYI, Andor: Az egyetemi ifjúság az ellenforradalom első éveiben 1919–1921 [Die Universitätsjugend in den ersten Jahren der Konterrevolution], Budapest 1979, S. 23ff.

Selbstverteidigungskampf auf Leben und Tod wäre es ein Verbrechen, sentimental zu sein.”⁷³

In diesem Zitat ist die damalige von offenem Rassismus geprägte Stimmung gut greifbar. Tatsächlich stimmten 479 Mitglieder des universitären Rats für den Ausschluss der Juden und nur 255 dagegen.

Anfang 1920 drängten „die antisemitischen Kreise [...] auf die gesetzliche Lösung der universitären ‚Judenfrage‘“.⁷⁴ Unterrichtsminister István Haller arbeitete bereits daran und hielt mit den Leitern der Universitäten eine Konferenz, in der er auf die Notwendigkeit des Numerus Clausus aufmerksam machte:

„Eine Kontingentierung der Zahl der Studenten scheint unbedingt notwendig. Der Staat hat die Befugnis, auszuwählen, wen er zur Universität zulässt. Bei der Erwägung dessen können natürlich weder rassische noch konfessionelle Gesichtspunkte richtungsweisend sein, sondern ausschließlich nationale und moralische Gesichtspunkte.“⁷⁵

Der Vorschlag, die Kontingentierung auf Rasse und Religion zu basieren, wurde im August auf einer Studierendenversammlung gemacht und fand allgemeine Zustimmung.⁷⁶ Die entsprechenden Paragraphen des Corpus Iuris Hungarici lautete schließlich:

„§ 1 [...] mit Beginn des Studienjahrs 1920/21 nur solche Personen einschreiben können, die in patriotischer und moralischer Hinsicht absolut zuverlässig sind [...].
§ 3 [...] Bei der Zulassung ist, neben den Anforderungen der patriotischen und moralischen Zuverlässigkeit, einerseits auf die geistigen Fähigkeiten der um Aufnahme bittenden achtzugeben, andererseits aber auch darauf, dass der Prozentsatz der einzelnen auf dem Staatsgebiet lebenden Rassen und Nationalitäten erreicht, sich zumindest aber auf neun Zehntel dieses Prozentsatzes beläuft.“⁷⁷

Damit bezog man sich zwar nicht explizit auf Juden. Faktisch litten aber vor allem sie unter diesem neuen Gesetz, denn ihr Anteil an den Universitäten lag weit über ihrem Anteil in der Bevölkerung

⁷³ LADÁNYI 1979, S. 29.

⁷⁴ FISCHER 1988, S. 162.

⁷⁵ FISCHER 1988, S. 162.

⁷⁶ Nemzetgyűlés naplója [Tagebuch einer verrückt gewordenen Nation], V, 1920, S. 147 ff.

⁷⁷ Corpus Iuris Hungarici, 1920, évi törvénycikkek, 1921, S. 145 ff. Zum Numerus–Clausus–Gesetz siehe auch: HALLER István: *Harc a numerus clausus körül* [Der Streit um den Numerus clausus], Budapest 1926; SPIRA, György: *Nemzetiség a feudalizmus korában: tanulmányok* [Nationalität im Zeitalter des Feudalismus: Studien], Bratislava 1972; SILAGI, Denis: *Die Juden in Ungarn in der Zwischenkriegszeit (1919–1938)*, in: *Zeitschrift für die Kunde Ungarns und verwandte Gebiete*, 5.1973, S. 198–214; LADÁNYI 1979; KARADY, Viktor, KEMÉNY, István: *Antisémitisme universitaire et concurrence de classe. La loi du numéris clausus en Hongrie entre les deux guerres*, in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 34.1980, S. 67–96.

von sechs Prozent. Somit war „das erklärte Ziel dieser Gesetzesinitiative [...], den Anteil der jüdischen Studenten [...] herunterdrücken und ihnen für die Zukunft den Weg zu den Universitäten zu versperren“.⁷⁸ Das Gesetz verbot jedoch faktisch den Zugang für alle Studierenden jüdischer Herkunft und war das erste antijüdische Gesetz in Europa nach dem Ersten Weltkrieg.

In dieser angespannten Situation unmittelbar nach dem Ende des Ersten Weltkriegs nahm Jenő Lányi an einem Austauschprogramm mit der Schweiz teil und hielt sich einige Monate (der genaue Zeitpunkt und die Dauer des Aufenthalts sind nicht bekannt) bei der Familie Langnese in Zürich auf. Zwar ließen sich keine Dokumente finden, die diesen Schweizaufenthalt des 17-Jährigen bestätigen, aber Adolf Frisé hielt fest: „Er war in den Hungerjahren nach dem Krieg mit anderen Kindern aus Ungarn in die Schweiz eingeladen worden.“⁷⁹ Die Gastmutter Jenő Lányis war Elisabeth Langnese-Hug, deren Familie seit 1807 einen Musikverlag und ein Handelsgeschäft für Musikinstrumente führte.⁸⁰ Elisabeths mütterliche Liebe und Zuneigung zu Jenő veranlasste sie, ihn in ihr 1925 verfasstes Testament aufzunehmen: „So vermache ich Jenő [sic!] Lányi 25000 frs. Er repräsentiert für mich den heutigen leidenden – unter Pauperismus leidenden – Intellektuellen.“⁸¹ Die Unterstützung der Familie Langnese war nicht nur finanzieller Natur. 1936, als Lányi Ungarn schon lange verlassen hatte, hielt er in einem Brief fest:

„Hier [bei den Langneses] umgeben mich die Menschen mit hingebungsvoller, warmer Liebe, mit derart echter Güte und Natürlichkeit versucht man mich dafür zu entschädigen, was ich in Budapest zurücklassen musste, dass man es mit Worten nicht ausdrücken kann.“⁸²

⁷⁸ FISCHER 1988, S. 163. Die Bedeutung dieses Gesetzes, so Fischer, geht weit über das Ausschließen der Juden aus den Universitäten. Mit diesem ersten europäischen judenfeindlichen Gesetz wurden die Begriffe „Rasse“ und „Nationalität“ in Ungarn eingeführt – jenes Land geprägt durch Multikulturalität und Vielfalt. Damit wurde die antijüdische Tendenz, zum Schutz der magyarischen Rasse, Normalität. Auch bereitete dieses Gesetz den Boden für weitere, antisemitische Gesetze: das „Erste Judengesetz“ vom Mai 1938, das „die 1919/1920 eingeleitete antijüdische Politik fortgeführt und ergänzt“ hat (FISCHER 1988, S. 175) und das „Zweite Judengesetz“ vom Mai 1938.

⁷⁹ FRISÉ II 1976, S. 585. Es muss hier bemerkt werden, dass Frisé fälschlicherweise schreibt, Lányi sei in der Schweiz geblieben; doch nach der Aufenthalt in der Schweiz kehrte er nach Budapest zurück, wo er das Abitur erlangte. Die Information über den Austausch in Zürich wird von Frisé auch durch die Worte von Monika Mann übergeben: „er war als ungar. Ferienaustauschkind bei ihnen [...] und die Mutter hatte ihn so gern, dass sie ihn quasi adoptiert hat“ (Monika Mann an Annina Franziska Margherita Rosenthal (Marcovaldi), Schwiegertochter von Robert Musil: 20. September 1938, zitiert in: FRISÉ II 1976, S. 362).

⁸⁰ Über die Firma Hug siehe: HUG, Erika: Über 186 Jahre Musik und Hug, Zürich 1993 und ILLI, Martin: „Musik Hug“, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 04.02.2009. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/041795/2009-02-04/> (aufgerufen am 2. Juli 2021). Das Geschäft existiert noch und hat einige Filialen in mehreren Städten der Schweiz.

⁸¹ Testament von Elisabeth Langnese Hug, Stadtarchiv Zürich, Nachlass Rolf Langnese, VII, 213.

⁸² Jenő Lányi an Bertha Lányi: Salzburg, 2.7.'36.

Zurück in Budapest legte Lányi im Frühjahr 1920 das Abitur am István Gymnasium im VII. Bezirk ab.⁸³ Über die frühen Ausbildungsjahre Lányis ist kaum etwas bekannt. Generationsmäßig gehörte er zu den Intellektuellen der „Generation of 1900“. Es bleibt aber unbewiesen, ob er in der Kaffeehaus-Gesellschaften verkehrte. Paul Stirton zählte Lányi zu den Kunsthistorikern, die zum Kreis um den Intellektuellen György Lukács und seinen *Vasárnapi Kör* gehörten.⁸⁴ Der „Sonntagskreis“ war zwischen 1915 und 1918 eine intellektuelle Diskussionsgruppe in Budapest. Ihr Hauptaugenmerk lag auf der Beziehung zwischen Ideen und dem sozialen und historischen Kontext dieser Ideen. Diese Denkrichtung führte zu den späteren Konzepten der „Sozialgeschichte der Kunst“ und der „Soziologie des Wissens“. Als Grund, warum er sich, von Haus aus Literaturwissenschaftler und Philosoph, intensiv mit der Kunstgeschichte beschäftigte, gab Lukács selbst an, dass er darin eine „intellektuelle Kraft“ sehe, welche sowohl das kulturelle Leben als auch die Gedanken der Intellektuellen beeinflussen könne und sich nicht nur auf die Analyse von Kunstwerken beschränken ließe.⁸⁵ Eine Begegnung Lányis mit Lukács lässt sich leider nicht belegen. Fest steht, dass Jenő Lányi den Entschluss fasste, Kunstgeschichte zu studieren. Aufgrund des Numerus-Clausus-Gesetzes musste er dafür sein Heimatland verlassen und wandte sich nach Wien.

1.2. Studium in Wien, 1920–1924

Lányi zog also gezwungenermaßen nach dem Abitur im Alter von achtzehn Jahren zum Studium nach Wien.⁸⁶ Er blieb vier Jahre in der österreichischen Hauptstadt, die damals ein wichtiges Zentrum der Kunstgeschichte war.

Da die Studierenden am Anfang jedes Semesters für die Veranstaltungen bezahlen mussten und die Nationalien/Inskriptionsblätter der Philosophischen Fakultät der Universität Wien weitgehend erhalten sind, lässt sich rekonstruieren, welche Vorlesungen und Übungen Lányi an der Universität Wien besucht hat. Nur das Blatt Lányis vom Wintersemester 1920/1921 war nicht auffindbar.⁸⁷

⁸³ Das István Gymnasium hatte lange Zeit kein eigenes Gebäude, und die Studenten besuchten die Veranstaltungen in den Räumen vom Madách Gymnasium. Die neue Konstruktion wurde nach dem ersten Weltkrieg als Militärkrankenhaus verwendet. Siehe: KÖRBER, Ágnes: Jenő Lányi 1902–1940, in: *Ars Hungarica* 2.2003, S. 292.

⁸⁴ STIRTON 2013, S. 4.

⁸⁵ Vgl.: CLARK, Timothy James: The Conditions of Artistic Creation, in: *Times Literary Supplement*, 24 May 1974, S. 561–562.

⁸⁶ Im ersten Inskriptionsblatt Lányis liest man: „Bezeichnung der Lehranstalt, an welcher der Studierende das letzte Semester zugebracht: staat. Obergymnasium in Budapest (István–ut.)“ und „Ausführung der Grundlage, auf welcher der Studierende die Immatrikulation oder Inskription anspricht: Maturitätszeugniss“. Siehe Wien, Universitätsarchiv, Nationalien/Inskriptionsblätter von „Eugen Lányi“, WS 1920/21.

⁸⁷ Wien, Universitätsarchiv, Nationalien/Inskriptionsblätter von „Eugen Lányi“.

Demnach hat Lányi in seinem ersten Studienjahr Vorlesungen aus verschiedenen Disziplinen besucht, während er sich ab seinem zweiten Studienjahr ausschließlich auf die Kunstgeschichte konzentrierte. Im zweiten Semester (Sommersemester 1921) belegte er zwei Vorlesungen im Philosophischen Seminar, eine Vorlesung im Historischen Seminar, eine musikwissenschaftliche sowie eine theaterwissenschaftliche Vorlesung.⁸⁸ In Kunstgeschichte hörte er zwei Vorlesungen von Josef Strzygowski, nämlich „Iren, Angelsachsen und Normannen in der Kunst“ und „Die typenvergleichende Methode“. Außerdem belegte er bei Emil Reisch, dem Leiter der Klassischen Archäologie, eine Veranstaltung über das griechische Relief. Es scheint, dass Lányi auch eine Veranstaltung von Karl M. Swoboda besuchen wollte, es sich dann aber anders überlegt und diese gestrichen hat.⁸⁹

Im dritten Semester (Wintersemester 1921/22) besuchte Lányi eine philosophische Vorlesung, eine Einführung in die Psychologie und in die allgemeine Musikgeschichte sowie vier Veranstaltungen am I. Kunsthistorischen Institut. Zwei Vorlesungen von Josef Strzygowski: „Die bildende Künste des westeuropäischen Machtkreises 16.–18. Jahrhundert“ und „Die Werte der bildenden Künste im Vergleich mit denen der Literatur und Kunst“ sowie zwei weitere Vorlesungen: „Geschichte der griechischen Kunst“ von Emil Reisch und „Deutsche Malerei von 1400–1550“ von Hans Tietze.⁹⁰

1939 erzählte Lányi in einem Vortrag folgende Episode, mit der er sich wahrscheinlich auf das Seminar „Einführung in die Psychologie“ bezog:

„Ich erinnere mich aus meiner Studentenzeit in den Wiener Nachkriegsjahren an eine Vorlesung, bei der ich als Hospitant in der psychiatrischen Klinik Wagner-Jaureggs anwesend war. Der Dozent führte einen Patienten vor, einen schizophrenen Bauer und stellte an ihn mit hoher, sich überschlagender Fistelstimme die sonderbarsten Fragen, die der kranke Mann in seiner Einfachheit [...] zu beantworten sich sichtlich redlich anstrebte. Der Effekt war, dass ich im Verlaufe einer Viertelstunde einfach nicht mehr zu unterscheiden wusste, wer da vorne der Dozent und wer der Patient ist.“⁹¹

Ab dem Sommersemester 1922 widmete Lányi sich ganz der Kunstgeschichte. Er belegte zwei Vorlesungen und ein Seminar von Strzygowski: „Einführung in das Studium der Kunstgeschichte“, „Planmässige Kunstbetrachtung“ und „Kunsthistorisches Seminar“ und eine Vorlesung und zwei

⁸⁸ Die Vorlesung „Moderne Dramaturgie“ steht auf ein separates Blatt: Nationalien/Inskriptionsblätter, D1756.

⁸⁹ Nationalien/Inskriptionsblätter, 785H. Dort ist ein fragmentarischer Titel angegeben: „Charakterkunde“.

⁹⁰ Nationalien/Inskriptionsblätter, 3950.

⁹¹ Jenő Lányi, Vortrag für die Deutsche Wissenschaftliche Gesellschaft in London, Manuskript. Janson's files. Siehe Kap. V., S. 162.

Übungen von Heinrich Glück: „Abendland, Orient und Renaissance“, „Kunstgeographische Übungen“ und „Übungen für Anfänger“.⁹²

Die Kunstgeschichte und vor allem Strzygowski dürften Lányi fasziniert haben, denn im Wintersemester 1922/23 besuchte er sechs von dessen Veranstaltungen: „Kunstgeschichte“, „Planmäßige Kunstbetrachtung“, „Amerikas Stellung in der Forschung über bildende Kunst“, „Kunsthistorisches Seminar“, „Übungen für Vorgesrittene“, „Vorbereitung für das Seminarkolloquium“. Lányi muss auch Glück respektiert haben, von dem er wiederum zwei Veranstaltungen besuchte: „Konstantinopel und Byzanz“ und „Übungen in vergleichender Kunstbetrachtung“.⁹³

Im folgenden Sommersemester 1923 besuchte Lányi ebenfalls Veranstaltungen von Strzygowski, „Kunstgeschichte“, „Arbeiten im kunsthistorischen Institut“ und „Kunsthistorisches Seminar“, sowie nun auch eine Vorlesung aus der zweiten Abteilung der Wiener Kunstgeschichte, nämlich Julius von Schlossers „Theorie und Geschichte der Kunsthistoriographie“. Vielleicht unter dessen Einfluss fing Lányi an, Italienisch zu lernen – für Schlosser war die italienische Sprache Voraussetzung des Kunstgeschichtsstudiums.⁹⁴

Auch im Wintersemester 1923/24 besuchte Lányi Veranstaltungen aus beiden Instituten: Drei Veranstaltungen von Strzygowski, „Kunstgeschichte III“, „Arbeiten und Übungen im I. Kunsthistorischen Institut“ und „Kunsthistorisches Seminar“, sowie die Vorlesung „Italienische Kunstgeschichte“ von Julius von Schlosser.⁹⁵ Interessant ist hier, dass Lányi bei den „Arbeiten und Übungen“ explizit das I. Kunsthistorische Institut angibt. Vielleicht hieß die Übung einfach so, aber es wäre auch möglich, dass er mit dieser Angabe seine Zugehörigkeit zur Gruppe von Josef Strzygowski betonen wollte. Die beiden Institute waren in vielem gegensätzlich, wenn nicht sogar verfeindet, wobei sich Lányi hier auf die Seite des I. Kunsthistorischen Instituts zu stellen scheint.

In seinem letzten Semester (Sommersemester 1924) belegte Lányi vier Veranstaltungen. Wieder wählte er Strzygowski mit „Kunstgeschichte IV“, „Arbeiten für Vorgesrittenen im Kunsthistorisches Institut“ und „Planmäßige Kunstbetrachtung: Wiener Sammlungen“ sowie Schlossers „Italienische Kunstgeschichte“.⁹⁶

⁹² Nationalien/Inskriptionsblätter, D3224.

⁹³ Nationalien/Inskriptionsblätter, 3350.

⁹⁴ Er belegte das Seminar „Übungen im Gebrauche der italienischen Sprache“. Nationalien/Inskriptionsblätter, 3424.

⁹⁵ Nationalien/Inskriptionsblätter, 3803.

⁹⁶ Nationalien/Inskriptionsblätter, 2684.

Anstatt sich auf ein bestimmtes Thema zu konzentrieren, scheint Lányi die Lehrveranstaltungen vor allem nach den Lehrenden auszuwählen: Nach einer ersten Orientierungsphase besuchte er ausschließlich Veranstaltungen von Strzygowski sowie von dessen Schüler Glück und von Schlosser. Zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere hatte Lányi offenbar noch keinen wirklichen Forschungsschwerpunkt, wenn er sich auch bereits der italienischen Kunstgeschichte vor allem über Schlossers Veranstaltungen näherte.

1.3. Wanderjahre: Florenz, Paris, London, 1924–1927

Nach seiner universitären Zeit in Wien verbrachte Lányi drei Jahre auf Reisen in unterschiedlichen Städten Europas. Leider sind nur wenige persönliche Briefe aus dieser Zeit erhalten, sodass es schwierig ist, diese drei Jahre im Leben Lányis zu rekonstruieren. Zudem lieferte er selbst zu dieser Lebensphase widersprüchliche Informationen. In seinem in Oxford aufbewahrten Lebenslauf heißt es: „From 1920–1924 I studied history of art at the University of Vienna, and then travelled in Italy, France and England for purposes of study.”⁹⁷ Im Münchner Lebenslauf gab er hingegen an: „Nach drei Jahren Studienaufenthalt in Italien und Frankreich inskribierte [sic!] ich mich an der Universität München [...]“⁹⁸ Von England ist hier nicht die Rede. Monika Mann bestätigt einen Aufenthalt in Paris, mehr darüber ist nicht zu erfahren.⁹⁹

Lányi ist ab dem 1. April 1924 zwei Jahre lang in Florenz nachweisbar: Sein Name ist in den „Libri delle firme“¹⁰⁰ (oder „Libri dei frequentatori“¹⁰¹) des Kunsthistorischen Instituts¹⁰² aus dieser Zeit zu finden. Diese „Eintrittsbücher“ sind Hefte, in die sich alle Besucher des Instituts eintragen mussten, wenn sie in der Bibliothek arbeiten wollten.¹⁰³

⁹⁷ Curriculum Vitae, Bodleian Library, Oxford, SPSL 505, fol. 210.

⁹⁸ Lebenslauf, O-Npr-1929, Universitätsarchiv, München.

⁹⁹ „Er hatte seine Studienzeit in Wien und Italien, in München und Paris verbracht“, Vgl. Teil I, Kap. 1.3, S. 37ff.

¹⁰⁰ Italienisch für Unterschriftsbücher.

¹⁰¹ Italienisch für Besucherbücher.

¹⁰² Das Kunsthistorische Institut in Florenz gilt als eine der ältesten Forschungseinrichtungen für Kunstgeschichte auf die Welt. Schwerpunkte des Forschungszentrums ist die Kunst- und Architekturgeschichte Europas, des Mittelmeerraums und Italiens in einem globalen Kontext. Das Institut für Kunstgeschichte in Florenz wurde 1897 als private Initiative eines unabhängigen Wissenschaftlers gegründet und ist seit 2002 Teil der Max-Planck-Gesellschaft. Seit 2004 wird es von zwei Direktoren geleitet. Über die Geschichte des Kunsthistorischen Instituts, siehe: HUBERT, Hans W.: Das Kunsthistorische Institut in Florenz, Firenze 1997.

¹⁰³ Lányi hat seinen Name täglich in diesen Zeitspannen eingetragen: Vom 1. April bis zum 6. Mai 1924 (mit Angabe seiner Adresse in Via dei Cerchi 11) und vom 30. Mai bis zum 2. Juni 1924 (Aufenthalt im Albergo Falcone); zwischen dem 24. und dem 26. März 1925; am 6. April 1926. Siehe „Libri delle firme“ vom 1924, vom „giugno 1925“ bis „marzo 1928“, Archiv, Kunsthistorisches Institut, Florenz.

Zwar ist aus diesem Material nicht zu ersehen, woran Lányi damals arbeitete. Interessant ist aber, dass er täglich am Anfang der Liste stand, also zu den ersten Personen gehörte, die frühmorgens die Bibliothek betraten – was von Arbeitseifer und Enthusiasmus zeugt. Außerdem unterschrieb er im Frühsommer 1924 mit „Eugen Lányi“, nutzte also die deutsche Variante seines Vornamens. Dies könnte auf eine gewisse Distanz zu Ungarn hindeuten. Wissenschaftlich scheint er weiterhin der deutschsprachigen Kunstgeschichte verpflichtet, er publizierte auf Deutsch und hielt in Florenz keinen Kontakt zu den ungarischen Kunsthistorikern, die sich dort zum gleichen Zeitpunkt aufhielten.¹⁰⁴

Spätestens 1926 zog er nach Paris – erste Briefe aus der französischen Hauptstadt tragen dieses Datum. Ende November 1926 schrieb er an seine Schwester Klára:

„Übrigens habe ich die französische Michelangelo-Literatur systematisch durchgearbeitet und befinde mich nunmehr am Ende des 19. Jahrhunderts; wenn ich die Materie abgearbeitet habe, versuche ich es in eine Form zu gießen, was für mich der interessanteste aber auch schweißtreibend-mühevollste Teil meiner Arbeit darstellt. Um es auf den Punkt zu bringen, ich fühle mich auf einem recht guten Weg.“¹⁰⁵

Diese mühevollen Forschung über Michelangelo hat Lányi nie publiziert, und auch in seinem Nachlass fand sich nichts dazu. 1944 erschien posthum ein Artikel über die kleine Tafel des Louvre „Cinq maîtres de la Renaissance florentine“ im „Burlington Magazine“, in dem sie genauer analysiert wird (Abb. 9).¹⁰⁶ Nach den Briefen zu urteilen hielt sich Lányi nach dem Sommer 1927 nicht mehr in Paris auf. Dieser Artikel über die Tafel mit den Porträts von Giotto, Uccello, Donatello, Manetti und Brunelleschi könnte also auf seinen Besuch im Louvre in der Mitte der 1920er Jahre zurückgehen.

¹⁰⁴ Zwischen 1930-1938 haben vier ungarische Gelehrten im Kunsthistorischen Institut zu Florenz gearbeitet. Das ist aus dem Jahrbuch des Institutes (1931–1937) zu gewinnen, da der Gewohnheit nach die dort Arbeitenden Materialien dem Institut geschenkt haben, welche sorgfältig im Jahrbuch aufgelistet wurden. Es handelt sich von Antal Hekler (1882–1940): Archeologe und Kunsthistoriker; beschäftigte sich in erster Reihe mit dem klassischen Altertum. Andor Pigler (1899–1992): Kunsthistoriker, Barockforscher, später Direktor des Budapester Museums der bildenden Künste, Verfasser der bis heute grundlegenden ikonografischen Bände „Barockthemen“ (vgl. PIGLER, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Budapest 1974). Jolán Balogh (1900–1988): Kunsthistoriker, Renaissance-Forscher, lebenslänglicher Mitarbeiter des Budapester Museums der bildenden Künste. Er beschäftigte sich vor allem mit den Anfängen der Renaissance in Ungarn. András Péter (1903–1944): Kunsthistoriker, Leiter des von seinem Vater gegründeten Verlags Franklin Társulat, starb als Opfer des Holocausts. Er beschäftigte sich mit der italienischen Trecento Malerei.

Ich bedanke mich bei Frau Ágnes Körber für die Hilfe bei diesen Informationen.

¹⁰⁵ Jenő Lányi an Bertha Lányi: Paris, 29.XI.26.

¹⁰⁶ LÁNYI, Jenő: The Louvre portrait of five Florentines, in: The Burlington magazine for connoisseurs, 84.1944, S. 87–95.

Über Lányis Aufenthalte in Paris und Florenz ist wenig bekannt, seine Zeit in England bleibt komplett im Dunkeln. Am 21. März 1930 schrieb Lányi aus London einen Brief an seine Eltern. Darin erzählte er nichts Konkretes über seinen Aufenthalt, sondern gab sich der Schilderung seines Heimwehs hin: „Wann wird endlich dieses mein Nomadenleben zu Ende sein mit ständigem Heimweh und ohne jede Rast?“¹⁰⁷ Ausgelöst wurden diese Gefühle von der Nachricht der Krankheit seines Vaters:

„Ich vermag nicht allen Kummer meines Gewissens und alle Wünsche meiner Seele zu Papier bringen, aber ich wünsche mir, dass Ihr spürt, wie sehr ich mit jedem Atemzug bei Euch bin in diesen schweren Tagen von Euch.“¹⁰⁸

Damals lebte Lányi bereits seit zehn Jahren außerhalb Ungarns und, soweit aus den Briefen bekannt, reiste er sehr selten nach Hause.¹⁰⁹

1.4. Lányis Promotion in München, 1927–1929

Nach den Jahren der Wanderschaft und Aufhalten in drei europäischen Ländern zog Lányi schließlich nach Deutschland, um in München seine akademische Ausbildung abzuschließen:

„I entered Munich University in 1927, and sat for the examinations for a doctor of philosophy in the history of art and archeology as well as paleography and diplomatics, which I passed with ‘summa cum laude’ in 1929.“¹¹⁰

Vielleicht auf einen Hinweis des ungarischen Studienfreunds Frederick Antal hin reifte in Lányi der Entschluss, das Studium in München bei Wilhelm Pinder fortzusetzen.¹¹¹ Pinders ab 1924 veröffentlichtes, mehrbändiges Werk „Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance“¹¹² gilt als die erste große Geschichte der deutschen Plastik. Dass Pinder als Experte für Skulptur galt,¹¹³ dürfte die Wahl des Studienorts bestimmt haben.

¹⁰⁷ Jenő Lányi an seine Eltern: London, 1930.III.21.

¹⁰⁸ Jenő Lányi an seine Eltern: 1930.III.21.

¹⁰⁹ „Meine Liebsten, sofern ich Euch nicht rechtzeitig mittels Telegraf, also im Verlauf des morgigen Tages, anderweitig unterrichte, so werde ich am Freitagmorgen mit demselben Zug in Budapest ankommen, mit welchem Laci angereist ist. Wartet nicht am Zug auf mich, sofern ihr viel zu früh aufstehen müsstet, sondern lieber mit einem heißen Bad daheim in der Wohnung, wenn das nicht zu viele Umstände bereitet.“, Jenő Lányi an seine Eltern: Wien 17.3.‘37. Dass andere Besuche nach Budapest in der Zeitspanne, die von den Briefen nicht gedeckt wird (1920–1936), stattfanden, ist wahrscheinlich, aber unmöglich festzustellen.

¹¹⁰ Curriculum Vitae, Bodleian Library, Oxford, SPSL 505, fol. 210.

¹¹¹ Ich bedanke mich bei Professor Artur Rosenauer für diesen Hinweis.

¹¹² PINDER, Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Wildpark–Potsdam 1929.

¹¹³ Über Pinder (1878–1947), siehe: HALBERTSMA, Marlite: Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte, Worms 1992; DÜRR, Sibylle: Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Universität München (Schriften aus dem Institut

Die universitären Belegblätter, die Auskunft geben könnten, welche Veranstaltungen Lányi in München besuchte, wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Es sind aber andere Dokumente erhalten, die das Studium Lányis an der Ludwig-Maximilians-Universität München näher umreißen können. Lányi ist im Personenstand der Universität für vier Semester zwischen 1927 und 1929 als Student nachgewiesen.¹¹⁴ Er wurde am 31. Oktober 1927 in die Philosophische Fakultät aufgenommen¹¹⁵ und besuchte zehn Seminare.¹¹⁶ Am 28. Juni 1929 bewarb er sich für das Rigorosum „unter Vorlage der nötigen Zeugnisse und einer Dissertation mit dem Titel: ‚Quercia-Studien‘“.¹¹⁷ In diesem Dokument sind auch die Fächer der Prüfung festgehalten: Kunstgeschichte im Hauptfach, Archäologie und Historische Hilfswissenschaften als erstes und zweites Nebenfach.¹¹⁸ Das Promotionsprotokoll hielt fest, dass das Rigorosum am 26. Juli 1929 mit den Professoren Pinder, Paul Wolters (1858–1939) und Rudolf von Heckel (1880–1947) stattfand. Lányi bestand die Prüfung mit „summa cum laude“ im Hauptfach, im ersten Nebenfach und für die Dissertation sowie „magna cum laude“ im zweiten Nebenfach.¹¹⁹ Im in München aufbewahrten „Votum Informativum“ von Wilhelm Pinder über Lányi bestätigt Pinder Lányis Begabung und Originalität, lobt seinen Umgang mit der deutschen Sprache sowie seine Fähigkeit zu einer zielführenden Forschung, die neue und überzeugende Erkenntnisse hervorbringt.¹²⁰

Weiterhin sind in dem „Verzeichnis der Doktoren und Dissertationen der Universität Ingolstadt – Landshut – München“ zwischen 1472 und 1970 die Promotion Lányis und die Veröffentlichung seiner Arbeit angegeben.¹²¹ Unerklärlich bleibt, warum dort – neben dem richtigen Abschlussdatum – auch das spätere Promotionsdatum vom 4. Februar 1931 festgehalten ist.

für Kunstgeschichte der Universität München, 62), München 1993; KULTERMANN 1993, S. 198f; STÖPPEL, Daniela: Wilhelm Pinder, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, 2.2008, S. 7–20; BUSHART, Magdalena: Pinder, Georg Maximilian Wilhelm, in: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, 20.2001, S. 448–450; <https://arthistorians.info/pinderw> (aufgerufen am 8. Juli 2021).

¹¹⁴ Die Studentenlisten sind online aufrufbar unter <https://epub.ub.uni-muenchen.de> Im Personenstand ist stets auch die Adresse angegeben: Im Wintersemester 1927–28, im Sommersemester 1928 und im Sommersemester 1929 wohnte Lányi in der Hohenzollernstr. 144, während im Wintersemester 1928–29 war sein Zuhause in Von der Tann–Str. 22.

¹¹⁵ Karteikarte Jenő Lányis aus der Studentenkartei I (1914–1935), Universitätsarchiv, München.

¹¹⁶ Im Sommer 1929 bevollmächtigte Lányi Frau Hertha Simon, seine an der Universität München liegenden Zeugnisse und Dokumenten abzuholen (O–Npr–1929, Universitätsarchiv, München). Frau Simon unterschrieb eine Quittung, in der allen abgeholten Dokumenten aufgelistet sind, darunter zehn Seminarzeugnisse.

¹¹⁷ Promotionsgesuch Lányis, O–Npr–1929, Universitätsarchiv, München. Die Zulassung zur Doktorpromotion hatte Lányi schriftlich eingereicht. In diesem Brief gab er als Wohnadresse: Jägerstr. 6, bei Drexl.

¹¹⁸ Promotionsgesuch Lányis, O–Npr–1929, Universitätsarchiv, München.

¹¹⁹ Protokoll Lányis, O–Npr–1929, Universitätsarchiv, München.

¹²⁰ Vgl. Gutachter Pinders i O–Npr–1929, Universitätsarchiv, München. Im Anhang transkribiert, vgl. S. 225–226.

¹²¹ BUZAS, Ladislaus, RESCH, Lieselotte: *Verzeichnis der Doktoren und Dissertationen der Universität Ingolstadt – Landshut – München 1472–1970*, 7, München 1977, S. 331.

Lányis Forschung zu Jacopo della Quercia ist auch in drei Briefen, die sich heute in Ferrara befinden, belegt.¹²² Es handelt sich um zwei Briefe vom November 1928 von Lányi an Giuseppe Agnelli und einen von Agnelli an Lányi, datiert Juni 1929. Im ersten Brief bittet der ungarische Forscher den Direktor der Biblioteca Ariostea, ihm ein Dokument über die Madonna von Ferrara von Jacopo della Quercia zuzusenden, das von Cittadella¹²³ und Supino¹²⁴ nur teilweise zitiert werde.¹²⁵ Der Brief legt nahe, dass Lányi Peleo Bacci kannte, weil er als Referenz angegeben wurde.¹²⁶ Es gibt keine Kopie der Antwort des Direktors: Nur eine Notiz am Ende von Lányis Anfrage bestätigt, dass er ihm geantwortet hat. Es folgte eine weitere Anfrage von Lányi¹²⁷ und einige Monate später ein Brief des Direktors,¹²⁸ aus dem hervorgeht, dass sich die beiden in Ferrara getroffen haben. Diese Briefe beweisen, dass Lányi die italienische Sprache bereits beherrschte und dass er nach Italien reiste, um vor Ort und vor Originalen für seine Dissertation zu forschen.

1.5. Erste Tätigkeit an den Berliner Museen, 1929–1932

Mit seiner Dissertation in der Tasche zog Lányi in die deutsche Hauptstadt, wo er eine ehrenamtliche Tätigkeit als Kunsthistoriker an den Berliner Museen aufnahm:

„From 1929 to 1932 I worked at the Berlin Museums in a voluntary capacity (at the Kupferstichkabinett under M.J. Friedländer, E. Bock and J. Rosenberg; at the Deutsches Museum under Th. Demmler and F. Schottmüller, in whose catalogue of Italian Sculptures I collaborated).”¹²⁹

¹²² Carteggio Agnelli, Biblioteca Ariostea, Ferrara. Vgl. MUSCARDINI, Giuseppe: La figlia del Mago, <https://www.interventi.net/index.php/letteratura/343-la-figlia-del-mago> (aufgerufen am 23. Dezember 2022).

¹²³ CITTADELLA, Luigi Napoleone: Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara, Ferrara 1868.

¹²⁴ SUPINO, Igino Benvenuto: La scultura in Bologna nel secolo XV. Ricerche e studi, Bologna 1910.

¹²⁵ Jenő Lányi an Giuseppe Agnelli: München, 14.XI. 28. Carteggio Agnelli, Biblioteca Ariostea, Ferrara.

¹²⁶ Peleo Bacci (1869–1950) war Schriftsteller und Kunsthistoriker. Als Superintendent und Gelehrter befasste er sich mit der Restaurierung des Doms von Pienza und der Abtei von San Galgano und leistete einen bemerkenswerten Beitrag zur Geschichte der Pisa-Siena-Skulptur, indem er an der komplexen Rekonstruktion der Kanzel von Giovanni Pisano im Dom von Pisa mitwirkte. Bacci arbeitete auch an einer strengen chronologischen Gliederung der Tätigkeit von Jacopo della Quercia auf der Grundlage unveröffentlichter Dokumente, die er mit einer scharfen kritischen Analyse in dem 1929 erschienenen Aufsatz „Jacopo della Quercia: Nuovi documenti e commenti“ veröffentlichte (BACCI, Peleo: Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti, Siena 1929). Über Peleo Bacci, siehe: [http://www.treccani.it/enciclopedia/peleo-bacci_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/peleo-bacci_(Dizionario_Biografico)/) (aufgerufen am 24. März 2016).

¹²⁷ Jenő Lányi an Giuseppe Agnelli: München, 31.XI. 28. Carteggio Agnelli, Biblioteca Ariostea, Ferrara.

¹²⁸ Giuseppe Agnelli an Jenő Lányi: München, 17.VI. 29. Carteggio Agnelli, Biblioteca Ariostea, Ferrara.

¹²⁹ Curriculum Vitae, Bodleian Library, Oxford, SPSL 505, fol. 210.

Seine Arbeit an den Berliner Museen ist im Zentralarchiv der Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz nicht belegbar.¹³⁰ Lányi selbst aber bezeichnete in vielen Briefen und Mitteilungen, welche er in dieser Zeit an Kolleg:innen und Kunsthistoriker:innen schickte, die Berliner Museen als Institutionen, denen er angehörte. Oft verwendete er offizielles Briefpapier der Staatlichen Museen in Berlin.¹³¹

Laut seinem Lebenslauf arbeitete er im Kupferstichkabinett unter Max Jakob Friedländer (1867–1958), Elfried Bock (1875–1933)¹³² und Jakob Rosenberg (1893–1980); dann unter Theodor Demmler (1879–1944) und Frida Schottmüller (1872–1936) im Deutschen Museum, wo er an der Anfertigung des Katalogs der italienischer Skulptur¹³³ mitwirkte.

Die meisten dieser Forscher beschäftigten sich vorrangig mit Malerei – abgesehen von Frida Schottmüller, die sich intensiv mit der Kunst Donatellos auseinandergesetzt hatte.¹³⁴ In ihrer 1904 erschienenen Dissertation hatte sie die Skulpturen Donatellos ausgehend von Form, Raum und Funktion analysiert. Der Titel des Buches, „Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat“ weist darauf hin, dass sie den Künstler als richtungweisend für die Entstehung der Frührenaissance auffasste – mit „künstlerischer Tat“ meinte Schottmüller eben nicht nur das Schaffen von Kunstwerken, sondern auch „Epochenmachendes“¹³⁵, also das Schaffen einer Epoche. Diese Begegnung mit einer ausgewiesenen Donatello-Forscherin könnte auch Jenő Lányi beeinflusst haben, der sich ab 1932 in Florenz ganz diesem Künstler verschrieb.¹³⁶

1.6. Donatello-Studien in Florenz, 1932–1938

Auf der Suche nach Spuren Donatellos ließ sich Jenő Lányi Anfang der 1930er-Jahre in Florenz nieder. Die Entscheidung für Florenz wundert nicht, denn Lányi war davon überzeugt, dass die Stadt

¹³⁰ Insbesondere die Akte SMB–ZA, I/MB 31 wäre vielversprechend gewesen, da bei diesen Inselabenden Volontäre anwesend waren. Die Werkverträge wurden ebenfalls überprüft, da es immerhin hätte sein können, dass er zwischenzeitlich für seine Tätigkeit bezahlt wurde.

¹³¹ Siehe zum Beispiel den Brief an Kriegbaum vom 27. XII. 29. Archiv, Kunsthistorisches Institut, Florenz.

¹³² Friedländer leitete das Kupferstichkabinett bis Ende Juni 1930, dessen Nachfolger war Elfried Bock.

¹³³ Siehe die Bänder „Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock“ der Reihe „Bildwerke des Kaiser–Friedrich–Museums: SCHOTTMÜLLER, Frida (Hrsg.): Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs, Berlin 1933; von BODE, Wilhelm: Bronzestatuetten, Büsten und Gebrauchsgegenstände, Berlin 1930; VOLBACH, Wolfgang Fritz: Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz, Berlin 1930.

¹³⁴ SCHOTTMÜLLER, Frida: Die Gestalt des Menschen in Donatellos Werk, Dissertation, Universität Zürich 1904; SCHOTTMÜLLER, Frida: Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat, München 1904.

¹³⁵ SCHOTTMÜLLER 1904, o.A. (Vorrede).

¹³⁶ „Among her apprentices at the museum were the budding Donatello scholar Jenő Lányi“, siehe: SORENSEN, Lee (Hrsg.): Schottmüller Frida, Dictionary of Art Historians, vgl. <https://arthistorians.info/schottmullerf> (aufgerufen am 9. Juli 2021).

am Arno (und besonders die Kathedrale Santa Maria del Fiore) die Wiege von Donatellos Kunst war.¹³⁷ Zudem bot das Kunsthistorische Institut, welches Lányi bereits seit 1924 kannte, einen sehr guten Ort, sich der Forschung zu widmen. So entstanden in seinen Florentiner Jahren mehrere Artikel über Donatello.¹³⁸

Aus seinen Briefen geht hervor, dass er auch von Florenz aus viel reiste. Er sandte Briefe aus Florenz, Ferrara, Wien, Salzburg, Zürich, Neapel, Gründelsee und Amsterdam. An Curt H. Weigtel schrieb er im Oktober 1933 aus Ferrara: „Ich bin nun seit über zwei Wochen auf der Reise und wusste nicht genau, wo und wie lange ich mich in den verschiedenen Städten aufhalten werde.“¹³⁹ Sein Nomadenleben war seiner Arbeit nicht immer förderlich:

„Ich bin Sonntag vor einer Woche hier angekommen und seitdem kommt die Arbeit Gott sei Dank mit Hochgeschwindigkeit voran. Nur möge mir Gott weiterhin so helfen, weil ich ja wirklich sehr zurückgefallen bin mit der Arbeit in diesem Jahr und dies nun irgendwie nachholen muss.“¹⁴⁰

Auch sein Status als unabhängiger Forscher bereitete ihm manchmal Sorgen:

„Ich bin gezwungen, den Großteil meiner Energie auf das Vergessen jener Frage zu vergeuden, für wen oder was – denn in Wirklichkeit ist es für niemanden und nichts – ich eigentlich arbeite. ‚Die Arbeit ist das Ziel‘! und mit ähnlich leeren Mottos mache ich mir ständig was vor. Aber wenn ich arbeite, dann gibt es nichts anderes auf der Welt als die Arbeit selbst.“¹⁴¹

¹³⁷ 1st lecture Jenő Lányis am Warburg Institut, 1939, S. 1. Nachlass Horst W. Janson.

¹³⁸ „Das erste Kapitel meines Essays ist bereits fertig“ (Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 23.7.'34), siehe: LÁNYI, Jenő: Le statue quattrocentesche dei Profeti nel Campanile e nell'antica facciata di Santa Maria del Fiore, in: Rivista d'Arte, 17.1935, S. 121–159, 245–280; „Mein Artikel ist immer noch nicht erschienen; aber es dauert nicht mehr lange. Außerdem müsste im Juni noch ein dritter Aufsatz erscheinen“ (Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 13.5.'36), siehe: LÁNYI, Jenő: Il profeta Isaia di Nanni di Banco, in: Rivista d'Arte, XVIII, 1936, S. 137–178 und LÁNYI, Jenő: Kleine Beiträge zur Donatello Forschung, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz, 5.1937–1940, S. 213; „Auch ich arbeite ungemein viel, ich verfasse zwei Artikel gleichzeitig und hoffe, dass sie bald fertig sind“ (Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 9.10.'36). Es kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, auf welche zwei Artikeln Lányi verweist. Vielleicht auf seine Arbeit über Giotto, oder „Das Rätsel von Donatellos Bronzetüren in San Lorenzo“, oder auch „Problemi della critica Donatelliana“.

¹³⁹ Brief Jenő Lányis an Weigtel: Ferrara, 8. X. 1933, Florenz, Kunsthistorisches Institut, Archiv, U146 1–2 und U146 2–2.

¹⁴⁰ Jenő Lányi an seinen Eltern: Firenze, 1.9.'36.

¹⁴¹ Jenő Lányi an seinen Eltern: Firenze, 2.3.'36.

Viele Briefe drücken seine Freude an der Arbeit aus¹⁴² ebenso wie seine Begeisterung für Donatello, wenn er zum Beispiel berichtete, dass er nach langer Bemühung nun in der Lage sei, „ein wichtiges und neues Forschungsanliegen von mir zweifelsfrei zu beweisen“.¹⁴³

Ilse Falk (1906–Todesdatum unbekannt) ist eine wichtige Persönlichkeit, der Lányi in seinen ersten Jahren in Florenz zugewandt war. Zwischen Juli 1932 und März 1933 kamen Lányi und Falk häufiger gemeinsam in die Bibliothek des Kunsthistorisches Instituts.¹⁴⁴ Die 1906 in Hamburg geborene Ilse Falk Silvers studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Berlin, Heidelberg, Paris und Freiburg. Wie Lányi hatte sie jüdische Wurzeln und emigrierte 1937 nach Zürich, wo sie ihr Studium im März 1939 mit einer Arbeit über Andrea Pisano abschloss.¹⁴⁵ 1940 verließ sie Europa in Richtung der USA. Ihr Forschungsschwerpunkt lag wie der Lányis auf der italienischen Skulptur des Mittelalters und der Frührenaissance. Falk arbeitete in Florenz bereits am Thema ihrer Promotion über Andrea Pisano,¹⁴⁶ und zwar zusammen mit Lányi, wie sie selbst festhielt:

„This article in its original form was written in Florence during the years 1933 to 1935 in closest collaboration with my friend and colleague Dr. Jenő Lányi whose inspiring guidance has been of inestimable value to me in my studies [...]. It is a special satisfaction to me to be able to publish this paper as a memorial to his outstanding scholarship, particularly since most of his work has perished with him.“¹⁴⁷

Doch Lányis Beziehung zu Ilse Falk war nicht rein professioneller Natur. Die beiden besuchten gemeinsam die Villa von Maja Winteler-Einstein, wo sie „aus unbekanntem Gründen ‚die Hunde‘ genannt“¹⁴⁸ wurden. Laut der Biografin von Winteler-Einstein liebte sie die beiden und diskutierte gerne mit ihnen. „Hatte ‚das arme Illeken‘ Mittelohrentzündung, rannte sie sofort mit ‚Blumen und Süßigkeit bewaffnet‘ an ihr Krankenlager.“¹⁴⁹

In den Briefen an seine Mutter nannte Lányi Ilse Falk „Ile“. Sie scheint damals eine enge Freundin, vielleicht sogar seine Freundin gewesen zu sein. „Ile reist nach Rapallo“¹⁵⁰, „Ile hofft, gegen Ende

¹⁴² Jenő Lányi an seinen Eltern: Venedig, 7.5.'37.

¹⁴³ Jenő Lányi an seinen Eltern: Venedig, 23.7.'34.

¹⁴⁴ Siehe Libri delle Firme, Florenz, Kunsthistorisches Institut, Archiv, 1. Juni 1928 – 16. September 1937.

¹⁴⁵ ROGGER, Franziska: Einsteins Schwester. Maja Einstein. Ihr Leben und ihr Bruder Albert, Zürich 2005, S. 140–141.

¹⁴⁶ WENDLAND 1999, S. 142–143.

¹⁴⁷ Siehe: FALK, Ilse, LÁNYI, Jenő: The Genesis of Andrea Pisano's Bronze Doors, in: The Art Bulletin, 25.1943, S. 132–153, hier: S. 132. Nicht all das Material „perished with him“, wie später dargestellt wird.

¹⁴⁸ ROGGER 2005, S. 116.

¹⁴⁹ ROGGER 2005, S. 116.

¹⁵⁰ Jenő Lányi an seine Eltern: Firenze, 23.7.'34. Am Ende dieses Briefes schreibt Ilse Falk einigen Dankbarkeitsworte für die Eltern und die Schwestern Lányis.

dieser Woche hier sein zu können”¹⁵¹, „Ile grüßt Euch alle!”¹⁵², „Ile ist seit einigen Tagen wieder daheim und küsst Euch alle, die Reise in die Heimat hat die Ärmste sehr mitgenommen – was man sich natürlich nur zu gut vorstellen kann!”¹⁵³, „[...] ich mich wirklich auf die Paar Wochen freue, die ich mit Ile zusammen in Ruhe am Meer verbringen werde”¹⁵⁴, „Ile kam gestern Abend in Firenze an, sie hat gut zugelegt und es geht ihr besser, aber noch ist nicht alles in Ordnung bei der Armen. Noch immer traut sie sich nicht allein auf die Straße! Aber grundsätzlich hat sie sich gut zusammengerafft”¹⁵⁵, „Gestern bin ich spät in der Nacht aus Bern angekommen, wo ich Ile traf, wir einige Tage zusammen verbrachten und dann gemeinsam hierherreisten”.¹⁵⁶ Auch schrieb Falk manchmal selbst Nachrichten an Lányis Familie in Budapest.¹⁵⁷

Ein Bruch in dieser Beziehung zeigt sich, als Lányi im Dezember 1936 an seine Familie schrieb: „Ile war gestern in Berlin, das kleine Biest hat mir nicht eine Zeile geschrieben, gestern aber kam eine beruhigende Depesche. Ich weiss noch nicht, wann sie zurückkommt.”¹⁵⁸ Direkt danach, im Januar 1937, erzählte er in einem Brief von seiner Begegnung mit Monika Mann:

„Eine seiner Töchter ist eine gute Freundin von mir, ich habe auch heute mit ihr zusammen zu Abend gegessen und wir verbrachten den ganzen Abend zusammen. Sie ist Musikerin und ein teures, gutes, kluges und liebes Geschöpf, wenn auch ein wenig eigen, wie alle Kinder von Thomas Mann.”¹⁵⁹

Mit diesen Zeilen stellte Lányi seiner Familie die Frau vor, mit der er den Rest seines Lebens verbringen sollte (Abb. 11).

¹⁵¹ Jenő Lányi an seine Eltern: Firenze, 25.2.’35.

¹⁵² Jenő Lányi an seine Eltern: Firenze, 2.3.’36.

¹⁵³ Jenő Lányi an seine Eltern: Firenze, 13.5.’36.

¹⁵⁴ Jenő Lányi an seine Eltern: Wien, 22.7.’36. Zwei Wochen später schrieb Lányi von Marina di Massa, wo er mit Ilse Falk Urlaub machte. Jenő Lányi an Bertha Lányi: Marina di Massa – Poveromo Pensione Villa Irene, 8.8.’36.

¹⁵⁵ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze 15.9.’36.

¹⁵⁶ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze 23.1.’37.

¹⁵⁷ „Die Sachen waren alle so schön und haben so gut geschmeckt – tausend herzlichen Dank auch von mir. Duschis und Klaris Brief war sehr lieb, heute nur ein Dank dafür, bald schreibe ich selber einen Brief an die beiden. Am 1. August fahre ich nun nach Rapallo, am Meer – es ist schon zu heiß hier – ich freu mich schon richtig drauf – so löst sich also unser Häuschen hier auf – das ist schon schade – und die Katzen werden uns nachweinen. Also, jetzt will Hirsch noch schreiben. Alles Liebe und herzlichen Grüßen von Ihren Ilse Falk”, Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 23.7.’34.

¹⁵⁸ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze 18.12.’36. Die Beziehung mit Ilse Falk änderte sich zu einer Freundschaft: „Ile ist von den Osterferien wieder zurück, wir verbringen recht viel Zeit zusammen und wir verstehen uns wieder ganz gut, da die alten Wunden verheilt sind”, Jenő Lányi an seine Familie: Zürich, 22.4.’37.

¹⁵⁹ Jenő Lányi an seine Familie: Zürich, 6.1.’37.

Monika Mann (1910–1992) war bereits 1934 nach Florenz gezogen, um bei Luigi Dallapiccola Klavier zu studieren.¹⁶⁰ Vielleicht begegnete sie Lányi in dem „halbzerfallenen Turm“, von dem die Tochter des berühmten Schriftstellers in ihren Lebenserinnerungen erzählte:¹⁶¹

„In das Atelier kamen junge Kunsthistoriker, Mediziner, Musiker, Maler, Philosophen und Taugenichtse, soweit sie die Treppen zu der baufälligen Dachterrasse mit dem herrlichen Panorama nicht scheuten, und es gab Maibowle und Kunstgespräche, Gelächter und Tanz.“¹⁶²

Wann sie sich kennenlernten, ist nicht mehr feststellbar. Sicher aber kannten sich die beiden im Dezember 1936 bereits recht gut, denn Lányi war am 29. Dezember des Jahres zum Abendessen im Haus Thomas Manns eingeladen: „Zu Tische ein Freund Monis, Ungar“¹⁶³, so heißt es im Tagebuch des alten Herren, der seine mittlere Tochter gemäß eigenen Aussagen und Zeugnissen von Geschwistern und Freunden wenig wertschätzte,¹⁶⁴ als „Problem-Moni“ bezeichnete¹⁶⁵ und für untalentierte hielt.¹⁶⁶

Jenő Lányi dagegen sah seine Freundin und spätere Frau mit völlig anderen Augen. Aus den Briefen an seine Familie geht hervor, wie sehr er ihr verbunden war.¹⁶⁷ 1938 hielt er fest: „[...] ich habe nun meine ewige Partnerin für das Leben gefunden.“¹⁶⁸ Im selben Jahr beschrieb er Monika Mann folgendermaßen:

¹⁶⁰ ANDERT 2010, S. 26.

¹⁶¹ MANN 1956, S. 70.

¹⁶² MANN 1956, S. 70.

¹⁶³ DE MENDELSSOHN, Peter (Hrsg.): Thomas Mann. Tagebücher 1935–36, Frankfurt am Main 1981, S. 415.

¹⁶⁴ Aus den Tagebüchern von Thomas Mann geht hervor, dass er die schriftstellerischen Bemühungen Monikas nicht schätzte: „Manuskript von Moni, pénible“ (23.II.49), „Schrieb kritisch an Moni über ihr Manuskriptchen“ (24.II.49), siehe: DE MENDELSSOHN, Peter (Hrsg.): Thomas Mann, Tagebücher 1949–50, Frankfurt am Main 1991, S. 25–26.

¹⁶⁵ DE MENDELSSOHN, Peter (Hrsg.): Thomas Mann, Tagebücher 1946–48, Frankfurt am Main 1997, S. 256.

¹⁶⁶ „Recht unglückseliger Brief von Moni über ihr Liebesleid und ihre nach menschlichem Ermessen aussichtslose Musik“ (26.III.36), DE MENDELSSOHN 1981, S. 281.

¹⁶⁷ „Ich arbeite hier und fühle mich ansonsten sehr wohl – was kein Wunder ist – so lieb und teuer ist meine Moni“, Jenő Lányi an seine Familie: Wien, 5.10.'37. „Und Moni lässt mir eine derart hingebungsvolle Liebe zu teil werden, dass es eine Sünde wäre von mir, anzunehmen, mir würde etwas Schlimmes passieren“, Jenő Lányi an seine Familie: Wien, 5.11.'37. „Moni übt eifrig und es geht uns gut – sie ist so lieb, dass man es gar nicht beschreiben kann“, Jenő Lányi an seine Familie: Wien 27.11.'37. „[...] sie ist so goldig, dass man es gar nicht aussprechen kann!“, Jenő Lányi an seine Familie: Zürich, 12.3.'38. „Meine Monika ist nach wie vor ein Engel und wir sind sehr glücklich miteinander. Wir leben so, wie zwei beispielhafte Geschwister, nie erklingt ein lautes Wort zwischen uns – so wie ich es bislang nur von Vati–Mutti gesehen habe. Wenn ich aus der Stadt verspätet heimkomme, wartet sie blass und erschrocken an der Tür, so sehr sorgst sie sich um mich, mein Engel. Wenn ich nur in allen Dingen ein so gesegnetes Schicksal hätte, dann wäre alles in Ordnung!“, Jenő Lányi an seine Familie: London, 14.2.'39.

¹⁶⁸ „Denn wo ich nur mit meiner Monika bin, dort ist das Paradies“, Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 12.7.'38. „Mit Moni bin ich selbstverständlich jeden Tag zusammen, nur leider nicht genug, weil es ja nie genug sein könnte“, Jenő Lányi an seine Familie: Zürich, 10.2.'38. „Monika ist unverändert lieb – denn, wenn der liebe Gott hilft, wird sich an unserer Beziehung nichts mehr ändern, ich habe nun meine ewige Partnerin für das Leben gefunden“, Jenő Lányi an seine Familie: 3.3.'38.

„Sie ist ein so unbeschreiblich gutes, liebes Geschöpf, so einfach und bescheiden und sie hat ein derart unbeirrbares Urteilsvermögen und einen derartigen Instinkt in jedwede Richtung – bezüglich Menschen und Dingen gleichermaßen.“¹⁶⁹

1937 war Monika Mann in Wien,¹⁷⁰ wo sich auch Lányi ab September bis Januar¹⁷¹ des Folgejahres aus gesundheitlichen Gründen aufhielt.¹⁷² Kurz danach, in der Nacht vom 11. auf den 12. März 1938, marschierten deutsche Truppen in Österreich ein und das Land wurde in das Deutsche Reich eingegliedert.¹⁷³ Unmittelbar nach diesem Ereignis schrieb Lányi, der sich gerade zusammen mit Monika Mann in Zürich aufhielt, an seine Familie:

„Meine Liebsten, seid mir nicht böse, dass ich erst jetzt auf Mutters liebe Zeilen antworte aber Ihr könnt Euch ja vorstellen, welche aufgebrauchten Zeiten wir durchlebt haben! Monika geht natürlich nun nicht mehr dorthin zurück, wo sie bisher studiert hat [Wien] und wir haben zunächst gar keine Ahnung, was mit uns werden soll. Die Eltern von M. kommen vielleicht gar nicht mehr aus Amerika zurück – alles steht hier auf dem Kopf! Aber wir verfallen nun nicht in Traurigkeit, denn es hilft ja viel, dass wir wenigstens einander sicher sind, egal was passiert.“¹⁷⁴

Sowie einige Tage später:

„Die arme Monika ist voller Sorgen und ich natürlich auch. Aber das sind eben sachliche Sorgen. (Stellt Euch nur vor, meine Monika wäre dort gewesen, wo wir waren!! Es ist ein großes Glück, dass sie dort lebend wegkam!)“¹⁷⁵

¹⁶⁹ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 12.7.'38.

¹⁷⁰ „In Wien gab es auch schon viele gedrungene Männer mit den weissen Wadenstrümpfen und dem unguuten Blick, so hielt es uns nicht lange dort“, MANN, Monika: *Vergangenes und Gegenwärtiges*, Reinbeck bei Hamburg 1956, S. 74.

¹⁷¹ Vgl. die Briefe aus dieser Zeit im Privatbesitz Lányis.

¹⁷² „Es ist tatsächlich eine merkwürdige Sache, dass man fast nichts spürt, denn ich habe ja keine akuten Schmerzen und muss mich daher als mich subjektiv gesund empfindender Mensch zu einer Operation entscheiden, welche mich dann sozusagen krank machen wird. Aber so ist das nun einmal und ich bin überzeugt, dass mein Arzt, Dr. Zins, der sich meiner auf freundschaftliche, ja väterliche Art annimmt, die Operation nicht empfohlen hätte, wäre sie nicht unvermeidbar. Zimmer, der Urologe Chirurg ist ein erstklassiger Fachmann hier in Wien, was viel bedeutet“, Jenő Lányi an Bertha Lányi: Wien, 5.11.'37.

¹⁷³ Siehe: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hrsg.): *„Anschluß“ 1938. Eine Dokumentation*. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1988; BOTZ, Gerhard: *Wien vom „Anschluß“ zum Krieg. Nationalsozialistische Machtübernahme und politisch-soziale Umgestaltung am Beispiel der Stadt Wien 1938/39*, Wien/München 1978; BERGER WALDENEGG, Georg Christoph: *Hitler, Göring, Mussolini und der „Anschluß“ Österreichs an das Deutsche Reich*, in: VfZ. Jg. 51, Nr. 2. Oldenburg 2003, S. 147–182; SCHMIDL, Erwin A.: *Der „Anschluß“ Österreichs. Der deutsche Einmarsch im März 1938*, Bonn 1994; FRITZ, Regina, HAMMERSTEIN, Katrin: *Antijüdische Gewalt nach dem „Anschluss“*. Der März 1938 und seine Folgen für die jüdische Bevölkerung in Österreich, in: *Einsicht* 10.2018, S. 5–15. Marai stützt sein gesamtes neuestes, posthumes erschienenes Buch auf dieses Ereignis, siehe: MARAI 2014.

¹⁷⁴ Jenő Lányi an seine Familie: Zürich, 12.3.'38.

¹⁷⁵ Jenő Lányi an seine Familie: Zürich, 22.3.'38.

Dennoch bemühte sich Monika Mann einen positiven und glücklichen Einblick in ihr tägliches Leben zu geben, als sie Ende April 1938 an Bertha Lányi schrieb:

„Am liebsten hat er aber, wenn er nachmittags mit mir allein im Zimmer mit dem Blick auf Blüte und See und Berge sitzt, auf dem Tisch die komisch-süßen zwei Kater und Tobbi ‚der Hund‘ – der ihn anfangs gar nicht mochte, aber der ihm nun auch ein Freund ist! – und wenn ich ihm dann die Butterbrote bereite und wir vertraulich schwätzen...!) – Ja, und manchmal lesen wir uns was schönes vor – und während ich an meinem Chopin ... herumarbeite, ist Jenölein im Zimmer meines Vaters und findet dort ausführlich Gelegenheit seinen Bücherdurst zu stillen!“¹⁷⁶

Diesem schönen und stillen Bild der beiden in Zürich folgten sehr pessimistische Zeilen.

Im Mai 1938, als Lányi in Zürich war, besuchte Adolf Hitler Italien. Um der Welt zu zeigen, dass Italien in Bezug auf Waffen, Werkstätten und eisernen Willen seinem zukünftigen Verbündeten in nichts nachstand, stilisierten die Italiener den Besuch Hitlers zu einem medienwirksamen Ereignis. In Florenz sollte sich Italien als Ort der schönen Künste profilieren. Zu diesem Anlass präsentierte die Kulturhauptstadt ihre Geschichte in unwirklichen Farben. Mittelalter und Gotik wurden zum Archetyp der italienischen Nation stilisiert und als Vorläufer einer Renaissance interpretiert, die dagegen die kulturelle Vorherrschaft Italiens symbolisierte.¹⁷⁷

An dem Tag, an dem Hitler Florenz besuchte, schrieb Jenö Lányi:

„Wir kamen zur falschen Zeit auf die Welt – aber, wenn wir über die Sache gut nachdenken, müssen wir feststellen, dass die Juden nur für einen Augenblick, für gerade einmal hundert Jahre eine ‚gute Zeit‘ hatten auf dieser Welt und nun sind die ‚normalen‘ Zustände zurückgekehrt und wir werden erneut zu Vagabunden, wie es unsere Ahnen waren. Dies scheint schicksalhaft zu sein, es macht keinen Sinn, zu grübeln, es muss mit Geduld ertragen werden, wenn man weiterhin dem guten Herrgott vertrauen will!“¹⁷⁸

Am 14. Juli 1938 wurde im „Il Giornale d'Italia“ das Rassenmanifest veröffentlicht, welches die Verabschiedung der faschistischen Rassengesetze um einige Wochen vorwegnahm. Diese Veröffentlichung erklärt sich auch daraus, dass das Verhältnis Italiens zu Nazi-Deutschland immer

¹⁷⁶ Monika Mann an Bertha Lányi: Zürich, 24.04.1938.

¹⁷⁷ CARDINI, Franco, MANCINI, Roberto: Hitler in Italia. Dal Walhalla al Ponte Vecchio, maggio 1938, Milano 2020, S. 145–161; DI RIENZO, Eugenio: 9 maggio 1938. La „primavera di bellezza“ di Hitler a Firenze, Corriere della Sera, 14 luglio 2020, siehe: <http://www.nuovarivistastorica.it/?p=10051> (aufgerufen am 27. Juli 2021).

¹⁷⁸ Jenö Lányi an seine Familie: Zürich, 9.5.'38.

enger wurde. Das Manifest diente als ideologische und pseudowissenschaftliche Grundlage der rassistischen Politik des faschistischen Italiens. Grundlage war eine biologistische und rassistische Auffassung, die die Existenz einer reinen italienischen ‚Rasse‘ postulierte sowie die Unmöglichkeit, die Juden als außereuropäische ‚Rasse‘ zu assimilieren.¹⁷⁹

Auch Lányi bemerkte damals ganz konkret, dass sich etwas verändert hatte:

„Meine Liebsten, ich war so schrecklich unruhig, weil ich so lange nichts von Euch gehört habe! Jetzt weiß ich warum: dieser Brief ist natürlich verloren gegangen – dies ist eine neue Erscheinung hier, ich habe von mehreren Quellen ähnliche Fälle gehört. Ihr könnt Euch den Grund vorstellen...“¹⁸⁰

Zensur, Misstrauen und Distanz gegenüber Juden nahmen stetig zu und fanden einen ersten Höhepunkt in der Verabschiedung der Rassengesetze im Herbst 1938.¹⁸¹ Am 18. September des Jahres verlas Mussolini sie in Trieste. Am selben Tag schrieb Lányi aus Küsnacht:

„Meine innere Situation in Italien war bereits gänzlich unerträglich und ich konnte bald kaum noch die Stunde abwarten, in der ich hierher gelangen würde. Stellt Euch nur vor, wenn irgendetwas passiert wäre, so wären wir gänzlich voneinander abgeschnitten worden, meine Monika und ich! So zusammen stehen wir nun für jede Herausforderung bereit.“¹⁸²

Diese Veränderungen hatten sich bereits seit der Machtübernahme Hitlers im Januar 1933 „schrittweise auch in Italien“¹⁸³ bemerkbar gemacht. NSDAP-Auslandsorganisationen wurden gegründet, um „die Mobilisierung der Deutschen im Ausland, aber auch ihre Kontrolle und Manipulation“¹⁸⁴ im Griff zu behalten. Am Kunsthistorisches Institut versuchte der damalige

¹⁷⁹ Vgl. https://www.treccani.it/enciclopedia/manifesto-della-razza_%28Dizionario-di-Storia%29/ (aufgerufen am 27. Juli 2021) und <https://www.anpi.it/storia/114/il-manifesto-della-razza-1938> (aufgerufen am 30. Juli 2021).

¹⁸⁰ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 30.7.'38. Sandor Marai schreibt über die Zensur: „La voix de la censure qui avait commencé par être un souffle était passée à l'intrusion sans complexe et le censeur, qui lui-même ne savait pas vraiment ce qu'il voulait, mettait son nez partout“, siehe: MARAI 2014, S. 141.

¹⁸¹ PICCIOTTO FARGION, Liliana: Italien – Die Annäherung an die nationalsozialistische Judenpolitik ab 1938, in: Wolfgang Benz (Hrsg.): Dimension des Völkermords, Oldenbourg 1991, S. 200 ff; MOOS, Carlo: Ausgrenzung, Internierung, Deportation – Antisemitismus und Gewalt im späten italienischen Faschismus (1938–1945), Zürich 2004; LIVINGSTON, Michael A.: The Fascists and the Jews of Italy – Mussolini's Race Laws. 1938–1943, Cambridge 2014; SARFATTI, Michele: Characteristics and Objectives of the Anti-Jewish Racial Laws in Fascist Italy. 1938–1943, in: Zimmerman, Joshua D. (Hrsg.): Jews in Italy under Fascist and Nazi Rule, 1922–1945, Cambridge University Press 2005, S. 71–80; SCHLEMMER, Thomas, WOLLER, Hans: Der Italienische Faschismus und die Juden 1922 bis 1945, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 53.2005, S. 165–197; ZUCCOTTI, Susan: The Italians and the Holocaust: persecution, rescue and survival, London 1987, S. 28–51.

¹⁸² Jenő Lányi an seine Familie: Küsnacht – Zürich, 18.9.'38.

¹⁸³ HUBERT 1997, S. 56.

¹⁸⁴ HUBERT 1997, S. 56.

Direktor, Friedrich Kriegbaum (1901–1943),¹⁸⁵ die Institution vor dem Einfluss des nationalsozialistischen Staats zu schützen, was „nur in Ansätzen gelingen [konnte], da [er] trotz des halbprivaten Status der Einrichtung auf die notwendige finanzielle und organisatorische Unterstützung durch das Reich angewiesen war“.¹⁸⁶ Darüber hinaus wurde bereits im Juni 1936 eine Änderung der Vereinssatzung eingeführt, die zur Folge hatte, dass „die Vereinsspitze [...] erheblich stärker hierarchisiert und fast ausschließlich mit ‚politisch zuverlässigen‘ Persönlichkeiten aus der Reichshauptstadt besetzt“¹⁸⁷ wurde. Dies bedeutete, dass die NSDAP sich eine direkte Kontrolle über das Institut gesichert hatte. Spätestens im Juni 1938, als die „nichtarischen“ Mitglieder aus dem Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts ausgeschlossen wurden, wurde die Situation für Lányi unerträglich.

Er suchte zunächst Zuflucht in Zürich bei der Familie Mann. Bereits im März 1938 erwägten die beiden, mit Thomas und Katja Mann in die USA zu emigrieren:

„Leider sind die Dinge hier noch wirklich völlig ungewiss. Tatsache ist, dass Monis Eltern erst einmal in Amerika bleiben und was mit den hiesigen Familienangehörigen geschieht, wird auch bald entschieden. Es ist sehr wahrscheinlich, dass, wenn meine Monika nach Amerika geht, ich auch nicht hierbleiben werde. Denn früher oder später würde ich ohnehin dorthin gelangen und es scheint besser, wenn ich mit der ‚Familie‘ zusammen übersetze. Ich würde auf diese Weise viel einfacher ein Visum erhalten und auch bezüglich der Arbeitsmöglichkeiten würde man mir nach den Möglichkeiten vor Ort helfen können. Nachdem dort alles geregelt ist, könnte ich nach Europa zurückkommen, um meine Arbeit fortzusetzen. Aber es erscheint besser, ich wiederhole, nicht zu warten, sondern zu gehen, solange es noch möglich ist! Natürlich sind dies nur Pläne, denn heutzutage kann man nichts anderes machen, als zu planen!“¹⁸⁸

Bereits Anfang September 1938 knüpfte Lányi außerdem Kontakt zu Bekannten und Freunden, die ihm ebenfalls bei einer Emigration in die USA helfen könnten:

„Die wichtigste neue Nachricht ist, dass ich zwei junge amerikanische Kunsthistorikerprofessoren kennengelernt habe, die sich derart für meine Arbeit begeistert haben, dass ich noch nie so einen Erfolg hatte. [...] Und jetzt versuchen

¹⁸⁵ Über das KHI unter der Direktion Friedrich Kriegbaums, siehe: HUBERT 1997, S. 58–68.

¹⁸⁶ HUBERT 1997, S. 68.

¹⁸⁷ HUBERT 1997, S. 68.

¹⁸⁸ Jenő Lányi an seine Familie: Zürich, 31.3.'38.

sie mit allen Mitteln, Propaganda für mich zu betreiben an den wichtigsten amerikanischen Universitäten, und sie bekräftigen, ich könne ruhig schlafen, weil ich im Frühjahr eine Einladung für eine Vorlesung in Amerika haben werde!! Nun ich habe nicht den Kopf verloren aber ein wenig Hoffnung habe ich doch.“¹⁸⁹

Einer der jungen, amerikanischen Kunsthistoriker, die Lányi in Florenz traf, war sicherlich Horst W. Janson, wie Elizabeth Sears und Catherine Schoell-Glass in ihrer Studie „An emigré art historian and America“ und auch Janson selbst bestätigten.¹⁹⁰ Diese Option sollte sich nie konkretisieren, doch im Oktober desselben Jahres ließ Lányi seine Familie wissen, dass er die Emigration nach Großbritannien vorbereite:

„Jetzt sind wir mit der Erlangung des Visums für England beschäftigt. Mein Freund Wittkower hat mir eine Einladung aus London besorgt, damit ich dort im Verlauf des Winters zwei Vorträge am W. Institute halte. Dies wird die Einreise ungemein erleichtern!“¹⁹¹

Trotz all der Widrigkeiten, die ihn im faschistischen Italien begegneten, war Florenz für Lányi der Ort der Reife, wo er seine Studien und Forschungen vertiefen konnte und wo er die Stabilität einer Liebesbeziehung fand, die ihn in den folgenden Jahren begleiten sollte.

1.7. London und das Warburg Institute, 1938–1940

Den ersten Brief aus Großbritannien schrieb Lányi am 25. November 1938, zwei Tage nach seiner Ankunft in London. Die Einladung, am Warburg Institute zwei Vorträge zu halten, wurde durch Rudolf Wittkower vermittelt,¹⁹² mit dem Lányi schon lange befreundet war. Diese Einladung verschaffte ihm ein Visum und ermöglichte die Auswanderung. Lányi wohnte mit Monika Mann in einer „netten, kleinen Wohnung“,¹⁹³ wie Thomas Mann es in einem Tagebucheintrag vom Sommer 1939 festhielt.

¹⁸⁹ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 8.9.'38.

¹⁹⁰ SEARS, Elizabeth, SCHOELL–GLASS, Charlotte: An émigré art historian and America. H. W. Janson, in: The art bulletin, 95.2013, S. 231; „I had met Dr. Lányi in Florence in the summer of 1938 in the course of my work on the sculptured works of Michelozzo, and we had become warm friends because of our community of interests and ideas“, vgl. Jansons Bewerbung für ein Guggenheim Foundation Grant. New York, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Archiv, Janson's files, „Plans for Work“, S. 1.

¹⁹¹ Jenő Lányi an seine Familie: Rüschnikon, 11.10.'38.

¹⁹² Wittkower arbeitete 1934–56 am Warburg Institute, wächselte dann zur Columbia University, wo er sich mit der Renaissancearchitektur beschäftigte.

¹⁹³ DE MENDELSSOHN, Peter (Hrsg.): Thomas Mann, Tagebücher 1937–39, Frankfurt am Main 1980, S. 453.

In London heirateten Jenő Lányi und Monika Mann am 2. März 1939 (Abb. 12 und 13). Die bürokratischen Abenteuer, die dem vorausgingen, sind in Lányis Briefen im Detail dokumentiert. Rudolf Wittkower und seine Frau traten als Trauzeugen auf.

„Meine teure Mutter, nun ist also Deine neue Tochter geboren: seit einigen Stunden sind wir Eheleute! Es hat lang gedauert aber umso Glücklicher sind wir! Die ‚Zeremonie‘ war sehr einfach, aber wir waren nicht weniger aufgeregt! Die Wittkowers waren unsere Trauzeugen. Wir haben sie mit einem Festessen beehrt in einem italienischen Restaurant. Wir haben Unmengen an schönen Blumen erhalten und viele Depeschen von hiesigen Freunden. Meine Monika schwimmt förmlich im Glück. [...] Also wenn die Hochzeit auch nicht so war, wie man es sich in seiner ‚Kindheit‘ vorstellt – denn Du hast ja sehr gefehlt! –, aber es war so in der Ferne doch recht schön gelungen. Und vor allem habe ich die Auserwählte meines Herzens und meiner Seele zur Frau bekommen – und eine größere Freude gibt es nicht auf Erden!“¹⁹⁴

Das Warburg Institute, benannt nach seinem Gründer dem deutschen Kunsthistoriker Aby Warburg (1866–1929),¹⁹⁵ war damals erst seit wenigen Jahren in London ansässig. Warburgs interdisziplinärer Ansatz und sein Interesse für die Florentiner Renaissance und den Einfluss der Antike zeichneten ihn als Forscher aus. Im Jahr 1900 gründete er, Spross einer Bankiersfamilie, eine privat finanzierte Bibliothek, die im Laufe der Jahre zu einer riesigen Forschungseinrichtung anwuchs und der Universität Hamburg angegliedert wurde. Unter dem Eindruck des Nationalsozialismus wurde das Institut 1933 nach London verlegt, wo es 1934 das Thames House bezog.¹⁹⁶ Es ist bis heute eines der weltweit führenden Zentren für die Erforschung der Wechselwirkung von Ideen, Bildern und Gesellschaft.

In London am Warburg Institute fand Lányi nach langer Zeit wieder die nötige Ruhe zum Arbeiten, wie einige Briefe aus seiner ersten Zeit in London bezeugen.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Jenő Lányi an seine Familie: London, 2.3.'39.

¹⁹⁵ Zu Aby Warburg, siehe: GOMBRICH, Ernst H.: Aby Warburg: an intellectual biography. With a memoir on the history of the library of F. Saxl, London 1970.

¹⁹⁶ Zur außerordentlichen Geschichte der Verlegung, siehe: WARBURG, Eric M.: The transfer of the Warburg Institute to England in 1933, in: Annual Report of the Warburg Institute, 1952/1953, S. 13–16.

¹⁹⁷ „Und jetzt klappere ich fieberhaft an der Schreibmaschine, ich schreibe einen Artikel, der in Florenz erscheinen muss, bevor die ‚Gesetze‘ erlassen werden. Von morgens bis spät abends arbeite ich“, Jenő Lányi an seine Familie: London, 23.12.'38; „Ich arbeite wie ein Verrückter, und zwar dergestalt, dass ich, wenn ich den Stift hinlege, zum Waschbecken rennen muss, um mich zu übergeben. Mein Gehirn ist so überdreht wie ein Dynamo und – nun ja ein Magen ‚dreht sich schon einmal um‘. Aber ich bin völlig gesund, muss eben nur fieberhaft arbeiten“, Jenő Lányi an seine Familie: London, 15.1.'39; „Ich bin derart mit der Vorbereitung meiner englischen Vorträge beschäftigt, dass ich nicht einmal mehr weiß, womit ich zuerst beginnen soll“, Jenő Lányi an seine Familie: London, 22.1.'39.

Wenn es dem Ehepaar Lányi in London zu gefährlich wurde, suchten sie Zuflucht in Torquay an der Südküste Englands. Der erste Aufenthalt dort im September 1939 hatte noch Urlaubscharakter:

„Monika and I are of good cheer and that we enjoy our holidays – so far as the circumstances do allow it. – [...] Don't be enxious [sic!] about us – we are all right here and with God's help nothing will happen to us. – So long Hungary remains neutral we are treated [sic!] as friendly aliens and we are free to do anything, exactly like before the war. I don't need to tell you by which party all our sympathy is... It is terrible, what now happens – und it will be surely still more terrible! – but perhaps afterwards for those who remain life will be worth to live [sic!].“¹⁹⁸

Der zweite Aufenthalt im Oktober 1939 jedoch wurde aus Not organisiert:

„We are now staying here for good and awaiting the further issues of the so-called ‚peace-offensive‘. We don't return to London before we are not sure of what will happen in the next future. [...] we enjoy here the best security and the most friendly hospitality of this country and his most gentle people. Don't worry about us – we are doing well, we are healthy and happy!“¹⁹⁹

Lányi war wieder einmal gezwungen, sich den historischen Ereignissen anzupassen und seine Arbeit sowie das Material, das seine Forschungen unterstützte, zurückzulassen, während er anderswo auf ruhigere Zeiten wartete. Der Frust über diese Situation ist einem Brief an Franz Baermann Steiner (1909–1952) zu entnehmen:

„So habe ich wieder angefangen zu schreiben, d. h. eher könnte ich vom Dichten reden, denn ich schreibe ganz ohne irgendwelchem Hilfsmaterial ins Blaue hinein, in der Hoffnung, mit dem wissenschaftlichen Belegmaterial irgendwann nachkommen zu können.“²⁰⁰

Da Lányi kein festes Einkommen hatte, wandte er sich im Dezember 1939 an die Society for the Protection of Science and Learning (SPSL). Diese Vereinigung war 1933 von einer kleinen Gruppe von Akademikern als Academic Assistance Council in Cambridge gegründet worden. Angesichts der Entlassungen von Hochschullehrern durch das Nazi-Regime in Deutschland vergab der Rat, finanziert durch Spenden, kurzfristige Stipendien für geflüchtete Dozenten und half ihnen bei der Suche nach einer neuen Beschäftigung. Bis zum Ausbruch des Krieges waren etwa 2000 Personen

¹⁹⁸ Jenő Lányi an Bertha Lányi: Torquay, 08.09.1939.

¹⁹⁹ Jenő Lányi an Bertha Lányi: Torquay, 11.10.1939.

²⁰⁰ Jenő Lányi to Franz Baermann Steiner: Torquay 28. Oktober 1939, in: ANDERT 2007, S. 231–232.

bei der Gesellschaft registriert: Nicht nur Wissenschaftler aus Deutschland, sondern auch solche aus Österreich, Italien, Spanien und Sowjetrußland. Seit Kriegsbeginn übernahm die britische Regierung über das Central Committee for Refugees größtenteils die Finanzierung.²⁰¹

Auch Lányi hoffte, durch diesen Verein eine Arbeitsstelle zu finden. Die Unterlagen zu seinem Hilfeersuchen sind im SPSL-Archiv in Oxford aufbewahrt.²⁰² Zur SPSL kam er vielleicht über den International Students Service, dessen Sekretärin Ann Lewis sich für Lányi engagierte.²⁰³ Trotz der Bemühungen und der Wertschätzung von Lewis²⁰⁴ ließ die Rückmeldung von Esther Simpson aus der SPSL keine Hoffnung auf Hilfe:

„We have had to cut down our existing grants and hardly any new applications are being considered. Grants are now dependent on prospects of re-establishment within a limited period, and in Dr. Lanyi’s case I do not see any likelihood of this.“²⁰⁵

Simpson wandte sich dennoch an Gertrud Bing, um eine Referenz zu erhalten.²⁰⁶ Bing war mit Lányi seit seiner Florentiner Zeit befreundet und befand sich nun auch in London, wo sie am Warburg Institute arbeitete und sich für Emigrant:innen einsetzte.²⁰⁷ Sie wies in ihrem Schreiben darauf hin, Lányi sei ohne Zweifel

„[...] an excellent scholar. His main subject at present is Donatello, and the book which he is writing will certainly be an outstanding piece of research. The photographs which he has made of Donatello’s work are the most beautiful I have ever seen made of sculptures, and reveal quite unexpected aspects. He is a very clever, very thorough scholar, and his text should therefore also be very good. From this point of view a subsidy would certainly be well placed.“²⁰⁸

Jedoch listete Bing auch drei Gründe auf, warum Lányi wahrscheinlich nicht für ein Stipendium in Frage kommen sollte. Erstens, er habe bislang nie eine feste Anstellung an einer Universität gehabt,

²⁰¹ Über die SPSL siehe „Collection overview“ auf der Webseite des Bodleian Library in Oxford, wo das SPSL-Archiv aufbewahrt ist: <https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/resources/3246> (aufgerufen am 27. Juli 2021).

²⁰² Die Akten über Lányi ist SPSL 515, fols. 206–231 (25 Dokumenten), datiert 1939–40. Oxford, Bodleian Library.

²⁰³ Ann Lewis an Esther Simpson: 28. November 1939. Oxford, Bodleian Library, SPSL, fol. 213.

²⁰⁴ „We have formed a very good impression of him“, Ann Lewis an Miss Simpson: 28. November 1939. Oxford, Bodleian Library, SPSL, fol. 213.

²⁰⁵ Esther Simpson an Ann Lewis: 29. November 1939. Oxford, Bodleian Library, SPSL, fol. 214.

²⁰⁶ Esther Simpson an Gertrud Bing: 29. November 1939. Oxford, Bodleian Library, SPSL, fol. 215.

²⁰⁷ Durch ihr Engagement zum Beispiel konnte die Familie vom deutschen Philosophen Helmut Kuhn, die bereits im Exil lebte, Sicherheit finden, weil sie ihm an einer nordamerikanischen Universität eine Gastprofessur vermitteln konnte, siehe: GOLDENSTEDT, Christine: „Du hast mich heimgesucht bei Nacht“. Die Familie Kuhn im Exil, Norderstedt 2013.

²⁰⁸ Gertrud Bing an Esther Simpson: 1. Dezember 1939. Oxford, Bodleian Library, SPSL, fol. 216.

da er von einem Schweizer Mäzen finanziert worden wäre und nie das Bedürfnis nach einer festen Anstellung gehabt hätte. Zweitens sei er nicht als Flüchtling einzuordnen, denn er hätte in sein Heimatland Ungarn zurückgehen können und nicht nach England emigrieren müssen, als die Situation in Italien unerträglich wurde. Drittens sei er mit einer Tochter Thomas Manns verheiratet, welcher bestimmt für seine Tochter Sorge, auch wenn das nicht ausreiche, so sei er doch nicht völlig mittellos.²⁰⁹ Auch wenn Simpson insbesondere Punkt drei der Liste widerlegte, bekam Lányi kein Stipendium.²¹⁰ Daraufhin richtete er den Fokus auf eine Emigration in die USA.²¹¹

1.8. September 1940: Tod auf dem Nordatlantik

Pläne zur Emigration in die USA hatte Lányi schon lange geschmiedet. Seit September 1938 schrieb er seiner Mutter immer wieder von Einladungen an nordamerikanische Universitäten, um dort Vorträge zu halten.²¹² Die Ausreisepäne konkretisierten sich jedoch erst im Herbst 1940 dank einem Visum mit dem Zielland Kanada. Am 13. September 1940 betraten Jenő Lányi und Monika Mann die „City of Benares“, das Schiff, das sie nach Kanada bringen sollte.²¹³ Das letzte Telegramm an die Mutter, einige Tage bevor das Ehepaar sich an Bord des Schiffes einfand, beweist Lányis

²⁰⁹ Gertrud Bing an Esther Simpson: 1. Dezember 1939. Oxford, Bodleian Library, SPSL, fol. 216.

²¹⁰ Esther Simpson an Gertrud Bing: 4. Dezember 1939. Oxford, Bodleian Library, SPSL, fol. 219.

²¹¹ Die übrigen Dokumente im SPSL sind spätere Briefe, die den Antrag Lányis abschließen und die ihn mit dem SPSL-Büro in Montreal in Verbindung brachten, als er mitteilte, auf dem Weg nach Kanada zu sein. „This is to introduce Dr. Jenő Lanyi, an art historian of repute. After working in various Berlin museums he spent six years in Florence where he concentrated on Donatello. In this country Dr. Lanyi has lectured at the Warburg Institute in London. His wife is a daughter of the famous author Thomas Mann. If you are able to assist Dr. Lanyi in any way we should be most grateful to you“, Esther Simpson an T.H. Matthews: 11. September 1940. Oxford, Bodleian Library, SPSL, fol. 225 und 231.

²¹² „Und jetzt versuchen sie mit allen Mitteln Propaganda für mich zu betreiben an den wichtigsten amerikanischen Universitäten und sie bekräftigen, ich könne ruhig schlafen, weil ich im Frühjahr eine Einladung für eine Vorlesung in Amerika haben werde!“ (Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 8.9.’38); „Ich habe von meinem Freund in Amerika gestern einen Brief erhalten, er arbeitet mit Volldampf an meiner Sache aber es gibt noch kein positives Ergebnis. Aber dies wird hoffentlich auch irgendwann gelingen“ (Jenő Lányi an seine Familie: Rüschnikon, 11.10.’38); „Ich habe auch aus Amerika Nachricht bekommen: ein junger Kollege arbeitet viel in meinem Interesse, bislang aber blieben seine Mühen erfolglos“ (Jenő Lányi an seine Familie: Rüschnikon, 17.10.’38); „Ich habe eine Einladung erhalten von einem der größten und wichtigsten amerikanischen Universitäten, von der Harvard University in Cambridge, um ab dem Frühling Vorträge über Donatello zu halten!!!“ (Jenő Lányi an seine Familie: London, 3.12.’38); „Von einer amerikanischen Universität habe ich die offizielle Einladung erhalten und von einer anderen leider eine traurige Absage für dieses Jahr (Unterrichtsjahr)“ (Jenő Lányi an seine Familie: London, 3.1.’39); „Was ich Euch schon geschrieben habe, bezüglich meiner Einladung nach Cambridge zum Vortraghalten: ich habe jetzt eine weitere Einladung an eine Universität in Kalifornien bekommen. Mit diesen werde ich hoffentlich die Einreisebewilligung erhalten (visitor-visum) und so werden wir wahrscheinlich Anfang April abreisen, so Gott es auch will. Ich werde wieder eine halbe Welt entfernt sein von Euch – aber was soll man machen, man wird getrieben wie gejagtes Wild“ (Jenő Lányi an seine Familie: London, 22.1.’39); „Aus Amerika kommen gute Nachrichten. Jetzt arbeiten nicht nur die Alten, sondern auch Maja Winteler, die auch in Princeton bei ihrem Bruder lebt, daran, dass ich in Amerika eine Anstellung bekomme“ (Jenő Lányi an seine Familie: London, 3.2.’40).

²¹³ Aus der Korrespondenz der SPSL erfährt man, dass der geplante Tag der Abfahrt den 6. September 1940 war („They left this morning“, Gertrud Bing an Esther Simpson: 6. September 1940. Oxford, Bodleian Library, SPSL, fol. 222). Aus unbekanntem Gründen wurde die Fahrt verschoben („Lanyis did not go to Canada after all. Their sailing has been postponed.“, Gertrud Bing an Esther Simpson: 12. September 1940. Oxford, Bodleian Library, SPSL, fol. 227).

Optimismus: „DO NOT WORRY WE ARE PERFECTLY ALL RIGHT SAFE AND HAPPY ALL OUR LOVE AND BEST WISHES = MONIKA JENOE LANYI” (Abb. 14).²¹⁴

Die „City of Benares“ lief mit 407 Personen an Bord mit Ziel auf Montreal und Québec (Kanada) aus, 204 Besatzungsmitglieder und 191 Passagiere, darunter 90 Kinder. Die hohe Anzahl von Kindern erklärt sich daraus, dass das Schiff im Rahmen einer Evakuierungsaktion diese nach Kanada und in Sicherheit bringen sollte.

Am 18. September, um 00.01 Uhr, als das Schiff 253 Meilen west-südwestlich von Rockall entfernt war, wurde es von dem deutschen U-Boot U48²¹⁵ torpediert und an der Backbordseite getroffen. Die „City of Benares“ konnte sich danach nur kurze Zeit an der Wasseroberfläche halten. Das Wetter war schlecht und das Zuwasserlassen der Rettungsboote äußerst schwierig. Im eiskalten nächtlichen Nordatlantik, angewiesen auf Rettungsboote, die zur Hälfte mit Wasser gefüllt waren, starben 260 Menschen, davon etwa die Hälfte Passagiere und 77 Kinder. 105 Überlebende wurden am nächsten Tag gerettet, weitere 42 erst nach acht Tagen.

Der Verlust der „City of Benares“ ist eine der tragischsten Katastrophen des Zweiten Weltkriegs, insbesondere weil damals so viele Kinder ihr Leben verloren. Nach diesem Vorfall wurden keine Kinder mehr nach Übersee geschickt.²¹⁶

Auch Jenő Lányi zählte zu den Opfern, Monika Mann dagegen überlebte.

In ihren Memoiren hielt sie die tragischen Ereignisse dieser Nacht, in der sie ihren Ehemann verlor, folgendermaßen fest:

„Es gab so einen Ruck, als sei man irgendwo aufgefahren – die Alarmglocke klingelte – nachts, ja es war halb elf, ich hatte schon geschlafen, er kam aus dem Salon herunter, wo er Klavier gespielt hatte – Bach, das Wohltemperierte Klavier von Bach –, bei der Alarmglocke kam er herunter in unsere Kabine, bleich – er zog erst mir den Rettungsgürtel an [...] wir hatten Rettungsboot Nummer sechs, da waren viel zuviel Menschen, viel mehr als in ein Rettungsboot gehen, es fehlten Rettungsboote, die waren durch den Torpedo kaputtgegangen, und wir fielen alle

²¹⁴ Jenő Lányi an Bertha Lányi: London, 04.09.1940. Telegramm.

²¹⁵ Während seiner 6-jährigen Karriere versenkte das U 48 53 Schiffe, 1 Schaluppe und beschädigte 4 Schiffe. Es ist das erfolgreichste U-Boot in Bezug auf die Tonnage und die Anzahl der versenkten Schiffe im Zweiten Weltkrieg. Das U 48 wurde am 03.05.1945 in Neustadt versenkt. Siehe: <http://cap.info.pagesperso-orange.fr/benares.htm> (am 11. Oktober 2015 aufgerufen).

²¹⁶ Über das Unglück siehe: <https://uboa.net/allies/merchants/ship/532.html> (aufgerufen am 28. Juli 2021); MAGYAR, László András: Jump Szekulesz!, in: Holmi, 2.1999, S. 248–251; <http://www.nizkor.org/hweb/imt/tgmwc/tgmwc-19/tgmwc-19-179-01.shtml> (am 11. Oktober 2015 aufgerufen); <http://cap.info.pagesperso-orange.fr/benares.htm> (aufgerufen am 11. Oktober 2015).

auf den Grund des Meeres fast, weil wir zu viele waren, auch waren die Seile kaputt. [...] und als wir wieder herauskamen, schrien wir, so gut es ging, nahe am brennenden Schiff, wir hatten Petroleum geschluckt und waren zerschlagen und suchten nach etwas zum Anhalten, wir riefen einander, ich hörte seinen Ruf, dreimal, und dann nichts mehr. Und dann waren lauter Tote um mich rum und ganz schwarze Nacht und ganz hohe Wellen [...].²¹⁷

Der Tod Lányis wurde Freunden, Bekannten und Familie schriftlich mitgeteilt. Gertrud Bing informierte die SPSL:

„There is some very bad news I have to give you: Poor Dr. Lanyi has lost his life in the City of Benares disaster. His wife was saved. She is slightly injured, and was taken to a Scottish hospital. Her sister fetched her back to London yesterday.“²¹⁸

Esther Simpson bemühte sich, durch John and Betty MacMurray Monika Mann zu helfen, die nach Schottland in Sicherheit gebracht worden war.²¹⁹

Thomas Mann notiert das Ereignis in seinem Tagebuch unter dem 24. September 1940:

„Morgens Kabel von Erika, dass Moni und Lanyi auf dem torpedierten Schiff waren, der Mann tot ist und Moni sich in einem Hospital in Schottland befindet (in welchem Zustande?!), von wo Erika sie abholt. Sie scheint also transportfähig. – Grauen und Abscheu. Erbarmen mit dem gebrechlichen Kind.“²²⁰

Monika Manns Brief an ihre Schwiegermutter, mehrere Monate nach dem Unfall, ist rührend und zeigt ihren großen Kummer:

„Arme liebe Mutter, meistens bin ich so in Tränen aufgelöst und so unter der Last der Trauer und des Nicht-Begreifen-Könnens, dass ich gar nicht schreiben kann. So kommt es, dass ich erst heute mit vieler Mühe zu Dir spreche. Und immer noch hoffte ich, unseren Geliebtesten wiederzusehen.“²²¹

²¹⁷ MANN 1956, S. 77–78. Diese Erzählung scheint Hans Blumenberg falsch verstanden zu haben: „Was etwa Monika Lányi, die Tochter Thomas und Katia Manns, vom Ertrinken ihres Mannes Jenö nach der Torpedierung ihres Schiffes „City of Benares“ im September 1940 berichtet, spricht dagegen, dass der Ertrinkende noch Kraft zum Schrei hätte – er wüßte ja, was er mit der letzten Kraft zu tun hätte. So versank Dr. Lányi vor den Augen seiner Frau lautlos wie einer, der nichts mehr tun kann“, vgl. Hans Blumenberg, Das eine letzte Wort, Marbach, Deutscher Literaturarchiv, UNF 3392.

²¹⁸ Gertrud Bing an Esther Simpson: 26. September 1940. Oxford, Bodleian Library, SPSL, fol. 228.

²¹⁹ Esther Simpson an Gertrud Bing: 29. September 1940. Oxford, Bodleian Library, SPSL, fol. 229.

²²⁰ DE MENDELSSOHN, Peter (Hrsg.): Thomas Mann, Tagebücher 1940–1943, Frankfurt am Main 1982, S. 153.

²²¹ Monika Mann an Bertha Lányi: ohne Datum, Carmel, California, 1941.

Am 18. September 1940 starb Jenő Lányi – „un critico, fra i pochissimi dei quali si può dire veramente che hanno lasciato un vuoto nella cultura europea”.²²²

²²² RAGGHIANI 1955, S. 154–172 [ein Kritiker, der zu den wenigen gehört, von denen man wirklich sagen kann, dass sie eine Lücke in der europäischen Kultur hinterlassen haben].

II. Lányis wissenschaftliche Grundlagen

Kunstgeschichte studierte Lányi in Wien, wo er zurzeit der sogenannten Wiener Schule der Kunstgeschichte acht Semester verbrachte.²²³ Seine Promotion legte er nach einer zweijährigen Phase des Reisens 1929 in München bei Wilhelm Pinder ab. Es scheint an dieser Stelle wichtig, den Kontext zu skizzieren, in dem Lányi sich ausgebildet hat, da dies der Ausgangspunkt seines wissenschaftlichen Denkens war. Im Folgenden soll daher ein kurzer Überblick über die für diese Zeit wichtigsten Kunsthistoriker und Universitätsprofessoren sowie deren Ansätze, Theorien und Ideen gegeben werden.

2.1. Die Wiener Schule der Kunstgeschichte

Die Geschichte der Kunstgeschichte als unabhängiges Fach an der Universität Wien beginnt 1852 mit Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1885), welcher zum Professor für Kunstgeschichte und Kunstarchäologie ernannt wurde:

„I was the first one, here in Vienna, to have pioneered art criticism on the basis of scientific study. As a dozen in art history I was the first to give lectures to an audience of more than two hundred men from all kinds of backgrounds on the aesthetics of fine art, in other words, a science that had not yet been included in any compendium and that had no prerequisites other than the study of sources, for which I had no precursors in the literature.“²²⁴

Innerhalb von knapp siebzig Jahre veränderte sich die Situation des Wiener Instituts stark. Die Universität wurde zu einem der einflussreichsten Zentren dieser Wissenschaft: Dort entstand Anfang des 20. Jahrhunderts die Wiener Schule der Kunstgeschichte, die heute noch großen internationalen Ruf genießt und die folgendermaßen charakterisiert werden kann:

„[...] eines durch mehrere Generationen lebendigen Traditions- und Diskussionszusammenhangs, der sich auf die Lehren von Wickhoff, Riegl, Dvořák

²²³ Nationalien/Inskriptionsblätter der Philosophischen Fakultät der Universität Wien, Wintersemester 1920/21 – Sommersemester 1924.

²²⁴ Zitiert in: RAMPLEY, Matthew: The Vienna School of art history. Empire and the politics of scholarship 1847–1918, University Park: Penn State University Press 2013, S. 8.

und Schlosser bezog und auch über Wien und Österreich hinaus wesentlich die Ausbildung einer strengen kunstwissenschaftlichen Methodik befruchtete.“²²⁵

Den Begriff der ‚Wiener Schule‘ verwendete Max Dvořák (1874–1921) erstmals, und Julius von Schlosser (1866–1938) verbreitete ihn. Die Schule umfasste eine Vielzahl von Forscherpersönlichkeiten mit sehr unterschiedlichen methodischen Positionen und Theorien, die aber die Gemeinsamkeit der Fragestellung verband.

Als Charakteristiken dieser Schule lassen sich nennen: die Verbindung zur Geschichtsforschung; die Tendenz, über Generationen hinweg möglichst exakte Methoden zu entwickeln; die Entwicklung der Kritik mit Rezensionen (wobei ‚Kritik‘ nicht nur eine positive Anmerkung sein sollte, sondern auch eine strenge und konsequente Auseinandersetzung mit der Literatur, der Fragestellung und dem Forschungsstand); die Periodisierungsfrage und die Rehabilitierung einiger Epochen.²²⁶

Noch nie war die akademische Kunstgeschichte „more sure of itself and more methodologically ambitious than in Germany and Austria between the wars“.²²⁷ Neue Universitätsinstitute, Bibliotheken und Institute wurden gegründet; Zeitschriften, Verlagsprojekte und Nachschlagewerke wurden initiiert. Die Kunstgeschichte verstand sich als eine mächtige neue Kulturwissenschaft, eine synthetische, erklärende Disziplin, die in einzigartiger Weise in der Lage war, zwischen Religionsgeschichte, Anthropologie, Volkskunde, Geistesgeschichte, Sozialgeschichte und der Geschichte politischer Institutionen zu vermitteln.²²⁸ In diesem Kontext positionierte sich die Wiener Schule der Kunstgeschichte, die in den späten 1920er- und frühen 1930er-Jahren „around two young university instructors, Hans Sedlmayr (1896–1984) and Otto Pächt (1902–1988)“²²⁹ blühte. Diese beiden Forscher kamen aus derselben Generation wie Lányi. Seine Lehrer in Wien waren jedoch eine Generation älter.

²²⁵ AURENHAMMER, Hans H.: 150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Wien 1852–2002, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien, 54.2002, S. 2.

²²⁶ Vgl. der Vortrag über El Greco und den Manierismus von 1920, welcher erst nach Dvořáks Tod veröffentlicht wurde. Der Manierismus war als Epoche nicht anerkannt. Unter dem Eindruck der aktuellen europäischen Erfahrungen (Ende der Monarchie und II. Weltkrieg) redet Dvořák von Manierismus als „spiritualistisch–expressionistische Krisenzeit“. Siehe: AURENHAMMER 2002, S. 4. Aber auch schon Wickhoff hatte sich mit unterbewerteten Epochen beschäftigt, siehe: KULTERMANN, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München 1990, S. 152. Vielleicht dank der Bemühungen Alois Riegls wurde die alte Theorie der Verfallzeiten komplett überwunden, als er erkannte und begründete, „dass es zwischen verschiedenen Stilarten keine qualitativen Unterschiede geben kann“, siehe: KULTERMANN 1990, S. 155.

²²⁷ WOOD, Christopher S.: The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930er, New York 2000, S. 23.

²²⁸ WOOD 2000, S. 27.

²²⁹ WOOD 2000, S. 9.

2.1.1. Der Anfang: Wickhoff und Riegl

Die Kunstgeschichte als Wissenschaft begann in Deutschland Ende des 18. Jahrhunderts. Als Pionier der Kunstgeschichtsforschung gilt Joachim Winkelmann (1717–1758) mit seiner 1764 erschienenen Publikation über die Kunst der Antike. Die Altertumskunde gab der Entwicklung der Kunstgeschichte eine Reihe entscheidender Impulse, so etwa die Periodisierung der griechischen Kunst in vier Epochen und die Identifikation von speziellen Stilkriterien, die mehrere Künstler einer Epoche verwendeten und die daher als überpersönlich aufgefasst werden konnten. Daraus ergab sich die formale Analyse von Kunstwerken und das Streben danach, eine Verbindung zwischen Stil und Zeit festzustellen.

Diese methodischen Ansätze wurden in Wien zuerst durch Franz Wickhoff (1853–1909) gestützt, der als der älteste Vertreter und eigentliche Gründer der Wiener Schule der Kunstgeschichte gilt²³⁰ und von seinen Zeitgenossen als „eine überragende, umfassende und große Persönlichkeit geschildert“²³¹ wurde. 1853 in einer großbürgerlichen Familie geboren studierte er Kunstgeschichte sowie Geschichte. 1880 promovierte er bei Eitelberger über Albrecht Dürer. 1882 habilitierte er sich und übernahm anschließend eine Professur in Wien. Er hatte vielfältige Interessen – Musik, Malen, Dichtung – und eine Vorliebe für Italien, die italienischen Renaissancekunst und die Antike. Prägend für seine Persönlichkeit war seine Ausbildung am Institut für Geschichtsforschung unter Theodor von Sickel,²³² dessen didaktisches Vorbild die *École des Chartes* war. Die *École des Chartes* wurde 1821 in Paris gegründet, um die wissenschaftliche Ausbildung der Leiter von staatlichen Bibliotheken und Archiven zu gewährleisten. Sie bot eine hochqualifizierte Ausbildung in den Dokumentationswissenschaften der Geschichte.²³³ Wickhoff übertrug die Kriterien der Geschichtswissenschaft, die damals die Basis der Kunstgeschichte war, auf die Kunstwissenschaft, indem er in seinen einschlägigen Studien Schriftquellen einer strengen historischen Fragestellung unterzog. Wickhoff studierte, wie auch die anderen wichtigen Vertreter der Wiener Schule, Geschichte, bevor er seinen Weg zur Kunstgeschichte fand. Auch war das Wiener Kunsthistorische

²³⁰ Über Wickhoff siehe: GLÜCK, Gustav: Franz Wickhoff, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 32.1909, S. 386ff; FELLNER, Fritz, CORRADINI, Doris A. (Hrsg.): *Österreichische Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein biographisch-bibliographisches Lexikon (= Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, Band 99)*, Böhlau/Wien 2006, S. 451ff; KALAVREZOU-MAXEINER, Ioli: Franz Wickhoff – Kunstgeschichte als Wissenschaft, in: Fillitz, Hermann; Pippal, Martina (Hrsg.): *Wien und die Entwicklung der kunstgeschichtlichen Methode*, Wien 1984, S. 17–22; REHM, Ulrich: Wie viel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung, in: *Wiener Schule – Erinnerungen und Perspektiven. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53.2004; SCHLOSSER, Julius von: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, 13.2 (1934), S. 145–228; TSAMAKDA, Vasiliki: Franz Wickhoff, in: Stefan Heid, Martin Dennert (Hrsg.): *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert*, Regensburg 2012, Band 2, S. 1316–1317.

²³¹ KULTERMANN 1990, S. 152.

²³² KULTERMANN 1990, S. 152.

²³³ Chartes, École des: Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/ecole-des-chartes_\(Dizionario-di-Storia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ecole-des-chartes_(Dizionario-di-Storia)/) (aufgerufen am 06. Juli 2022).

Institut ein Ableger des Historischen Instituts. Daraus erklärt sich, dass diese Disziplin in Wien insbesondere mithilfe des methodischen Repertoires der historischen Wissenschaft betrieben wurde, auch wenn der in der Geschichtswissenschaft zentrale Aspekt der Rekonstruktion des historischen Ablaufs in den Hintergrund trat. Auch die berühmtesten Quellen (wie zum Beispiel einige Textstellen von Giorgio Vasari) hinterfragte Wickhoff und stellte sie auf andere Grundlagen. Seine Aufsätze begründeten einen neuen kritischen Standard und stellten die Kunstgeschichte auf eine deutlich wissenschaftlichere Basis. Ihm ist auch für neue Einblicke zu danken: Seiner Meinung nach sollten Wissenschaftler:innen die Urkunden nicht mehr als bloße Träger einer Mitteilung, sondern auch als selbstständige Zeugnisse ansehen, die über die Mitteilung hinaus etwas vermitteln können. Deswegen analysierte er oft sowohl die Mitteilung an sich als auch deren Form – und war davon überzeugt, dass ein Kunstwerk genauso wie eine Urkunde betrachtet werden kann. Wickhoff analysierte Kunstwerke mit derselben Exaktheit, mit der ein Historiker eine Urkunde analysiert. Ein wichtiges Vorbild für ihn war der italienische Kunsthistoriker Giovanni Morelli (1816–1891), welcher seine Karriere als Naturwissenschaftlicher begonnen und eine eigene Methode entwickelt hatte. Morelli ging davon aus, dass nicht die Aspekte eines Werkes, auf die der Künstler gezielt sein Interesse richte, besonders berücksichtigt werden sollten, sondern die Stellen, an denen der Künstler unbewusst und automatisch arbeite, denn diese verrieten ihn, trafen wichtige Aussagen über seine Fähigkeiten und böten zudem zentrale Anhaltspunkte für die Zuschreibung. Diese Vorgehensweise ist heute als Morelli'sche Methode bekannt. Außerdem wies er darauf hin, wie wichtig das Studium der Handzeichnungen für das Verständnis eines Künstlers sei. Diese Methode beeindruckte Wickhoff. Er verwendete die Kennerschaft, die Morelli eingeführt hatte, als „diagnostic and taxonomic tool, not as a means of endorsing aesthetic value systems“²³⁴ und führte sie durch seine Publikationen in die Wissenschaft ein.

Die Sympathie war gegenseitig, so hielt Morelli über Wickhoff fest:

„Ich muss gestehen, dass mir kein Berufsgenosse in Deutschland so sympathisch ist, wie Wickhoff. Man kann prächtig mit ihm zusammen studieren. Er hat einen feinen Blick, solide Kenntnisse und dann lässt er doch auch mit sich reden, wenn seine Ansichten einem schrullenhaft vorkommen.“²³⁵

Seine universale Bildung und seine Schriften, die „in ihrer Klarheit und Frische noch heute Geltung haben“, sind „in der Prägnanz des Ausdrucks selten erreicht“ worden und dürfen „in der Schärfe der

²³⁴ WOOD 2000, S. 29.

²³⁵ Giovanni Morelli an Jean Paul Richter: 7. Mai 1885, zitiert in: KULTERMANN 1990, S. 152.

Verurteilung wie in der achtungsvollen Anerkennung des wirklich Gekonnten Vorbild für jede Art wissenschaftlicher Kritik bilden“.²³⁶

Wenn der Humanist Wickhoff also moderne künstlerische Seh-Erfahrungen in das Werk der Vergangenheit projizierte, so ging es dem Intellektuellen Alois Riegl (1858–1905) vor allem darum, die Kunstwerke in ihren historischen Kontext einzuordnen und somit zu einer positiven Wertung der Kunstwerke zu kommen. Riegls kulturwissenschaftliche Ausrichtung lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

„In his treatises on late Roman art and the Dutch group portrait, Riegl had introduced a method of close formal analysis and an evolutionary schema of world art that together promised to upgrade the study of art history into a general science of culture.“²³⁷

Riegl brachte der Wiener Schule entscheidende neue Impulse und trug zu deren internationaler Anerkennung bei. Er war davon überzeugt, dass es eine Kontinuität der Kunstentwicklung gebe, welche aus dem Zusammenwirken einer (kunst)historischen Situation und einer bestimmten künstlerischen, kreativen, schaffenden Begabung entstehe. So fragte sich Riegl, welche Entwicklung in der Kunst die Basis für die Entstehung eines Kunstwerkes darstelle. Zwei gleich begabte Künstler in verschiedenen Epochen kämen zu unterschiedlichen künstlerischen und stilistischen Resultaten, weil der historische Moment ihnen unterschiedliche kreative Möglichkeiten gebe. Die Einführung von Kunstmotiven sei nicht der bloßen Naturbeobachtung geschuldet, sondern es gebe eine sozusagen formimmanente Entwicklung, die die Einführung und Entwicklung der Formen ermögliche. Diese Erkenntnis führte ihn dazu, Kunstwerke in ihrem künstlerischen Kontext möglichst genau zu analysieren und zu verstehen, und dies möglichst vorurteilsfrei und losgelöst vom Zeitgeschmack. Für ihn waren Kunstwerke „material relicts that promised unmediated sensory access to the minds and experiences of historical subjects“.²³⁸ Riegl setzte die Werke in einen umfassenden kunsthistorischen Zusammenhang. So erkannte er, dass die optische Wahrnehmung der Antike sich von der der Moderne unterschied, da Erstere die Einzelformen nicht in ein Raumkontinuum einfügte, sondern sie in eine Raumebene anordnete. Der Raum in der römischen Kunst verbinde die Figuren nicht miteinander, sondern trenne sie im Gegenteil scharf voneinander. Dieses entscheidende Phänomen beobachtete Riegl zum Beispiel in der Szene der Geldverteilung durch Beamte des Kaisers

²³⁶ KIRCHNER, Paulconrad: Deutsche Kunsthistoriker seit der Jahrhundertwende, Dissertation, Göttingen 1948, S. 46.

²³⁷ WOOD 2000, S. 9.

²³⁸ WOOD 2000, S. 23.

auf den Konstantinbögen (Abb. 14).²³⁹ Dadurch stellte er die Verfalltheorien in Frage und schuf die Voraussetzungen für die Analyse der modernen Kunst:

„Riegls großes Verdienst besteht nun aber gerade darin, uns die Künste der Spätantike erschlossen zu haben, die nur deshalb vernachlässigt und schief angesehen waren, weil sie einem unhistorisch verallgemeinerten Schönheitsideal eben nicht entsprachen.“²⁴⁰

Die Kunstwerke waren für Riegl das „Resultat eines bestimmten und zweckbewussten Kunstwollens, das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt“.²⁴¹ Der Begriff des Kunstwollens war für Riegl fundamental, er schlug das Kunstwollen als Grundeinheit der Kunstgeschichte vor. Darunter verstand er eine zeitgemäße, überindividuelle ‚Macht‘, welche das Schaffen des Werkes in eine bestimmte Richtung lenke und eben historisch bedingt sei. Er kombinierte eine diachrone (in die Länge, durch die Epochen und die Entwicklung der einzelnen Gattungen) mit einer synchronen (querschnittlich durch einzelne Zeitabschnitte) Betrachtungsweise. Es ging ihm dabei darum, die Autonomie der Kunstgeschichte und deren Entwicklung zu verteidigen. Das Kunstwollen ist laut Riegl eine innere Kraft, die bei der Entstehung des Werkes bestimmend und regulierend eingreift. Als ob der Pinsel oder der Meißel unter einer verborgenen Macht stünde, welche nur bestimmte Lösungen zulässt. Das Kunstwollen sah Riegl als bestimmte allgemeine Denkvoraussetzung, die zu einer bestimmten Zeit existiert. Ein Kunstwerk ist demnach nicht nur von Material und Technik bestimmt, sondern auch von tiefen Gedanken beim Kunstschaffen. So stellte er „die seelische Dynamik in den Mittelpunkt allen Kunstschaffens und aller Kunstbetrachtungen“.²⁴² In seinem Werk „Spätromische Kunstindustrie“ definierte er den Begriff ‚Kunstwollen‘ folgendermaßen:

„Alles Wollen des Menschen ist auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zu der Welt [...] gerichtet. Das bildende Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge: es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will [...]. Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung [...] nennen: in Religion, Philosophie, Wissenschaft, auch Staat und Recht [...]“.²⁴³

²³⁹ Largitio, Nordseite des Konstantinbogens, 312 d.C., Rom.

²⁴⁰ SCHMARSOW, August: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig/Berlin 1905, S. 145.

²⁴¹ RIEGL, Alois: Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901, S. 5.

²⁴² TIETZE, Hans: Alois Riegl, in: Neue Österreichische Biographie, Wien 1935, S. 142.

²⁴³ RIEGL 1901, S. 401.

Dabei lieferte er keine eindeutige Definition des Kunstwollens. Riegl versuchte, die Gesamtentwicklung der Kunstgeschichte zu begreifen. Durch seinen frühen Tod ließ er allerdings vieles unvollendet. Doch wirkte er „auf die ihm folgende Generation von Kunsthistorikern wie ein Prophet“.²⁴⁴

Selbst wenn Riegl und Wickhoff unterschiedliche Theorien entwickelten, hatten sie viel gemeinsam, sodass es schon zu ihren Zeiten eine gewisse Vorstellung davon gab, was die Wiener Schule auszeichnete: Diese Kunsthistoriker waren im Allgemeinen nicht an ikonografischen Studien interessiert, die dazu tendierten, die Kunstgeschichte auf ein Hilfsmittel der Theologie oder der politischen Geschichte zu reduzieren; sie bekundeten einen übermäßigen Respekt vor Primärdokumenten; sie interessierten sich für die Psychologie der Wahrnehmung und der Rezeption; sie achteten bei der Wahl ihrer Themen auf keine klassifizierende oder idealisierende Hierarchie der Stile; sie bestanden auf der Unabhängigkeit der akademischen Kunstgeschichte vom Museum und vom Kunstmarkt.²⁴⁵

2.1.2. 1909: Max Dvořák und Josef Strzygowski

Nach dem Tod Riegls (1905) und Wickhoffs (1909) wurde Max Dvořák als Professor nach Wien berufen. Gleichzeitig kam es zu einer Spaltung der Kunstgeschichte. Es wurde ein weiterer Lehrstuhl geschaffen, den Josef Strzygowski (1862–1941), ein expliziter Gegner der Wiener Schule, übernahm. Somit erlebte die Wiener Schule eine Zäsur, die sich auch räumlich auswirkte: Strzygowski zog in eine angemietete Wohnung gegenüber der Universität, Dvořák hingegen blieb in den universitären Räumen.

Dvořáks Vater war Archivar, sodass der Sohn schon früh in Galerien, Bibliotheken und Archiven verkehrte. Er studierte Geschichte in Wien. Nach seiner Promotion wurde er Wickhoffs Assistent, mit dem er eng befreundet war. 1902 habilitierte er sich und wurde Riegls Nachfolger. Es ist bekannt, dass Dvořák hoch faszinierende Vorlesungen hielt. Aufgrund seiner rhetorischen Fähigkeiten und seiner Freundlichkeit hatte er einen sehr guten Ruf. Heute gilt er als einer der Pioniere und der originellsten Denker der Kunstgeschichte.

In seinen frühen Schriften folgte er den Methoden und Theorien Riegls und Wickhoffs²⁴⁶ und wandte die Morelli'sche Methode „in äußerster Verfeinerung“²⁴⁷ an. Er unterstrich seine

²⁴⁴ KULTERMANN 1990, S. 155.

²⁴⁵ WOOD 2000, S. 29.

²⁴⁶ DVOŘÁK Max, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 24.1903, S. 161–318.

²⁴⁷ DVOŘÁK 1903, S. 159.

kunstgeschichtlichen Thesen, indem er politische, wirtschaftliche und kulturgeschichtliche Forschungen einbezog. Später jedoch brach Dvořák mit dieser Tradition. In seinem Aufsatz über Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei sah er die Kunst nicht mehr als autonomes Phänomen, sondern als Ausdruck einer Weltanschauung. Die Geschichte der Kunst sah er nun nicht mehr wie Riegl als ununterbrochene Entwicklungskette, sondern als dialektischen Prozess, der durch den „Gegensatz zwischen Geist und Materie“ angetrieben werde.²⁴⁸ Dies sollte später die Dominante bei Dvořák werden: Eine Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, als Sozialgeschichte, als Realgeschichte.²⁴⁹

„Dvořák’s writing came to rely heavily on intuitive and unsystematic analogies between works of art and broader cultural patterns. This sort of art history is sometimes characterized as ‚expressionist’ in part because it originates in the willfulness and creativity of the interpreter, in part because it understands art to be the expression of culture in some quasi-poetic fashion.”²⁵⁰

Dagobert Frey, ein Schüler Dvořáks, beschrieb dessen Methode wie folgt:

„Gibt die Geistigkeit der Gegenwart gleichsam den beseelenden Atem für die Wiederbelebung der Vergangenheit, so bedeutet rückwirkend die geschichtliche Erkenntnis für die geistige Entwicklung der Gegenwart selbst eine Steigerung und Differenzierung ihrer Wesenheit. Dieser Lebenswert der Geschichte steht aber nicht in dem einfachen Verhältnisse der Vorbildlichkeit, nicht in der Monumentalisierung und Heroisierung der Geschichte [...], sondern in einem weit komplizierteren psychischen Prozeß. Aus der Affinität geistiger Typen ergibt sich eine innige Einfühlung, die gleichsam verwandte Töne aus dem Unterbewusstsein zum Mittönen bringt, die aber durch Schwebungen und Interferenzerscheinungen die subtilsten Schwingungsdifferenzen fühlbar macht.”²⁵¹

²⁴⁸ DVOŘÁK, Max: Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit, Manuskript aus dem Wintersemester 1915/16, Universität Wien, Kunsthistorisches Institut, Archiv, S. 9.

²⁴⁹ Dvořák publizierte seine Theorien in einem Aufsatz über die Methode; eine Art Zusammenfassung der bisherigen Positionen der Wiener Schule der Kunstgeschichte, siehe: DVOŘÁK, Max: Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, hrsg. vom Bundesdenkmalamt Wien und vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, 27.1974, S. 7–19.

²⁵⁰ WOOD 2000, S. 29–30.

²⁵¹ FREY, Dagobert: Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte, in: Max Dvořák zum Gedächtnis, Wien 1922, S. 20.

Dvořák konzentrierte sich auf einzelne Kunstwerke. Otto Benesch beschrieb sein Verhältnis zum Kunstwerk als „naiv, aber naiv in jenem höchsten Sinne, der allein wahre Erkenntnis verbürgt: eine völlig voraussetzungslose, staunende Bewunderung und Hingabe“.²⁵²

Diesem kulturhistorisch orientierten Forscher in der Nachfolge von Riegl und Wickhoff stand nun eine völlig andere Persönlichkeit gegenüber: Josef Strzygowski, der die Leitung des I. Kunsthistorischen Instituts in Wien („eine irreführende Bezeichnung, da Dvořák als Nachfolger von Eitelberger und Riegl eigentlich die ältere Lehrkanzel besetzte“²⁵³) zwischen 1909 und 1933 innehatte. Heute sind seine Schriften nicht nur wegen des polemischen Charakters bzw. ‚Ausdrucksstils‘ schwer lesbar, sondern vor allem, weil sie von Rassismus durchdrungen sind. Er schrieb sie aus der Sicht eines „indogermanischen Nordstandpunkts“:²⁵⁴

„Gegenüber der klassischen Tradition vertrat Strzygowski eine neue Kunstgeographie, die den Norden als selbständige, gebende Kulturlandschaft dem mediterranen Bereich gegenüberstellte. Von dieser Voraussetzung hätte der Kunstforscher auszugehen.“²⁵⁵

Auch dachte er, der „schlichte, einfache Nordmensch“ sei unterdrückt und sollte „wieder in seine Rechte gegenüber dem vom ‚Mittelmeergeist‘ gezeugten ‚Machtmenschen‘ eingesetzt werden“.²⁵⁶

Vielleicht aus diesem Grund wurde Strzygowski oft aus der Geschichte der kunsthistorischen Theorien (und der Wiener Schule) ausgeblendet. Auch betonten seine Gegner die Ungenauigkeit seiner Quellenstudien, was vielleicht auch „an dem Tempo seiner Arbeitsweise lag“, da seine „explosive Arbeitsenergie [...] schon von seinen Mitarbeitern als legendär gerühmt wurde“.²⁵⁷ Als eine Regeln durchbrechende, impulsive Persönlichkeit spielte er zu seiner Zeit eine wichtige Rolle, und sein Institut hatte deutlich mehr Absolventen als Dvořáks und Schlossers²⁵⁸ – nicht zuletzt studierte auch Lányi vor allem bei ihm. Auch wurde er mehrmals in die USA eingeladen und veröffentlichte dort einige Schriften, in denen er seiner Hoffnung Ausdruck gab, einen „objektiven und wissenschaftlichen und nicht nur einen europäischen und traditionellen Standpunkt“²⁵⁹ zu gewinnen. Durch seine Vorträge in den Staaten, sowie durch seine dort erschienenen Publikationen

²⁵² BENESCH, Otto: [Titel unbekannt], in: Österreichische Rundschau, 18.1922, S. 98.

²⁵³ AURENHAMMER 2002, S. 4.

²⁵⁴ Siehe MARCHAND, Suzanne: The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism. The Case of Josef Strzygowski' History and Theory, in: Theme Issue, 33.1994, S. 121.

²⁵⁵ LACHNIT, Edwin: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne, Wien/Köln/Weimar 2005, S. 75.

²⁵⁶ LACHNIT 2005, S. 76.

²⁵⁷ KULTERMANN 1990, S. 156.

²⁵⁸ AURENHAMMER 2002, S. 5.

²⁵⁹ STRZYGOWSKI, Josef: North and South in the History of American Art, in: Art Bulletin, 10.1928, S. 274.

war er über Wien hinaus bekannt.²⁶⁰ Er strebte danach, aus einer sehr modernen Perspektive eine globale Kunstgeschichte zu entwickeln.²⁶¹ Ihm ist es zu verdanken, dass die koptische, byzantinische und islamische Kunst als neue Forschungsgegenstände in die Kunstgeschichte Eingang fanden.²⁶² Strzygowskis „Ausweitung des Horizontes sowohl auf die Kunst des Orients als auch später auf die Nordeuropas [zeugte von seinen Bemühungen], eine vergleichende Kunstwissenschaft“²⁶³ anzustreben. Jas Elsner bemerkte ein Paradox zwischen Strzygowskis rassistisch eingefärbten Überzeugungen und seinem Beitrag zur Kunstgeschichte:

„Stripped of its proto-Nazi politics, the influence of this approach has been fundamental to the establishment of the history of Islamic art, to the study of image production on the eastern peripheries of the Roman empire, with a view to resisting Romano-centrism; and, most ironically, to the study of Jewish art, in which Strzygowski has been hailed as a pioneer.“²⁶⁴

Als scharfer Kritiker der Tradition griff Strzygowski das weitgehend klassisch-humanistisch eingestellte Establishment an mehreren Fronten an. Erstens fokussierte er auf die orientalischen Ursprünge der spätantiken und mittelalterlichen Kunst, die er schließlich im Iran verortete und mit arischen und nordischen Tendenzen in Verbindung brachte. Diese konstruierte er dann als Gegensatz zur Kunst des Mittelmeerraums.²⁶⁵ Was die Methodik angeht, so griff Strzygowski die Vorherrschaft der auf Quellenkunde gestützten Methode in der klassischen Kunstgeschichte an, indem er eine umfassende und spezialisierte Kenntnis der Artefakte hervorhob.²⁶⁶ So wurde er zum Vorläufer einer Herangehensweise, die das Objekt gegen die textliche Voreingenommenheit des Historikers für sich selbst sprechen lässt und gleichsam den Kampf des Bildes gegen das Wort führt.²⁶⁷

1907 veröffentlichte Strzygowski ein Buch mit dem Titel „Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für Jedermann“,²⁶⁸ worin er Stellung bezog und seine Ansätze vorstellte. Herausragend war dabei seine umfassende Perspektive, die sowohl die zeitgenössische Kunst einbezog, die damals noch häufig aus der Kunstgeschichte ausgeschlossen wurde, als auch alle Kunstrichtungen von Architektur

²⁶⁰ Vgl. WOOD 2004, S. 217–233.

²⁶¹ ELSNER, Jas: The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901, in: Art history, 25.2002, S. 361. Über Strzygowski und die Weltkunst, siehe: KULTERMANN, Udo: The History of Art History, New York 1993, S. 166 und NELSON, Robert S.: The Map of Art History, in: Art Bulletin, 79.1997, S. 28–40.

²⁶² AURENHAMMER 2002, S. 5.

²⁶³ KULTERMANN 1990, S. 156.

²⁶⁴ ELSNER 2002, S. 361. Elsner verweist auch auf: WHARTON, Annabel Jane: Refiguring the Post Classical City, Cambridge 1996, S. 10–11.

²⁶⁵ ELSNER 2002, S. 361.

²⁶⁶ Vgl. MARCHAND 1994, S. 121.

²⁶⁷ ELSNER 2002, S. 361.

²⁶⁸ STRZYGOWSKI, Josef: Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für Jedermann, Leipzig 1907.

über Skulptur und Malerei bis hin zum Kunstgewerbe sowie die außereuropäischen Künste als gleich forschungswürdig erachtete.²⁶⁹

Als Strzygowski 1933 emeritierte, wurde sein Lehrstuhl abgeschafft und das I. Institut für Kunstgeschichte aufgelöst.²⁷⁰ Seine Polemiken und die Polarität zu Dvořáks Apparat erweiterten das Bild der Wiener Schule.

2.1.3. Julius von Schlosser

Als Dvořák 1921 starb, wurde zunächst Wilhelm Pinder berufen, der jedoch ablehnte. So ging der Lehrstuhl an Julius von Schlosser (1866–1938), welcher ganz in der von Wickhoff begründeten Tradition stand, als dessen Schüler er sich selbst bezeichnete. Schlosser verfasste die erste Geschichte der Wiener Schule,²⁷¹ worin er die Legitimität von Strzygowskis Lehrkanzel negierte.²⁷²

1884 begann Julius von Schlosser, der italienische Wurzeln hatte, Geschichte, Kunstgeschichte und klassische Archäologie in Wien zu studieren. Er war einer der Ersten, der eine Promotion in Kunstgeschichte absolvierte. Später war er am Kunsthistorischen Museum tätig. Er bevorzugte die Arbeit mit Kunstobjekten gegenüber dem Halten von Vorlesungen, und seine Übungen fanden vor allem vor Originalien statt.²⁷³ Auch sei die Kenntnis der italienischen Sprache Voraussetzung gewesen, um bei ihm studieren – wie sich Dagobert Frey erinnerte.²⁷⁴

Schlosser setzte sich mit einer Reihe von Themen auseinander, die er als Erster wiederentdeckte und analysierte.²⁷⁵ Dabei versuchte er, die Rieglschen Theorien der Kunstentwicklung „zu überwinden und die Individualität der Künstlerpersönlichkeit bzw. des herausragenden Kunstwerks theoretisch zu retten“.²⁷⁶ Er beschäftigte sich intensiv mit Schriftquellen: Sein Hauptwerk ist „Die Kunstliteratur“ (1924), eine Publikation, die verdeutlicht, wie wichtig eine genaue Quellenkenntnis aus Schlossers Sicht für die Kunstgeschichte war. Das Werk veröffentlichte er unter dem Namen „Julius Schlosser Magnino“,

²⁶⁹ KULTERMANN 1990, S. 157.

²⁷⁰ Seine Ideen überlebten in der „Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung“, welche von einigen Schüler Strzygowskis gegründet wurde und weiterhin bewusste Gegenpositionen zur Wiener Schule und zu Schlosser vertrat.

²⁷¹ SCHLOSSER 1934, S. 145–228.

²⁷² Dies zeigt sich in seiner sehr geringen Rolle in Schlossers „Die Wiener Schule der Kunstgeschichte“, wo Strzygowski nur kurz in der Darstellung von Max Dvořák auftaucht: SCHLOSSER 1934, S. 114–15.

²⁷³ KULTERMANN 1990, S. 160.

²⁷⁴ FREY 1990, S. 160.

²⁷⁵ Siehe zum Beispiel: SCHLOSSER, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber, Braunschweig 1908 und SCHLOSSER, Julius von: Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 29.1910, S. 171–258.

²⁷⁶ AURENHAMMER 2002, S. 5.

„[...] als Hommage an die italienische Herkunft seiner Mutter und als Ausdruck ihrer Liebe zu Italien und [es] stellt bis heute das grundlegende Handbuch zu den Kunstquellen von der Antike bis zum Ottocento. Es handelt sich um eine strenge Architektur in neun Kapiteln, die in der klassischen Welt verwurzelt ist und sich mit den vorvatikanischen Quellen, dem Zeitalter des Manierismus und der Gegenreformation, der lokalen, barocken und italienischen Kunstliteratur der Renaissance befasst. Dreh- und Angelpunkt ist das fünfte Kapitel: Es behandelt Giorgio Vasari, sein Werk, seine Vorläufer und seine historiographische Theorie. Die künstlerische Literatur ist ein wahres Monument der Gelehrsamkeit und der Doktrin.“²⁷⁷

Wichtig für Schlossers Leben und seine Forschung war seine Freundschaft mit Benedetto Croce (1866–1952), dessen Werke er ins Deutsche übersetzte und dessen Ansätze in seinem Œuvre Fortsetzung fanden. Croce, ein italienischer Philosoph, schrieb – und insbesondere das inspirierte Schlosser – über „jenen Übergang zu einer neuen Weltbetrachtung, die nicht mehr von materialistischen und mechanistischen Gegebenheiten ausging, sondern von einem neuen geistigen Impuls“.²⁷⁸

Riegls Methode lässt sich als historische Kunstbetrachtung oder Historizität der Kunstgeschichte zusammenfassen und Dvořáks als Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Bei Schlosser ist es kaum möglich, seine Methode auf einen Begriff zu reduzieren, weil er so vielseitig war und sich mit zahlreichen unterschiedlichen Kunstobjekten auseinandersetzte. Christopher S. Wood bezeichnete ihn als „an alog, patricial figure and a prolific and creative historian of medieval and postmedieval art“.²⁷⁹

2.1.4. Die neue Wiener Schule

Als wichtigste Vertreter der neuen Wiener Schule, den Begriff prägte Meyer Schapiro²⁸⁰, können Hans Sedlmayr und Otto Pächt gelten, die beide höchst interessante theoretische Positionen vertraten. Beide hatten bei Schlosser promoviert und bemühten sich um eine Erneuerung der Kunstwissenschaft. Dabei strebten sie ähnliche Ziele an, vertraten allerdings meist unterschiedliche

²⁷⁷ Siehe: https://gaz.wiki/post/it/Julius_von_Schlosser (aufgerufen am 06. Juli 2022).

²⁷⁸ KULTERMANN 1990, S. 160.

²⁷⁹ WOOD 2000, S. 31. Siehe auch Schlosser eigene Erinnerungen: SCHLOSSER 1934, S. 201–210.

²⁸⁰ Schapiro, Meyer: The New Viennese School, in: The Art Bulletin, 18.1936 (2), S. 258–266.

Einstellungen. Sie gehörten der Generation an, die Dvořák und Riegl stark kritisierte. Insbesondere nach dem „Anschluss“ Österreichs an Nazi-Deutschland verliefen ihre Lebenswege sehr different.²⁸¹

Otto Pächt (1902–1988) gründete die Zeitschrift „Kunstwissenschaftliche Forschungen“, eine der hochkarätigsten kunsthistorischen Zeitschriften überhaupt, deren Erscheinen allerdings nach zwei Jahrgängen eingestellt wurde.²⁸²

Hans Sedlmayr (1896–1984) studierte zunächst Architektur und wandte sich der Kunstgeschichte zu, nachdem er die Hagia Sophia besichtigt hatte – ein Schlüsselerlebnis für ihn. Er promovierte bei Schlosser und übernahm als dessen Nachfolger 1936 den Lehrstuhl in Wien. Bereits Anfang der 1930er-Jahre trat er in die österreichische NSDAP ein. Wie lange er in der Partei tätig war, ist umstritten.²⁸³ Nach dem Krieg wurde er zwangsemeritiert, aber trotz seiner Regimekonformität 1948 als Professor nach München berufen, später nach Salzburg. Vor allem nach dem Krieg war er sehr bekannt, aber auch stark umstritten.²⁸⁴

Gegen Ende der 1920er-Jahre begann Sedlmayr, angeregt von Riegls Theorie, den Begriff des Kunstwollens neu zu interpretieren. In seinem vielleicht berühmtesten Aufsatz „Die Quintessenz der Lehren Riegls“²⁸⁵ versuchte er eine Reihe von Fragen zu beantworten, um der Definition von Riegls Begriff näherzurücken: Ist das Kunstwollen ein bewusster oder unbewusster Antrieb? Ein Impuls oder eher ein Wille? Geht es um ein Kollektiv, eine Gruppe von Künstlern oder einen einzelnen Künstler? Schließlich definierte er den Begriff folgendermaßen: „[...] ein objektiver, kollektiver Wille, d.h. eine Kraft, die sich der Einzelne legitimerweise als objektive Macht vorstellt.“²⁸⁶ Auch Sedlmayr konnte nicht präziser und konkreter werden, aber diese Vorstellung des Kunstwollens als einer „realen Kraft“, die philosophisch objektiv, also universell und notwendig ist, als schöpferischen Prinzips, das die Entwicklung der Kunstformen durch die Geschichte hindurch zu leiten vermag, genügte ihm, um seine eigene Methode zu entwickeln, die auf der so genannten *Strukturanalyse*

²⁸¹ Die Wissenschaftler, die nach dem Studium am kunsthistorischen Institut der Universität Wien aus politischen oder rassischen Gründen fliehen mussten ist sehr lang. Hier seien diejenigen, die mit Jenő Lányi in Verbindung traten, genannt: Friedrich Antal (1887–1954), Bruno Fürst (1891–1965), Otto Pächt (1902–1988), Friz Saxl (1890–1948), Karl von Tolnay (1899–1981), Johannes Wilde (1891–1970), Edgar Wind (1900–1971), Rudolf Wittkower (1901–1971).

²⁸² PÄCHT, Otto (Hrsg.): Kunstwissenschaftliche Forschungen, 1.1931 und 2.1933.

²⁸³ Hans Aurenhammer schreibt, dass er 1930-1932 Mitglied der österreichischen NSDAP war. Lee Sorensen dagegen behauptet, dass er erst ab 1932 die Partei eintritt. Vgl.: AURENHAMMER, Hans H., „Sedlmayr, Hans“, in: Neue Deutsche Biographie 24.2010, S. 126–128, Online verfügbar unter: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118612557.html#ndbcontent> (aufgerufen am 26. April 2023); SORENSEN, Lee (Hrsg.): „Sedlmayr, Hans“, in: Dictionary of Art Historians, Online verfügbar unter: <https://arthistorians.info/sedlmayrh> (aufgerufen am 24. April 2023).

²⁸⁴ Es sei hier erinnert, dass er 1962 wieder an der Universität Wien berufen worden ist, dies aber „auf so starken Widerstand [stieß], dass Sedlmayr absagte“, AURENHAMMER 2002, S. 6.

²⁸⁵ SEDLMAYR, Hans: Die Quintessenz der Lehren Riegls, in: Swoboda, Karl M. (Hrsg.), Sedlmayr, Hans (Bearb.): Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, München 1929.

²⁸⁶ SEDLMAYR 1929, S. XI.

beruhte. Im Wesentlichen fasste Sedlmayr den Begriff der „Struktur“ in gewisser Weise als natürlichen Nachfolger des ‚Kunstwollens‘ und als Grundlage der kunsthistorischen Analyse auf.

1931 veröffentlichte Pächt in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Kunstwissenschaftliche Forschungen“ einen Artikel von Sedlmayr mit dem Titel „Zu einer strengen Kunstwissenschaft“.²⁸⁷ Bemerkenswert ist, dass er darin von *Kunstwissenschaft* und nicht von *Kunstgeschichte* sprach: Der historische Ablauf verlor an Wichtigkeit, der Fokus verschob sich auf die Analyse der Einzelwerke.

Sedlmayrs Methode basiert auf der These, dass es zwei Arten von Kunstwissenschaft gibt. Die erste Form zielt auf die Quellenanalyse, das Verstehen von Bildinhalten und die Feststellung der Qualität. Die zweite Kunstwissenschaft widmet sich dem Verstehen von Kunstwerken als solchen. Im Idealfall sollten beide Formen durchgedrungen sein, wobei das eigentliche Interesse auf der zweiten Kunstwissenschaft liegen sollte. Denn die erste Kunstwissenschaft antwortet auf Fragen, die nicht unbedingt mit der inneren Struktur des Werkes zu tun haben – so geht sie gemäß Sedlmayr am Eigentlichen und Wesentlichen des Kunstwerkes vorbei:

„Man kommt von irgendeinem starken Lebendigen, das in einem vor sich gegangen ist, schlägt etwa nach, was die Psychologie, was die Wissenschaft für diese Dinge sich erarbeitet hat, liest und liest (oder beginnt selbst in der Art zu forschen, wie sie durch lange Zeit allein üblich war) und hat nachher das klare Gefühl: man hat vieles in der Hand und eigentlich doch nichts. Irgendwie ist das, was einem das Wichtigste, Wesentlichste, das Lebendige der Sache schien, bei diesen Vorgängen verloren gegangen.“²⁸⁸

Um die zweite Kunstwissenschaft zu begreifen, braucht man nach Sedlmayrs Theorie eine adäquate Einstellung:

„Wer sich unbefangen und frei von der Sorge, seinen Kunstsinn oder seine ‚Bildung‘ beweisen zu müssen, den Eindrücken überlässt, die ein Bau und seine ‚Teile‘ in ihm auslösen, wer ruhig aufnehmend, ohne aktiv in diesen Prozess einzugreifen, die Kräfte auf sich wirken lässt, die von solchen Gebilden ausgehen,

²⁸⁷ SEDLMAYR, Hans: Zu einer strengen Kunstwissenschaft, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen, 1.1931, S. 7–32. Als die Publikation nachgedruckt wurde, erschien sie unter dem Titel „Kunstgeschichte als Kunstgeschichte“, mit einer klaren, scharfen Kritik an Max Dvořák „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“, vgl. DVOŘÁK, Max: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, München 1924.

²⁸⁸ Max Wertheimer (Begründer und Vertreter der Gestaltphilosophie und -theorie). Siehe: <http://gestalttheory.net/gta/Dokumente/gestalttheorie.html> (aufgerufen am 3. April 2016).

in dem erzen sich ‚von selbst‘ Reaktionen, in denen er den Schlüssel zum Verständnis dieser Gebilde besitzt, freilich noch nicht das Verständnis selbst.“²⁸⁹

In der Einleitung zu seinem Artikel „Österreichische Barockarchitektur“²⁹⁰ von 1930 legte Sedlmayr seinen theoretischen Ansatz dar. Unter „adäquater Einstellung“ verstand er hier das Ernstnehmen des Kunstwerkes, die vorurteillose Beobachtung, die Anpassung an das Kunstwerk. Laut Sedlmayr besteht die Aufgabe der Kunstwissenschaft darin, „Zugänge zu solchen Einstellungen zu schaffen“.²⁹¹ Nur dadurch werde das *Kunstding* zum *Kunstwerk*. Bereits fünf Jahre früher hatte er in seinem Aufsatz „Gestaltetes Sehen“²⁹² gründlich und präzise gekennzeichnet, was er unter Beobachtung verstand. Er war davon überzeugt, dass ein Forscher nicht nur die einzelnen Teile und Motive registrieren müsse, sondern verstehen müsse, wie das Kunstwerk funktioniert. Anhand der Kirche San Carlo alle Quattro Fontane von Borromini (Abb. 15) zeigte er, wie seiner Ansicht nach eine adäquate Beschreibung eines Kunstwerkes zu erfolgen habe. Damit setzte er die lange kunsthistorische Tradition des Beschreibens fort: „Das Erklären von Kunstwerken“ von Heinrich Wölfflin scheint dabei das Vorbild Sedlmayrs gewesen sein:

„Das Einzelne sieht jeder, die Schwierigkeit liegt im Zusammensehen des Ganzen, das man nicht den einzelnen Lichtfleck sieht, sondern den Rhythmus des Lichtgangs im Großen, nicht den einzelnen Baum, Teil oder Hügel, sondern das gesamte Formengefüge, was für eine Figur, Himmel und Erde zusammenmachen und wie diese Figur im Rahmen drinnen steht.“²⁹³

Sedlmayr war von dieser „Trennung von Tatsachenerforschung und Formendeutung“²⁹⁴ sehr überzeugt.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die „Struktur“ eines Kunstwerks nach Sedlmayr aus zwei Ebenen besteht. Die erste betrifft empirische Elemente, das heißt solche, die sich aus einer auf

²⁸⁹ SEDLMAYR, Hans: Österreichische Barockarchitektur. 1690–1740, Wien 1930, S. 5.

²⁹⁰ SEDLMAYR 1930, S. 5–21.

²⁹¹ SEDLMAYR 1930, S. 7.

²⁹² SEDLMAYR, Hans: Gestaltetes Sehen, in: *Belvedere*, 8.1925, S. 65–73.

²⁹³ WÖLFFLIN, Heinrich: *Das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig 1921, S. 5. Auch Pächt hat sich mit der Beschreibungsproblem beschäftigt. Er war der Meinung, dass nicht das ganze Kunstwerk und seine Details in einer Beschreibung abgebildet sein soll. Die Beschreibung ist ein Hinweis auf formale und inhaltliche Zusammenhänge, eine Art Sehhilfe oder Wegweiser für den Betrachter. Es reicht, in Paar Hinweise zu geben, die den Leser ermöglicht, weiter zu sehen und zu verstehen. Voraussetzung dafür ist, dass der Beschreibende sich mit dem Werk sehr gut auskennen muss. Pächt hat unglaublich lang Fotografien und Originalien angeschaut und beobachtet, hat sich darin eingesehen. Das war für ihn die adäquate Einstellung, um das richtige Verständnis des Kunstwerkes zu bekommen. Vgl. PÄCHT, Otto: *The Master of Mary of Burgundy*, in: *The Burlington magazine for connoisseurs*, 85.1944, S. 295–301. Der Ansatz Pächts unterscheidet sich von demjenigen Sedlmayrs, weil er Vergleich und Kontext berücksichtigte. Ein Werk wird automatisch präziser beschrieben, wenn man es in seinem Kontext analysiert. Für Sedlmayr dagegen sind die einzelnen Werke isoliert zu betrachten.

²⁹⁴ KULTERMANN 1990, S. 161.

wahrnehmbaren Daten basierenden Analyse ergeben: Farben, Formen, die Anordnung der Figuren in der Komposition, aber auch Dokumente und schriftliche Quellen, Inschriften, stilistische Aspekte. Die zweite Ebene betrifft spekulative Elemente: Alles, was mit der möglichen Interpretation eines Werks zu tun hat und etwa auch Urteile über den Wert eines Werkes. Denn gemäß Sedlmayr gehört zu den Aufgaben des Kunsthistorikers auch, zwischen kunsthistorisch relevanten und für die Kunstentwicklung eher irrelevanten Produkten zu unterscheiden. Sedlmayr wandte diese Art der Analyse auf verschiedene Kunstwerke an, so etwa auf das Gemälde „Italia und Germania“ von Friedrich Overbeck (Abb. 16).²⁹⁵ Der österreichische Gelehrte beschrieb zunächst die auf dem Werk dargestellten Figuren und nahm anschließend immer komplexere Analysen vor (Identifizierung der Frauen als Personifikationen, qualitative Einordnung etc.) Sedlmayrs Ziel war es, durch die strukturelle Analyse des Gemäldes seine Bedeutung, seine Verbindungen mit der Welt, die es hervorgebracht hatte, und letztlich den Zweck des objektiven und kollektiven Willens, der dem Werk Leben eingehaucht hatte, zu erkennen.

Der Ansatz Pächts unterscheidet sich von demjenigen Sedlmayrs vor allem darin, dass er häufig Vergleiche verwendete und den Kontext der Werke stärker berücksichtigte, während Sedlmayr die einzelnen Werke eher isoliert betrachtete.

Anhand der Methoden und Theorien der wichtigsten (und für Jenő Lányi relevantesten) Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte wurde gezeigt, wie Wien zwischen dem Ende des 19. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts zu einem innovativen Zentrum der Kunstgeschichte wurde. Das unmittelbare Verhältnis zu Originalen, eine adäquate Beobachtung, die erneute Verknüpfung des spezifisch Künstlerischen und des spezifisch Geschichtlichen in der Kunstgeschichte sind Beiträge der Wiener Schule der Kunstgeschichte, die die Geschichte der Disziplin bis heute prägen.

In diesem fruchtbaren Kontext hat sich auch Jenő Lányi ausgebildet. Inwieweit er von den verschiedenen Persönlichkeiten und Theorien beeinflusst wurde, wird im Laufe dieser Arbeit, insbesondere bei der Besprechung seiner publizierten und unpublizierten Texte, immer wieder eine Rolle spielen. Im Folgenden soll aber der Fokus noch auf drei Forscherpersönlichkeiten liegen, die besonders wichtig für Lányi waren: Einerseits die beiden Forscher, bei denen er sich in Wien vorrangig ausgebildet hat, Strzygowski und Schlosser, sowie auf seinem Lehrer in München, Wilhelm Pinder.

²⁹⁵ Friedrich Overbeck, Italia und Germania, 1811–1828, Öl auf Leinwand, 94.4 x 104.7 cm, München, Neue Pinakothek.

2.2. Lányi und Strzygowski

Während seines Studiums in Wien hörte Lányi regelmäßig Vorlesungen von Strzygowski. Gegenüber den im Dienst einer Weltanschauung stehenden Geisteswissenschaften, wie Dvořák sie lehrte, entwickelte Strzygowski ein starres System, das dem Forscher ein sachbezogenes Vorgehen ermöglichen sollte. Der Forscher sollte in seiner Interpretationen so rational wie möglich bleiben und sich auf objektive Tatsachen begrenzen. Dieses Vorgehen bezeichnete Strzygowski als ‚Sachforschung‘, die der ‚Beschauerforschung‘ vorzuziehen sei. Beide bestehen gemäß Strzygowski aus drei Elementen: ‚Kunde‘, worunter er die Forschung an Beständen verstand, ‚Wesen‘, wobei sich die Wesensforschung auf Werte bezieht, und ‚Entwicklung‘, die die wirkenden Kräfte erklären sollte. Er selbst schrieb zur Wesensforschung:

„Unter Wesen verstehe ich eine dem Schöpfer der Sache unbewusste Einheit, die aus z. T. bewussten Wesen zusammengesetzt ist, deren Auswahl und Verbindung die Eigenart bedingt. [...] An sich unteilbar, ist es der wissenschaftlichen Forschung, das heißt planmäßig geregelterm Denken, nur zugänglich auf Grund einer Einteilung, die den verschiedenen Seiten dieses Wesens gerecht zu werden sucht, indem es diese auseinanderhält. [...] Wir nennen die Tatsachen, die bei der Wesenszergliederung festgestellt werden, ‚künstlerische Werte‘ (Kategorien). [...] Ein ‚Wert‘ ist ein Wesenszug, ohne den ein Kunstwerk mehr oder weniger undenkbar ist. [...] Das Künstlerische setzt sich eben aus Werten zur Einheit zusammen. [...] Die künstlerischen Werte an sich schon haben Bedeutung für die Wesensforschung.“²⁹⁶

Doch was meint Strzygowski mit „Werten“? Und wie sollte die Forschung damit umgehen? Er konkretisierte:

„[...] ein weitläufiges tabellarisches Schema, das nicht nur die Reihenfolge des forschenden Vorgehens, sondern viel wichtiger noch die Stufen des künstlerischen Wertes in aufsteigender Linie von Rohstoff und Werk zum Inhalt als höchste Qualität des Kunstwerks veranschaulichen soll.“²⁹⁷

²⁹⁶ STRZYGOWSKI, Josef: Die Krisis der Geisteswissenschaften, Wien 1923, S. 295f.

²⁹⁷ LACHNIT 2005, S. 77.

Damit zielte Strzygowski auf ein standardisiertes, komplexes Vorgehen, bei dem die geistigen Werte wichtiger als die Materialfrage sind: „Das Handwerk (Rohstoff und Werk) in künstlerischen Sinne ist die greifbare Voraussetzung der Zeugung eines seelischen Gehaltes in anschaulicher Erscheinung.“²⁹⁸

Der höchste Wert des Kunstwerks ist nach Strzygowski der Inhalt: „Ein Kunstwerk in diesem Sinne ist der seelische Gehalt des Künstlers in ein anschauliches Bekenntnis umgesetzt. Es hat daher jeder Künstler einen eigenen Inhalt.“²⁹⁹ Sich darin scharf gegen Riegl abgrenzend, glaubte Strzygowski also, dass der Inhalt wichtiger als die Form sei und dass das Individuum – und nicht das kollektive Kunstwollen – dieses zentrale Element tragen würde.

Dabei sind rassistische Elemente stets Teil seines Denkens, und auch in Bezug auf Inhalt und Form fand Strzygowski rassistische Unterschiede zwischen Norden und Süden:

„Inhalt entsteht durch die im Menschen weiterwirkende Natur. [...] Sie steckt in ihm und bleibt der wichtigste Einschlag seines Wesens, löst in ihm, wenn sie überhaupt da ist, das Gefühl des Einsseins mit der Natur, des Dranges aus, in ihr aufzugehen. [...] Der Kern des Inhalts, das Aufgehen des Ich im All ist nordisch. Der Süden begnügt sich eher mit der Form.“³⁰⁰

Interessant ist, dass Strzygowski der Meinung war, dass der Inhalt das Seelische im Kunstwerk sei, und dass dies autonom existiere: „So besteht er auch ohne Beschauer.“³⁰¹ Doch dank des Verständnisses weniger auserwählter Kunstforscher könne das Seelische eines Kunstwerkes und das Genie eines Künstlers ans Licht gebracht werden.

„Nur der Große hat die schöpferische Kraft, sich über den Durchschnitt einer örtlichen, zeitlichen oder gesellschaftlichen Masse herauszuheben, zum Hebel der Geschichte zu werden. [...] Mit der Inhaltsuntersuchung, die auf die künstlerische Persönlichkeit führt, ist zugleich der Weg zur Entwicklungsgeschichte eingeschlagen. Jede planmäßig, das heißt nicht voreilig durchgeführte Wesensuntersuchung wird darauf führen, dass wir mit dem ‚Wert‘ Inhalt bereits an die wichtigste treibende ‚Kraft‘, den Künstler, herangekommen sind.“³⁰²

Die Erklärung der Zusammenhänge, also der Ablauf der Kunst (vom „Nordstandpunkt“ her), ist laut Strzygowski die Entwicklung. Damit bezog er die Gegenwart auf die Vergangenheit: „Nur indem

²⁹⁸ STRZYGOWSKI, Josef: Forschung und Erziehung, Stuttgart 1928, S. 103.

²⁹⁹ STRZYGOWSKI 1923, S. 267f.

³⁰⁰ STRZYGOWSKI 1923, S. 267f.

³⁰¹ STRZYGOWSKI 1923, S. 267f.

³⁰² STRZYGOWSKI 1923, S. 267f.

[die Entwicklungsforschung] das Heute und Gestern als Einheit betrachtet, gewinnt sie jenen Boden, der sie über die Geschichte hinaushebt und [...] zur Wissenschaft macht.“³⁰³

Lányi besuchte bei Strzygowski unter anderem die Vorlesungen „Planmässige Kunstgeschichte“, „Planmässige Kunstbetrachtung“ und „Die Werte der bildenden Künste im Vergleich mit denen der Literatur und Kunst“. In diesen Vorlesungen ging es also um Folgendes: ‚Plan‘ und ‚Werte‘ waren Teil des höchst interessanten, wenn auch manchmal widersprüchlichen methodischen Ansatzes von Strzygowski. Er ordnete das Kunstwerk und seine Aussage einem starren System unter, welches die „Kunst nach Kriterien, die in der Kunst selbst liegen und nicht vom Betrachter herangetragen werden“³⁰⁴ unterscheidet. Das Kunstwerk soll also „objektiv“ nach den Bedingungen seiner Existenz“³⁰⁵ erfasst werden. Ein Ansatz, den Guido Kaschnitz-Weinberg später als Strukturalismus fassen sollte: „Das Kunstwerk soll von sich selbst aus beurteilt werden, seinem Wesen, seinen Einzelbedingungen nach und nicht subjektiv vom Beschauer und in Bezug auf den Beschauer wie bisher.“³⁰⁶

Lányi scheint sich nicht mit den kulturellen Unterschieden der Kunst im Norden und im Süden befasst zu haben, aber Strzygowskis Denken über die Kunstforschung an sich scheint für ihn wichtig gewesen zu sein. Sich mit einem Kunstwerk zu beschäftigen ist für beide Kunsthistoriker ein wissenschaftliches, sachbezogenes Vorgehen. Rationalität und Fokus auf objektive, dokumentbezogene Tatsachen sind für Strzygowski wie Lányi in ihrer Arbeit wesentlich.

2.3. Lányi und Schlosser

Lányi besuchte in Wien auch Julius von Schlossers Vorlesung „Italienische Kunstgeschichte“. Diese Veranstaltung könnte der Auslöser für sein Interesse für die Sprache, die Kultur und die Kunst Italiens gewesen sein.

Davon, dass Lányi sich mit der Methodik und den Resultaten der Wiener Schule der Kunstgeschichte und insbesondere mit Julius von Schlosser auseinandergesetzt hat, zeugt ein Textfragment, das sich heute im Nachlass Horst W. Jansons in New York befindet und das bislang nicht veröffentlicht wurde. Es soll hier in Gänze wiedergegeben werden:

³⁰³ STRZYGOWSKI 1923, S. 90.

³⁰⁴ LACHNIT 2005, S. 81.

³⁰⁵ LACHNIT 2005, S. 81.

³⁰⁶ KASCHNITZ VON WEINBERG, Guido: Alois Riegl. Spätromische Kunstindustrie, in: Gnomon, 5.1929, S. 195-213.

„Denn zur Kritik, sollte sie eine wirkliche sein, würde doch ein Standpunkt gehören, aus dem wahrhaftig eine ‚Überschau‘ nicht nur des Vorliegenden, sondern auch seinen Folgen möglich sein sollte, ein ‚Ethos‘ also – denn ‚Standpunkt‘ bedeutet dies genau –, in dem Innewerden des Geleisteten und des Zuleistenden pragmatisch in Offenheit zu bringen wären. Wie sollte man sich aber auch nun der Illusion hingeben, dies wäre gegenüber der reifen Frucht einer Lebenserfahrung, wie sie Schlossers Forscherfähigkeit darstellt, möglich sein sollen? Wie der Selbstverdächtigung loswerden, wäre hier prinzipiell nur eine ad hoc Kritik möglich – also eine unnötige? Oder das Gefühl loswerden, man könnte nicht „nach oben“ kritisieren?

Mit all den Bedenken habe ich mich doch entschlossen, diese ‚Randglossen‘ der Öffentlichkeit zu übergeben. Nicht zuletzt fand ich mich ermutigt hierin durch Andeutungen Sch[lossers]s selbst über den jeglichen, von ihm mit Bedauern aufgenommenen Mangel an jeglicher ‚Besprechung‘ seiner früheren Veröffentlichungen über Gh[iberti]. Und dann dünkte es mir, dass einige Aussagen, die ich in den folgenden Ausführungen zu machen haben werde, diesen Schritt auch im objektiven, im Interesse der Sache ‚Gh[iberti]‘ auch in mancher Hinsicht rechtfertigen könnte. Doch sei hier gesagt, dass, wie immer auch meine Worte Ausfallen mögen, bei keinem Abweichen meiner Meinungen, keiner Ablehnung aus meinen Überzeugungen mich das nämliche Gefühl verehrender Bejahung, das ich der ganzen Persönlichkeit Schlossers gegenüber empfinde, verlassen hat. Vorbildlich zu kritisieren ist ja an und für sich Wagnishaftes – so sei es dann gewagt.“³⁰⁷

Der Text scheint der Abschluss einer längeren Einführung zu sein, in der Lányi Kritik an Julius von Schlosser zu äußern beabsichtigte. Lányi hat seine Notizen nicht datiert. Aber er bezieht sich konkret auf Schlossers „frühere Veröffentlichungen über Gh.“, es dürfte hier also um Schlossers Publikationen zu Lorenzo Ghiberti³⁰⁸ gehen.

³⁰⁷ LÁNYI, Jenő: „Denn zur Kritik“, Manuskript. Nachlass Horst W. Janson.

³⁰⁸ Folgende Schriften wurden von Schlosser über Ghiberti publiziert: SCHLOSSER, Julius von (Hrsg.): Lorenzo Ghiberti. I commentarii, Berlin 1912; SCHLOSSER, Julius von (Hrsg.): Lorenzo Ghiberti. Denkwürdigkeiten, Berlin 1920; SCHLOSSER, Julius von: Lorenzo Ghiberti, in: Künstlerprobleme der Frührenaissance III, Wien 1934. Nach dem Tod Lányis hat Schlosser eine weitere Studie über Ghiberti verfasst: SCHLOSSER, Julius von: Ghiberti, Lorenzo. Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti, München 1941.

Lányi betont seine Hochachtung gegenüber seinem Lehrer sowie dass es ein gewagtes Unternehmen sei, die Forschung eines so wichtigen Kunsthistorikers wie Julius von Schlosser der Kritik zu unterziehen. Dennoch scheint er sich dieser Aufgabe stellen zu wollen, ganz im Einklang mit der Konzeption von ‚Kritik‘ der Wiener Schule. Womöglich handelt es sich bei dem Text um den Beginn einer geplanten Rezension, die unmittelbar nach der neuesten Publikation Schlossers über Ghiberti³⁰⁹ hätte erscheinen sollen, also im Jahr 1934 oder im Frühjahr 1935, die aber nie publiziert wurde.

Ein weiteres Fragment, ebenfalls als loses Blatt im Nachlass Jansons aufbewahrt, dürfte in Verbindung zu dieser Schrift stehen. Darin geht es um die Stil- und Ideenunterschiede zwischen Donatello und Ghiberti: Lányi beschreibt diese Verschiedenheiten als „Antithese“ und scheint überrascht, dass weder Schlosser noch kein anderer Forscher diese bisher wahrgenommen hat.

„Doch was zeigt sich daran auf, dass der Antithese D[onatello].-Gh[iberti]. sogar Sch[losser]. verfallen ist, der ja schon im Stadium der erkennenden und warnenden Selbstkritik ihr sich zugewendet hat? Müssen wir uns fügen und sagen, diese Antithese muss eine echte, von objektiven Bestand sein, da sie die Kritik bisher unentkennbar blieb?

Dies ist möglich, sogar wahrscheinlich. Doch worin besteht ihre Natur, was besagt sie, historisch und kategorisch? Die Antwort auf diese Fragen muss [...] aufgehoben bleiben, da ja wir von der Kunst des D[onatello]. und des Gh[iberti]. selbst, den beiden Komponenten dieser Antithese, m[einer]. A[nsicht]. N[ach]. vorläufig nicht mehr wissen, als Ahnungshaftes. Und es ist mehr zu erfahren, als bis heute es geschafft wurde!“³¹⁰

Mit diesem Plädoyer für eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Werk Ghibertis und Donatellos scheint Lányi auf seine diesbezüglichen Bemühungen zu verweisen, vielleicht sogar seine zukünftigen Publikationen und seine Position in Bezug auf die Kunst Donatellos vorwegzunehmen. Wichtig ist dabei auch, dass Lányi vom „objektiven Bestand“ spricht, sich hier also möglicherweise auf Strzygowski bezieht, dessen Ansatz auf der Objektivität des Forschenden basiert.

Die Auseinandersetzung mit Schlosser sowie mit Strzygowski zeigt, wie sehr Lányi von der Wiener Schule der Kunstgeschichte beeinflusst war und wie gut er sich mit deren Theorien und Methoden

³⁰⁹ SCHLOSSER 1934.

³¹⁰ LÁNYI, Jenő: „Doch was zeigt sich daran auf“, Manuskript. Nachlass Horst W. Janson.

auskannte. Dennoch absolvierte Lányi seinen universitären Abschluss nicht in Wien, sondern schloss seine Promotion erst fünf Jahre später bei Wilhelm Pinder in München ab.³¹¹

2.4. Lányi und Pinder

Georg Maximilian Wilhelm Pinder (1878–1947) war für seine rhetorische Begabung und die anschauliche Darstellung seiner Thesen, sowie für seinen anspruchsvollen Schreib- und Vortragsstil berühmt.³¹² Die Arbeiten, die er seit 1910 in der Reihe der „Blauen Bücher“ veröffentlichte,³¹³ verschafften ihm einen Ruf, der weit über den Kreis der Kunsthistoriker:innen hinausging. Seit 1927 war er Mitherausgeber der „Kritischen Berichte“ und seit 1933 Vorsitzender des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Sein Forschungsfokus lag auf die deutsche Kunst.

1904 veröffentlichte er „Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik Romanischer Innenräume in der Normandie“, in dem er Architekturwerke mit Hilfe der Metapher eines lebenden Organismus interpretierte.³¹⁴ Später verbreitete er in der Publikation „Die Mittelalterliche Plastik Würzburgs“ von 1911³¹⁵ seine erste Formulierung dessen, was seine Generationentheorie der Kunst werden sollte.

Methodisch entwickelte und propagierte Pinder – ohne großen Erfolg – eine, wie er es nannte, „generationelle Sicht der Kunstgeschichte“. Die (in der Regel deutsche) Kunst las er als Interaktion zwischen älteren und jüngeren Künstlergenerationen innerhalb einer Region. Erfolgreicher war Pinders nationale Auffassung der Disziplin: Er war der Meinung, dass sich in der Kunstgeschichte ein überzeitlicher „Volksgeist“ manifestiere, der auch als Verstärkung des nationalen Selbstbewusstseins und kulturellen Gedächtnisses diene und ausgehend von der formalen Analyse

³¹¹ Wilhelm Pinder war zu dieser Zeit der Wissenschaftler, der sich am intensivsten mit der Skulptur beschäftigte, so dass Lányis Wechsel nach München im Interesse seiner Forschungen über Della Quercia durchaus sinnvoll erscheint. Artur Rosenauer behauptete, es wäre wahrscheinlich die Freundschaft zu Otto Pächt, welcher eng mit dem Pinder-Schüler Otto Fürst war, die Lányi nach München gebracht hat.

³¹² Über Pinder, siehe: BUSHART, Magdalena: „Pinder, Wilhelm“, in: Neue Deutsche Biographie 20.2001, S. 448–450, online verfügbar: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118792237> (aufgerufen am 18. April 2023); Festschrift für Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag, Leipzig 1938; WEIGERT, Hans: Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag, in: Deutsche Zukunft 25.1939 (6), S. 8; MEYER, Bruno: Wer die Sterne zu Freunden nahm... Dank, Bekenntnis und Besinnung: Briefe and Wilhelm Pinder, Leipzig 1944; HOFFMANN, Edith: Wilhelm Pinder, in: Burlington Magazine 89.1947, S. 198; JANTZEN, Hans: Wilhelm Pinder, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1-2.1947, S. 73–76; LIEBL, Ulrike: Wilhelm Pinder, in: The Dictionary of Art 24, S. 819-820; Wilhelm Pinder, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, Stuttgart 1999, S. 309–12.

³¹³ Über die „Blauen Bücher“, siehe: FRITZE, Britta: Die „Blauen Bücher“ – eine nationale Architekturbiografie?, in: Teilhabe am Schönen, hrsg. von Joseph Imorde, Andreas Zeising, Weimar 2013, S. 189–204.

³¹⁴ PINDER, Wilhelm: Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik Romanischer Innenräume in der Normandie, Straßburg 1904.

³¹⁵ PINDER, Wilhelm: Die Mittelalterliche Plastik Würzburgs, Würzburg 1911.

von einzelnen Werke zu erfassen sei.³¹⁶ Dieses Konzept zieht sich durch alle Schriften Pinders. Er teilte insofern Dvořáks Einstellung gegenüber der Kunstforschung, als auch er auf der Suche nach Analogien und Beziehungen zwischen Kunstwerken und Kultur war.³¹⁷ Die „expressionistische“ Kunstgeschichte und die Überzeugung, dass Kunst mit der Kultur verbunden sei, passten perfekt zu Pinders nationalsozialistischen Ideen. 1939 drückte er die Hoffnung aus, dass die Entfernung der Juden aus dem akademischen Bereich die Kunstgeschichte von „allzu begrifflichen Denken“ bereinigen würde.

An Pinder dürften Lányi insbesondere dessen Entdeckungen und Neubewertungen der bislang vernachlässigten plastischen Kunst des 14. Jahrhunderts inspiriert haben.³¹⁸ Die politischen und sozialen Überzeugungen der beiden Wissenschaftler standen hingegen im Widerspruch zueinander.

Die Methode der Kunstgeschichte, ihre Theorien und Gelehrten sind jedoch nur ein Teil dieser Disziplin, so Lányi. Sie muss durch visuelle Beweise unterstützt werden, denn, wie der Schweizer Gottfried Kinkel sagte: „Wir nähern uns allen Werken der figurativen Kunst mehr mit dem Auge als mit dem Ohr“.³¹⁹

2.5. Die Kunstfotografie als Arbeitsgrundlage Lányis

Bereits seit 1934 verwendete Lányi tatsächlich die Fotografie als Mittel, um seine kunstgeschichtlichen Thesen zu stützen, insbesondere in Bezug auf seine Donatello-Forschung. In einem Brief an seine Mutter vom 23. Juli 1934 hielt er fest:

„Die Fotografien sind bald alle fertig erstellt und gut aufbereitet, so dass es mir mit ihrer Hilfe gelingen wird, ein wichtiges und neues Forschungsanliegen von mir zweifelsfrei zu beweisen.“³²⁰

³¹⁶ Pinder formuliert seine Auffassung in den Publikationen der 30er Jahre (wie zum Beispiel „Vom Wesen und Werden deutscher Formen“), doch angelegt ist sie schon in den Vorkriegsschriften. Vgl. BUSHART 2001, S. 449.

³¹⁷ WOOD 2000, S. 30. würde. Siehe PINDER, Wilhelm: Deutsche Kunstgeschichte, in: Deutsche Wissenschaft, Arbeit und Aufgabe, Leipzig 1939, S. 13.

³¹⁸ PINDER, Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Wildpark-Potsdam 1924.

³¹⁹ Da Albrecht Dürer a Andy Warhol. Capolavori della Graphische Sammlung ETH Zürich, Ausstellungskatalog hrsg. von Arianna Quaglio, Linda Schädler, Patrizia Keller (Lugano, MASI Museo d'Arte della Svizzera Italiana, 10. September 2023 – 7. Januar 2024), Zürich/Bellinzona 2023, S. 16.

³²⁰ Jenő Lányi an Bertha Lányi: Firenze, 23.7.'34. Hier sei es aber gemerkt, dass dieser Brief der erste nach eine längere Pause ist – der Brief davor wurde 1930 aus London geschrieben. Die Briefe dieser Periode sind leider nicht erhalten. Man kann deswegen nicht wissen, wann genau Lányi mit den Fotografien angefangen hat.

In einem ein Jahr später verfassten Brief vom März 1936 an seine Mutter erwähnte er ebenfalls seine Fotografien und gab seiner Hoffnung Ausdruck, dass sein Freund, Rudolf Hirsch (1905–1996), ihn unterstützen würde, was ihm offenbar sehr wichtig war.³²¹ Von der Freundschaft mit Hirsch zeugt bereits, dass er in einem Brief vom Sommer 1934 Grüße seines Freundes an seine Familie ausrichtete.³²² Eine Zusammenarbeit mit dessen fotografischen Unternehmen könnte also bereits seit 1934 bestanden haben. Ob Hirsch mit Lányi fotografierte oder ihn nur kurzfristig beriet, bleibt unbekannt.

Im September 1936 erzählte Lányi seiner Mutter, dass er „Unmengen an neuen Bildaufnahmen angefertigt“³²³ habe und dass er „Gott sei Dank [...] gut gearbeitet“³²⁴ habe, denn – wie er sagt: „[...] ich bin schon bei 80 Aufnahmen aber ich stehe immer noch am Anfang dieser Herkulesaufgabe; ich habe da wirklich ein großes Projekt begonnen“.³²⁵

Dieses „große Projekt“ bestand darin, dass er die Skulpturen von Donatello systematisch fotografisch aufnahm. Anfangs fotografierte er selbst, wie den Briefen von September und November 1936 zu entnehmen ist:

„Hier gibt es keine besonderen Nachrichten, ich arbeite mit Hochdruck und die Arbeit geht denkbar gut voran. Seitdem ich hier bin, sind mehr als 50 Aufnahmen entstanden, was unter den gegebenen Umständen ein Rekordergebnis ist. Es ist eine erschöpfende Arbeit aber sie muss ja schließlich verrichtet werden, denn wenn ich mich nicht ins Zeug lege, werde ich Großvater, bis ich fertig bin.“³²⁶

„[...] ich habe da wirklich ein großes Projekt begonnen, aber wenn mir diese Arbeit mit Gottes Hilfe gelingt, werde ich in Ordnung sein.“³²⁷ und

„[...] hier ist es unsäglich kalt aber ich passe sehr auf mich auf und die verflixte Kälte steht mir an, wo ich arbeite, in den Kirchen. Nur wenn ich ein wenig vorankäme mit dieser kolossalen Unternehmung! Ich sehe das Ende noch gar nicht,

³²¹ „Ich habe jetzt auch angefangen, ein wenig zu fotografieren, aber das Wetter ist immer noch sehr unberechenbar und die Arbeit geht daher nur schleppend voran. Vermutlich wird mein Freund Hirsch kommen – dann würde sich alles zum Guten wenden.“ Jenő Lányi an Bertha Lányi: Firenze, 25.3.'36.

³²² „Meine sehr Verehrten, auch ich schließe mich dem Dank für all die schönen Sachen, die Sie geschickt haben, an. Wir haben uns riesig damit gefreut. Die Zeit unseres Zusammensein läuft zu Ende, was sehr schade ist. Sehr viele ersehnte Grüße an Sie alle Ihr Rudolf Hirsch“. Rudolf Hirsch an Familie Lányi: Firenze, 23.7.'34.

³²³ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 8.9.'36.

³²⁴ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 15.9.'36.

³²⁵ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 15.9.'36.

³²⁶ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 8.9.'36.

³²⁷ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 15.9.'36.

obwohl ich vielleicht am Ende des kommenden Jahres mit dem Fotografieren fertig sein werde.“³²⁸

Nach Berichten der Nachkommen Lányis war Lányis älterer Bruder László ein begeisterter Fotograf und besaß eine entsprechende Ausrüstung. So fotografierte er seine Kinder, seine Familie (darunter auch Monika Mann, Abb. 62 und 63), aber auch die Zwangsarbeiter in den 1930er Jahren im ungarischen Land. Möglicherweise lernte der junge Kunsthistoriker bei ihm das Fotografieren.

2.5.1. Lányis Zusammenarbeit mit dem Fotografen Gino Malenotti

Im Dezember 1936 erwähnte Lányi zum ersten Mal in einem seiner Briefe den Fotografen Gino Malenotti.³²⁹ Malenotti (tätig zwischen 1925–1950) war ab den 1940er-Jahren Mitarbeiter für die Firma Brogi³³⁰ (Abb. 64) und zählte zu den besten Kunstfotografen seiner Zeit. Er war sehr begehrt bei den italienischen und ausländischen Kunstkritiker:innen und -wissenschaftler:innen sowie bei den in Florenz arbeitenden Künstler:innen und für seine naturgenaue Wiedergabe bekannt.³³¹ Die Zusammenarbeit von Malenotti und Lányi lässt sich auf die Phase zwischen 1936 und 1939 eingrenzen, als Malenotti noch nicht bei Brogi angestellt war. Der Fotograf hatte eine tadellose Technik und eine besondere Sensibilität entwickelt, indem er auf die Art des Lichts, aber auch auf die Abfolge der Aufnahmen achtete. Ziel war es, die Skulpturen so zu fotografieren, dass sie kritisch seziert wurden und so choreografiert, dass sie später in den Tafeln der Monografien als Referenz zum Text dienen konnten.³³² Malenotti fotografierte oft im Auftrag von Wissenschaftler:innen und kümmerte sich um Kampagnen, die auf präzisen Anfragen von Kunsthistoriker:innen beruhten, die einen großen Teil ihrer stilistischen Analysearbeit auf Fotomaterial stützten. Es handelte sich häufig um Fotografien, die die Werke bis in die Details hinein akribisch festhielten.³³³ Ob er bereits in den 30ern so arbeitete oder erst nach seiner Zusammenarbeit mit Lányi, ist nicht bewusst.

Malenotti arbeitete stets mit künstlicher Beleuchtung. Gemäß dem Bericht eines seiner Schüler, Giancarlo Kaiser, nutzte er beim Fotografieren sowohl optische als auch taktile Erfahrungen. Er kontrollierte den Bildausschnitt und gab gleichzeitig Anweisungen für die Lichtregie. Dann tastete er

³²⁸ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 27.11.'36.

³²⁹ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 18.12.'36.

³³⁰ SILVESTRI 1995, S. 10.

³³¹ „[...]il fotografo più amato e conteso dai critici e dagli studiosi d'arte italiani e stranieri e dagli artisti che lavoravano a Firenze, [...] che volevano rivedere nelle foto le loro opere così come loro le avevano modellate”, SILVESTRI 1995, S. 11.

³³² „[...] era la vera anima fotografica e artistica della ditta Brogi [...]. Fotografava spesso su commissione degli studiosi, vale a dire si occupava delle campagne più difficili e impegnative, dietro le quali stavano le richieste precise e puntigliose di storici dell'arte che sul materiale fotografico impostavano gran parte del loro lavoro di analisi stilistica. [...] Spesso si trattava di fotografie che minuziosamente riprendevano le opere fin nei loro minimi dettagli [...]”, SARCHI 2011, S. 236.

³³³ SARCHI 2011, S. 235–236.

die geschnitzten Figuren und Flachreliefs mit seinen Händen ab, erspürte Formen, die wegen eines schlecht ausgerichteten Scheinwerfers nicht sichtbar waren und korrigierte die Lichtgebung erneut.³³⁴

Diese Ergänzung des Sehens durch den Tastsinn ist ein beredtes Zeugnis für die Affinität, die Malenotti zur Skulptur empfand, und macht verständlich, warum so viele Wissenschaftler:innen, darunter Lányi, seine Fotografien sehr schätzten.

Malenottis Engagement und seine Leidenschaft für die Fotografie als Dokumentation des bildhauerischen Werks decken sich mit denen von Lányi, der sich zeitweilig völlig auf die fotografische Wiedergabe konzentrierte. So hielt Lányi 1938 fest, dass „das Schreiben jetzt nur eine Nebenbeschäftigung von mir ist und das Fotografieren die Hauptbeschäftigung“.³³⁵

Selbst als Lányi im September 1938 Florenz bereits verlassen hatte, arbeitete er weiter mit Malenotti zusammen. Die Zusammenarbeit endete wohl erst Ende 1939, als Lányi an seine Mutter schrieb:

„Ich bekomme meinen monatlichen Zuschuss noch für einige Monate, danach wird man diese auf die Hälfte reduzieren. Und der größte Schlag: das Fotografieren in Florenz hat ein Ende und so wurde meine Arbeit unterbrochen! Eine Zeit lang lebte ich beinahe in gelähmten Zustand und konnte nicht schlafen aber ich beginne, langsam wieder zu mir zu finden.“³³⁶

Die fotografischen Arbeiten wurden also aufgrund finanzieller Probleme eingestellt. Lányi konnte Malenotti dank der Unterstützung von Rolf Langnese bezahlen. Dieser benachrichtigte Lányi im Dezember 1939, dass er die Unterstützung bald halbieren werde – der Grund wird nicht angegeben. Lányi wurde geraten, sich an einen österreichischen Kunstmäzen zu wenden, wie er im Januar 1940 an Katia Mann schrieb:

„Inzwischen haben mir einige Freunde hier den Rat gegeben, mich an eine oesterreichen³³⁷ [sic!] Grafen heranzumachen, einen grossen Kunstmaezen, der meine photographische Arbeit weiterfinanzieren sollte, nach dem Langneses

³³⁴ „Gino lavorava solo con luce artificiale e mentre controllava l'inquadratura, mi dava ordini sul modo di spostare le luci: ‚faro più in alto!‘ ‚No, ritorna dov'era!‘ ‚Vai più di friso‘, e così via. Nel frattempo lo vedevo palpare con le mani, le figurine scolpite e i bassorilievi più leggeri, con minore spessore e lui sentiva che esisteva una modellatura che però non vedeva a causa di un riflettore mal diretto per cui mi faceva di nuovo spostare le luci fino ad ottenere l'illuminazione migliore“, vgl. Die Erinnerungen von Giancarlo Kaiser, publiziert in: SILVESTRI 1995, S. 11. Malenotti scheint, das Gefahr, „durch die Beleuchtungsart [der Skulptur] eine Fülle von [...] Effekten abzugewinnen“, das Wölfflin 1896 erwähnt (WÖLFFLIN, Heinrich: Wie man Skulptur aufnehmen soll (I), in: Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge VII.10, 1896, S. 224–228) und 1915 vertieft hatte (WÖLFFLIN, Heinrich: Wie man Skulptur aufnehmen soll (Probleme der italienischen Renaissance), in: Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge 26, 1915, S. 237–244), vermeiden zu wollen.

³³⁵ Jenő Lányi an seine Familie, Brief datiert Firenze, 30.7.'38.

³³⁶ Jenő Lányi an seine Mutter, Brief datiert London, 28.12.'39.

³³⁷ Grandioser Freudscher Versprecher?

versagt haben. Ich erwarte nun täglich die Antwort auf meinen Brief – ich verspreche mir nicht allzu vieles von dieser Aktion, aber vielleicht wird doch etwas daraus. Der Graf – namens Seilern – kennt mich und auch teilweise meine Arbeit, die ich ihm noch in Wien vorgeführt habe. Er war damals hell begeistert – aber der Weg von der hellen Begeisterung zur aktiven Hilfe ist heutzutage ein ziemlich steiler.“³³⁸

Antoine Edward Graf von Seilern und Aspang (1901–1978) wohnte ab 1910 in Wien, studierte ab 1931 Kunstgeschichte und war auch Kunstsammler. Leider ist der Nachlass Seilerns bislang nicht veröffentlicht. Es ist also nicht bekannt, ob er Lányi weiter unterstützt hat und ob Malenotti eventuell bis 1940 weiterarbeiten konnte. Sicher ist jedoch, dass die fotografische Kampagne für Lányi bis zum Ende seines Leben hohe Priorität hatte und ein notwendiger Bestandteil seiner Forschung war.

2.5.2. Die Fotografie als Mittel der Kunstbetrachtung für Lányi

Hier stellt sich die Frage, warum sich Lányi mit diesen Fotografien so viel Mühe gab und was sie für ihn bedeuteten. Anlässlich seines vor The Art Workers' Guild gehaltenen Vortrags, bei dem er keine Lichtbilder zeigen durfte, machte er eine aufschlussreiche Bemerkung dazu: „Die Lichtbilder sind für uns dazu da, zu erzählen, ad oculos zu demonstrieren, was wir zu sagen, zu benennen und auszusprechen nicht imstande sind.“³³⁹ Die Fotografien hatten also die Aufgabe, ihm als Hilfs- und Beweismittel für seine Forschung zu dienen. Dafür unternahm er eine so kolossale Kampagne, wie sie bislang noch nie umgesetzt worden war.

Am Beispiel der fotografischen Aufnahmen von Donatellos Judith-Gruppe³⁴⁰ soll kurz gezeigt werden, wie systematisch Lányi und Malenotti in ihrer Fotokampagne vorgehen. 56 Aufnahmen (zuzüglich einer zerstörten³⁴¹) dokumentierten die Skulptur. Die Fotos konzentrierten sich zunächst auf Gesamtansichten (neun Aufnahmen aus unterschiedlichen Perspektiven). Eine dieser Aufnahmen ist historisch besonders interessant, denn sie zeigt rechts einen Ausblick auf die Florentiner Piazza della Signoria mit Autos, einem Fahrrad und drei Männern sowie der Loggia dei Lanzi mit der

³³⁸ Jenő Lányi an Katia Mann: Januar 1940. Zürich, Thomas-Mann-Archivs der ETH, B-III-6-Mann-4. Es scheint, dass Antoine von Seilern zusagte: „Die beste Nachricht ist, dass ein österreichischer befreundeter Graf ein Jahr lang monatlich tausend Lira für meinen Fotografen in Florenz zahlen wird!!“, Jenő Lányi an seine Mutter, Brief ohne Datum- oder Ortsangabe (nach dem ersten Hochzeitsjubiläum mit Monika Mann und vor dem 6. April 1949).

³³⁹ Guild lecture, S. 1.

³⁴⁰ Donato di Niccolò di Betto Bardi, Judith und Holofernes, 1453–1457, Bronze, 236 cm Höhe, Florenz, Palazzo Vecchio.

³⁴¹ „We point out to you that in the series of diapositives executed regarding the Giuditta, at the time that Mr. Doct. Lanyi was in life, two plates were broken and exactly: the detail of the Oloferne arm (unusable diapositive) and the detail of Oloferne Head of which instead of sending you the diapositive we have send [sic!] the negative on film, in order you could see if it is [sic!] possible for you to use same [sic!].“, Giorgio Laurati an Horst W. Janson: Florence June 5th. 1950. Der Brief wurde wortwörtlich transkribiert.

römischen Statue einer Sabine (Abb. 65) im Hintergrund.³⁴² Damals war die Statue auf dem Platz vor dem Palazzo Vecchio aufgestellt, allerdings hatte man ein weißes Tuch hinter die Statue gehängt, damit die aus Steinblöcken bestehende Fassade des Palastes die Aufnahme nicht störte, sodass auf den meisten Fotos der Platz nicht wiedergegeben ist.

Weitere Fotos widmen sich Detailaufnahmen: Jeweils drei Fotografien zeigen den Körper der Judith und des Holofernes, neun den Kopf der weiblichen Figur (Abb. 66 und 67), fünf den männlichen Kopf (Abb. 67) – wobei alle unterschiedliche Blickwinkel einnehmen, um eine möglichst vollständige Wiedergabe der physiognomischen Details zu gewährleisten –, jeweils zwei Aufnahmen widmen sich den Händen der beiden Figuren (Abb. 67), den Füßen der Judith sowie Nahaufnahmen ihrer Kleidung. Die Sammlung schließt mit dreizehn Aufnahmen, die Details des Sockels einfangen (Abb. 67).

Wichtig scheint hier, diese fotografische Kampagne zu kontextualisieren. Die Problematik der Skulpturenaufnahme wurde bereits von Adolf Hildebrand 1893 und von Heinrich Wölfflin 1896, 1897 und 1915 thematisiert. Wölfflin machte darauf aufmerksam, dass die Fotografie, obwohl sie ein mechanisches Verfahren sei, Kunstwerke nicht immer originalgetreu wiedergebe, sondern sie teilweise sogar verzerre. Die Aufgabe des Fotografen und von dessen Regisseur bestehe darin, die Ansicht zu suchen, die der ursprünglichen Konzeption des Künstlers entspreche. Fast immer gebe es „eine Hauptansicht und das gebildete Auge empfindet es als eine Wohlthat, dass die Figur sich hier auf einmal erklärt [...]“³⁴³ und wodurch „Schönheit und Klarheit als die führende sich geltend macht“.³⁴⁴ Wölfflin beschränkte sich in seinen Überlegungen auf Fotografien, die in der Lage waren, eine Skulptur über ein Foto möglichst umfassend und im Sinne des Künstlers wiederzugeben.

Lányi ging einen Schritt weiter. Für ihn war es nicht nur zentral, die Hauptansicht einer Skulptur festzuhalten, sondern er wollte sie aus allen Blickwinkeln und in allen ihren Details fotografisch festhalten. Es ging ihm also nicht bloß darum, das Werk in großem Maßstab zu vervielfältigen, sondern auch um die Möglichkeit, ein bildhauerisches Werk in seiner Ganzheit wissenschaftlich analysieren zu können, selbst wenn sich der Forschende nicht vor Ort befand. Gemäß Lányi ist die Kunstgeschichte eine Wissenschaft, die nicht auf dem flüchtigen Blick, also auf einem ersten, spontanen Gefühl, basieren sollte: Ein „Blick“ kann weder genial noch richtig sein, denn selbst wenn er die „Wahrheit“ offenbart, kann er sie nicht denken, und eine „Wahrheit“, die nicht im Geiste

³⁴² Gino Malenotti, tätig um 1925 – um 1950 im Auftrag von Jenő Lányi, Judith und Holofernes, Silbergelatine-Abzug (um 1945–58), 253 x 193 cm, Bologna, Fondazione Federico Zeri, Inv. 143267.

³⁴³ WÖLFFLIN 1896, S. 225.

³⁴⁴ WÖLFFLIN 1897, S. 237.

gedacht und bewiesen werden kann, kann laut Lányi keine wissenschaftliche Bedeutung oder Wichtigkeit erlangen.³⁴⁵

Die fotografische Wiedergabe einer Skulptur kann so den Forschenden bei seiner Arbeit unterstützen. Die detaillierte Beschreibung der verschiedenen Blickwinkel sowie aller Details einer Skulptur wird durch die Fotografie ermöglicht, weil sie durch mehrere Aufnahmen die Anpassung an die Zeit ermöglicht, die die visuelle, reale Wahrnehmung benötigt, um das Werk zu erfassen,³⁴⁶ ohne sich dem flüchtigen Blick hinzugeben. Aus diesem Grund baute Lányi seine fotografische Dokumentation als systematische und hierarchisch geordnete Abfolge auf, die den Gelehrten die Freude am Entdecken zurückgab.³⁴⁷ Dies kann allerdings nur funktionieren, solange die Fotografien die Werke so objektiv wie möglich zeigen, ohne bestimmte Aspekte hervorzuheben. Ziel ist dabei immer, Fehlinterpretationen zu vermeiden.

2.5.3. Lányis Fotografien: Rezeption und Überlieferung

Die Fotografien haben sich in all ihrer Schönheit bis in unser digitales Zeitalter hinein bewahrt. Zu ihrer Zeit trafen sie auf große Begeisterung, so rezensierte Anthony Blunt Lányis Ausstellung seiner Donatello-Fotografien im Warburg Institute folgendermaßen:

„The photographs have been specially taken by Brogi under the direct supervision of Dr. Jenő Lanyi, and the combination of technical skill with an intimate and scholarly knowledge of the artist's work has achieved startling results. It might be supposed that this method of presentation would be better suited to painting than to sculpture, in which the loss of the third dimension might appear fatal. But, by taking a series of views of a given head from many different angles, Dr. Lányi has been able, so to speak, to lead the spectator on a conducted tour of the head; so that not only can one almost realise it as a spatial lump, but one's attention has been called on the way to just those points which the guide considers the most important.”³⁴⁸

Auch Friedrich Saxl äußerte sich sehr positiv:

³⁴⁵ „[...] ma è proprio quello che non conta mai nella nostra ‚scienza‘, ma il ‚colpo d’occhio‘ più o meno ‚geniale‘, più o meno ‚giusto‘. Per me un ‚colpo d’occhio‘ però non può esser né geniale né giusto, perché se anche rivela la ‚verità‘, non può *pensarla*, e una ‚verità‘ non pensata e non dimostrata nello spirito non ha nessunissimo valore per me come scienziato, e rimane un ‚articolo di fede‘”. Jenő Lányi an Carlo Ludovico Ragghianti: 18.8.1938, publiziert in: RAGGHIANTI 1955, S. 164–172.

³⁴⁶ „[...] piegare il mezzo al tempo che la percezione visiva richiede per impadronirsi dell’opera”, SARCHI 2011, S. 238.

³⁴⁷ „[...] che restituisce agli studiosi il piacere della scoperta”, SARCHI 2011, S. 239.

³⁴⁸ Blunt, Anthony: The Donatello Canon, in: The spectator, n. 5780, April 7th 1939, S. 17.

„I do not believe that any quattrocento artist has ever been studied as thoroughly as Donatello has been studied by Dr. Lányi. Hundreds of photographs which he has had taken are the basis of his work – photographs which are not only of outstanding beauty but which are the best commentary on Dr. Lányi’s attributions. These photographs, concentrating as they do on those parts of the sculptures which have never been observed by anybody else, reveal the quality of the work of the artist better than any words could do. They are the expression of his great artistic sensibility.”³⁴⁹

Kurzum, die Außergewöhnlichkeit der Fotografien von Lányi und Malenotti (wie Middeldorf sie beschrieb: „Lányi’s photographs were already something of a revelation“³⁵⁰) blieb nicht unbemerkt, was neuerdings dank der Donatello-Ausstellung in der Gemäldegalerie in Berlin für moderne Betrachter:innen nachvollziehbar wurde (Abb. 68, 69 und 70).

Kopien von Lányis Fotografien haben sich heute in der Fototeca Zeri in Bologna³⁵¹, im Istituto di Studi sul Rinascimento in Florenz³⁵², im Kunsthistorisches Institut in Florenz³⁵³ und in der Frick Collection in New York³⁵⁴ erhalten.

In der Fototeca Zeri in Bologna gibt es noch 928 Abzüge von Lányi und Malenotti. 1958 wurden 50.000 Negative der Firma Brogi an die Fratelli Alinari verkauft, das zweite große fotografische Atelier in Florenz,³⁵⁵ darunter auch diejenigen Lányis. Miklós Boskovits erinnerte sich, dass die Alinari die Hilfe von Federico Zeri anforderten, um diejenigen Materialien auszusortieren, einzuordnen und zu katalogisieren, die nicht in den Brogi-Katalogen zu finden waren, weil sie im besonderen Auftrag von Gelehrten oder Künstler:innen ausgeführt worden waren. Weil Zeri die Lányi-Abbildungen geordnet hatte, überreichten die Alinari ihm Kopien der Fotos, um ihm für seine Arbeit zu danken.³⁵⁶

Wie die Fotos in den Besitz des Kunsthistorischen Instituts sowie des Istituto di Studi sul Rinascimento in Florenz gelangt sind, ist bislang noch nicht geklärt. In letzterer Einrichtung lagern

³⁴⁹ Oxford, Bodleian Library SPSL, Fol. 226.

³⁵⁰ New York, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Archiv, Janson’s files, Report by Dr. Ulrich Middeldorf.

³⁵¹ Bologna, Fototeca Zeri, Fondo Brogi.

³⁵² Firenze, Istituto degli Studi sul Rinascimento, Palazzo Strozzi.

³⁵³ Firenze, Kunsthistorisches Institut der Max-Planck-Gesellschaft, Fotothek.

³⁵⁴ New York, Frick Art Reference Gallery, Photoarchive.

³⁵⁵ „Sappiamo che nel 1958 cinquantamila negativi Brogi furono ceduti dalla ditta al conte Vittorio Cini allora presidente della Società Alinari [...]“, SARCHI 2011, S. 232. Siehe auch: VALENTE, Donatella: Note di estetica fotografica: un riferimento a Firenze, in: Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839–1850, hrsg. von Michele Falzone del Barbarò, Monica Maffioli, Emanuela Sesti: Firenze 1989, S. 112.

³⁵⁶ SARCHI, S. 233–234.

heute 976 Fotografien der Skulpturen von Donatello, 589 davon von Lányi. Wie das fotografische Material nach New York kam, wird weiter unten genauer dargestellt.³⁵⁷

Nur in der Fototeca Zeri in Bologna ist der Corpus Lányis als unabhängige Einheit aufbewahrt worden – unter der Beschriftung „Fondo Brogi“ (Abb. 71). In New York und in beiden Florentiner Einrichtungen wurden die Fotografien in die jeweiligen Sammlungen inkorporiert. So geriet der Ursprung der Fotografien allmählich in Vergessenheit und damit auch die Bemühungen eines großen Gelehrten der Kunst- und speziell der Donatelloforschung. Aus diesem Grund erscheint die Rekonstruktion der Ereignisse rund um die Zusammenarbeit Lányis und Malenottis so wichtig.

³⁵⁷ Vgl. Teil IV, Kap. 4.6, S. 181ff.

III. Zur Persönlichkeit Lányis

Einsam oder gesellig. Seriös oder verspielt. Intellektuell mit tausend Interessen oder auf eines konzentriert – was für ein Mensch war Lányi? Hier wird er durch seine Kontakte und Interessen, die sich aus seinen Schriften ergeben, charakterisiert.

3.1. Lányis Netzwerk

Lányi verkehrte im Laufe seines Lebens mit einer Vielzahl prominenter Persönlichkeiten; er gehörte zur europäischen intellektuellen Elite der 1930er-Jahre. Im Folgenden sollen die wichtigsten Kontakte Lányis vorgestellt werden. Diese Kartierung seiner Beziehungen erfolgt topografisch – mit Ausnahme seiner Beziehung zur Familie Mann, die gesondert besprochen wird – und zielt darauf, ihn im ungarischen, schweizerischen, österreichischen, deutschen, italienischen und britischen Geistesleben zu kontextualisieren.

3.1.1. Die Familie Langnese und Zürich

Abgesehen von seinen Verwandten in Österreich³⁵⁸ knüpfte Lányi seine ersten Kontakte außerhalb Ungarns in der Schweiz: Dort beherbergten ihn während eines Schulaustauschs unmittelbar nach dem Ende des Ersten Weltkriegs die Langneses, eine wohlhabende Züricher Familie.³⁵⁹ Elisabeth Langnese-Hug wurde für ihn zur zweiten Mutter, war Lányi doch fast im selben Alter wie deren Sohn Rolf. Während die Beziehung von Elisabeths Mann zu Lányi nicht näher bestimmbar ist, unterstützten sowohl Elisabeth als auch ihre Kinder, Rolf und Ruth, Lányi sein Leben lang, und zwar sowohl emotional als auch finanziell.³⁶⁰ Nach dem Tod von Elisabeth Langnese-Hug im Jahr 1935 erbte Lányi 25.000 Franken von ihr.

Im Januar 1937 schrieb Lányi über die Langneses an seine Mutter, dass er glaube, sie würden ihn nie „im Stich lassen [...], so sehr und auf so natürliche Weise sehen sie mich als ‚Familienmitglied‘ und

³⁵⁸ „Heute Vormittag habe ich dann die Tante besucht“, Jenő Lányi an Bertha Lányi: Wien 22.7.'36.

³⁵⁹ „Langnese war reich“, Monika Mann an Robert Musil, zitiert in: FRISÉ, Adolf (Hrsg.): Robert Musil. Tagebücher, Reinbeck bei Hamburg 1976, S. 586.

³⁶⁰ Lányi bedankt sich bei Elisabeth Langnese-Hug in der Schlußanmerkungen seiner Dissertation: „Von Herzen dankbar bin ich aber vor allem Frau Elisabeth Langnese-Hug (Zürich), deren unermüdlicher Rat und tätige Hilfe meine Arbeit ermöglicht hat“, vgl. LÁNYI, Jenő: Quercia-Studien, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1930, S. 63.

wir verstehen uns in jedem Punkt so gut“.³⁶¹ Tatsächlich unterstützten die Langneses nicht nur Lányi, sondern auch dessen Familie: Nach dem Tod von Jenös Vater musste seine Mutter umziehen und benötigte neue Möbel.³⁶² Lányi schickte ihr damals Geld, das er von der Familie Langnese erhalten hatte.³⁶³

Die persönliche Bindung an diese Familie eröffnete ihm auch weitere interessante Kontakte, denn die Langneses waren eng mit den Züricher Intellektuellen- und Künstlerkreisen verbunden. Rolf Langnese wurde selbst Pianist.³⁶⁴ Ruth heiratete Richard Schweizer, einen Drehbuchautor, der in den 1940er-Jahren Karriere machte.³⁶⁵ Schweizer wurde von Thomas Mann so sehr geschätzt, dass er die Trauerrede beim Tod des Schriftstellers hielt. Später half er bei der Gründung des Thomas-Mann-Archivs in Zürich.

Monika Mann bezeichnete Rolf Langnese als „Lányi's Pflegebruder“.³⁶⁶ Lányi selbst hielt fest:

„Rolf hat meinetwegen 600 km zurückgelegt – und dies hat wahrlich symbolischen Wert: denn er scheint ja alles tun zu wollen, womit er mir eine Freude bereiten kann.“³⁶⁷

Allerdings entstand in dieser engen Beziehung Ende der 1930er-Jahre ein Bruch. Im November 1938 distanzierte sich Rolf Langnese von Lányi und reduzierte seine regelmäßige Unterstützung. Bislang bleiben die Gründe dafür im Dunkeln. Dass er selbst nicht verstehe, warum die Beziehung sich so plötzlich verschlechtert habe, äußerte Lányi in einem Brief an seine Mutter vom November 1938:

„[...] ich würde viel einfacher all das ertragen, [...], wenn ich wüsste, was geschehen ist und weshalb geschehen ist, was geschah: aber ich habe keine

³⁶¹ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 23.I.'37.

³⁶² „Ich würde Sie sehr bitten, sich an jene Möbel zu halten, für die der alte Tischlermeister seine Berechnungen angestellt hatte – unter keinen Umständen sollten Sie sparen: alles soll schön und gediegen sein, es soll lieber einige Hundert Pengő mehr, als einige Hundert weniger kosten!! Denn Möbel lässt man ja schließlich nicht jeden Frühling anfertigen und es handelt sich um eine Sache für eine Lebenszeit“, Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 15.9.'36.

³⁶³ „Die Kosten der Möbel werde ausschließlich ich tragen – besser gesagt Rolf – und für das Geld, was ihr für die alten Möbel bekommt, kauft nur solche Sachen, die zur übrigen Einrichtung gehören, also Geschirr, Bettwäsche und Gott weiß, was noch alles. Ich bitte Mutti sehr, dass sie sich an dieses Programm hält, damit aus der neuen Wohnung am Ende nicht irgendeine Art gemischte Wurstplatte wird“, Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 15.9.'36.

³⁶⁴ „[...] und noch dazu werde ich wohl kommende Woche nach Neapel reisen, Rolfs Konzert anschauen und auch dort werde ich einige Tage verbringen“, Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 23.5.'37; „Rolf hat gestern sein Konzert hier gegeben, der Dirigent war Scherchen: und so schön und erhaben hat er tatsächlich noch nie gespielt!“, Jenő Lányi an seine Familie: 30.5.'37.

³⁶⁵ Richard Schweizer gewann zwei Oscars in 1946 und 1949 und einen Golden Globe in 1949. Zu seiner Persönlichkeit, siehe: KRÖGER, Ute: Richard Schweizer, in: Andreas Kotte (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz, 3, Chronos, Zürich 2005, S. 1654–1656; WENIGER, Kay: Das große Personenlexikon des Films. Die Schauspieler, Regisseure, Kameraleute, Produzenten, Komponisten, Drehbuchautoren, Filmarchitekten, Ausstatter, Kostümbildner, Cutter, Tontechniker, Maskenbildner und Special Effects Designer des 20. Jahrhunderts, 7, Berlin 2001, S. 213–214.

³⁶⁶ „Ich schicke das Werk an Rolf Langnese in Zürich. Lányis Pflegebruder, der Brogi finanzierte“, Monika Mann an Horst W. Janson: Capri 20 December 1957, Nachlass Horst W. Janson.

³⁶⁷ Jenő Lányi an seine Familie: Salzburg, 2.7.'36.

Ahnung von alledem! [...] Aber die Freundschaft ist zu Ende, und das ist es, was mich schmerzt – einen echten Bruder-Freund zu verlieren, ohne dass zwischen uns eigentlich auch die geringfügigste Kleinigkeit vorgefallen wäre. [...] Das ist furchtbar erniedrigend.”³⁶⁸

Man kann nur vermuten, dass eine Auseinandersetzung über Geld Auslöser der Konflikte war, denn Lányi schrieb im Juni 1939: „Von Rolf kam [...] endlich ein Brief, ganz nett im Ton – aber das Geld hat unsere Freundschaft ordentlich zerlegt.”³⁶⁹ Sie sollten ihre Freundschaft schließlich wiederfinden, auch wenn der Streit wie eine Narbe erhalten blieb.

1938 lernte Lányi – möglicherweise auch über die Langneses – den Schriftsteller Robert Musil (1880–1942) kennen, der ebenfalls von Rolf Langnese unterstützt wurde. Lányi und Musil wohnten für kurze Zeit im selben Gästehaus in Zürich, in der Pension Fortuna.³⁷⁰ Anfang Dezember 1938 schrieb Musil an Thomas Mann:

„Wir haben jetzt einige Wochen in der gleichen Pension mit Ihrer Tochter Monika zugebracht und sie liebgewonnen. Dr. Lanyi ist ein guter alter Bekannter von mir und ein Mann von bedeutenden Fähigkeiten.”³⁷¹

Der Kontakt war immerhin so intensiv, dass Musil Jenő Lányi und Monika Mann später ein Geschenk zu ihrer Hochzeit sandte.³⁷²

Außerdem berichtete Lányi 1938 in einem Brief an seine Eltern über eine Schriftstellerin mit dem Vornamen Anna-Maria, bei der nicht sicher ist, wer damit gemeint war:

„Anna-Maria hat eine sehr unmanierliche Sache gemacht, unmanierlich und geschmacklos: sie hat in einem – noch dazu recht ordinären – Roman unsere Geschichte niedergeschrieben, die eine Hauptfigur wäre ich, aber das ist noch das Geringste: aber sie beschreibt die arme Frau Langnese in derart indiskutablen Farben, dass einem wirklich das Blut in den Adern zu kochen beginnt. Ich schickte das Buch soeben nach Zürich, von dort wird es an Euch weitergeleitet. Eine

³⁶⁸ Jenő Lányi an Bertha Lányi: Zürich, 2.11.'38.

³⁶⁹ Jenő Lányi an Bertha Lányi: London, 25.6.'39.

³⁷⁰ „R[obert] M[usil] kannte sie [Monika Mann] durch eine gemeinsame Zeit in seinem ersten Exilquartier, der Züricher Pension Fortuna”, FRISÉ II 1976, S. 702.

³⁷¹ FRISÉ II 1976, S. 702.

³⁷² „RM hatte sich – vermutlich aus Wien – ein Exemplar seines Schauspiels „Die Schwärmer” als eine Art „Hochzeitsgeschenk” für Monika Mann und Jenő Lányi in London nachsenden lassen”, FRISÉ II 1976, S. 938. Siehe auch: „Musil der Schriftsteller hat eines seiner Bücher geschickt mit einer Widmung”, Jenő Lányi an Bertha Lányi: London, 2.3.'39.

abscheuliche Sache und völlig unverständlich. Wohin der Mensch nur verleitet wird von dem Autorenehrgeiz!“³⁷³

Da diese Frau offenbar mit Frau Langnese bekannt war, könnte sie zum Züricher Bekanntenkreis Lányis gehört haben. Eine Identifizierung und genauere Verortung dieser Bekanntschaft ist allerdings bislang nicht möglich.³⁷⁴

Aus einem anderen Brief Lányis an seine Familie geht hervor, dass er über Rolf Langnese auch den Dirigenten Arturo Toscanini (1867–1957) kennenlernte:

„Auf die Androhung von Toscanini hin, wonach er seine Tätigkeit in Salzburg absagt, wenn er nicht diese Villa bekommt, in der wir gerade wohnen, hat Rolf natürlich verzichtet und wir ziehen nun Anfang der kommenden Woche um: wir werden in einem prächtigen Schloss unterkommen aber nicht allzu gerne, denn dieses Haus hier ist ungeheuerlich schön und wundervoll. Meine neue Adresse: Schloss Rupertihof, Hellbrunner-allee, Salzburg“.³⁷⁵

Wegen der Homogenität und der brillanten Intensität seines Klangs, seiner Liebe zum Detail, seines Perfektionismus und seiner Angewohnheit, dank eines außergewöhnlichen fotografischen Gedächtnisses ohne Partitur zu dirigieren, gilt Toscanini als einer der größten Dirigenten aller Zeiten.³⁷⁶ Als offener Antifaschist emigrierte er 1939 in die Vereinigten Staaten, wo er mit seinen Konzerten Spenden für die Armee und das Rote Kreuz sammelte. 1946 kehrte er nach Italien zurück, um das Konzert zur Wiedereröffnung des Teatro alla Scala zu dirigieren. Er stand in Kontakt mit Albert Einstein, der ihm in einem Brief seine Bewunderung ausdrückte.³⁷⁷

Einen weiteren bekannten Musiker, den deutschen Dirigenten und Komponisten Hermann Scherchen, erwähnte Lányi in einem Brief vom 30. Mai 1937:

³⁷³ Jenő Lányi an seine Eltern: Firenze, 12.7.‘38.

³⁷⁴ Man könnte Annemarie Schwarzenbach (1908–1942) vorschlagen. Wenn es die Schwarzenbach gemeint wäre, wäre es jedoch merkwürdig, dass Lányi ihr Name auf Italienisch geschrieben hat. In ihren Romanen ist kein Spur einer Geschichte, die denjenigen von Lányi und seine Mäzene Langnese ähnelt. Auch in den unveröffentlichten Schriften ist ein solches Roman nicht zu finden. Vielleicht handelt es sich dagegen um eine italienische Schriftstellerin, die in Florenz arbeitete.

³⁷⁵ Jenő Lányi an seine Eltern: Salzburg, 2.7.‘36.

³⁷⁶ Über Toscanini, siehe: SACHS, Harvey: Toscanini. La coscienza della musica, Milano 2018; SACHS, Harvey (Hrsg.): Arturo Toscanini. Lettere, Milano 2017; SEGRETO, Vincenzo Raffaele: Toscanini, Parma 2007; MELOGRANI, Piero: Toscanini. La vita, le passioni, la musica, Milano 2007; SACHS, Harvey: Nel mio cuore troppo d’assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini, Milano 2003; MARCHESI, Gustavo: Arturo Toscanini, Torino 1993; FREEMAN, John W., TOSCANINI, Walfredo: Toscanini, New York 1987.

³⁷⁷ „Sento la necessità di dirle quanto l’ammiri e la onori. Lei non è soltanto un impareggiabile interprete della letteratura musicale mondiale... Anche nella lotta contro i criminali fascisti lei ha mostrato di essere un uomo di grandissima dignità. [...] Il fatto che esista un simile uomo nel mio tempo compensa molte delle delusioni che si è continuamente costretti a subire.“ Albert Einstein an Arturo Toscanini: Princeton, 3. März 1936. Parma, Museo Casa natale di Arturo Toscanini.

„Rolf hat gestern sein Konzert hier gegeben, der Dirigent war Scherchen: und so schön und erhaben hat er tatsächlich noch nie gespielt! Wir alle drei haben sehr die Daumen gedrückt und nach dem Konzert waren wir alle sehr froh. Scherchen gehört übrigens zu den besten heute lebenden Dirigenten! Er ist jetzt nach Budapest gereist und wird dort eine Dirigentenschulung halten.“³⁷⁸

Scherchen, der in den 1950er-Jahren ein innovatives Forschungsstudio für Elektroakustik im Tessin gründete,³⁷⁹ förderte unter anderem Musiker wie Luigi Nono und Luigi Dallapiccola, Klavierlehrer von Monika Mann in Florenz. Da er politisch links stand, verließ er 1933 Deutschland und ließ sich in Belgien nieder.

Bei Zürich lebte auch bis 1939 die Familie Mann, mit denen Lányi spätestens seit 1936 bekannt war. Wahrscheinlich über die Manns lernte Lányi in Zürich den Kultur- und Kunsthistoriker, Schriftsteller und Journalisten Hans Mühlestein³⁸⁰ kennen, der die Zeitung „Heute und Morgen: Monatshefte für Kultur, Wirtschaft und Politik“ leitete.³⁸¹ Die Zeitschrift erschien zwischen 1938 und 1939 in Zürich als Fortsetzung des kommunistischen Blattes „Wissen ist Macht“ und Lányi sollte einen Text in dieser Zeitschrift publizieren, der aber nie veröffentlicht wurde (siehe unten).

³⁷⁸ Jenő Lányi an seine Eltern: Napoli, 30.5.‘37.

³⁷⁹ Über Hermann Scherchen, siehe: PICCARDI, Carlo: Il mago di Gravesano. Hermann Scherchen, in: La Regione, 8. Oktober 2016; GABAGLIO, Zeno: Hermann Scherchen, musicista e intellettuale con il cuore in Ticino, in: Azione, 11. Juli 2016; MÜLLER, Patrick: Ein Tessiner Dorf im Zentrum der Welt: Multimediale Arbeit in Hermann Scherchens elektroakustischem Experimentalstudio in Gravesano, in: Neue Zürcher Zeitung, 3. Februar 2007. Über Scherchen siehe auch: BRÜCK, Marion: Scherchen, Hermann, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Band 22, Berlin 2005, S. 686ff; BALLMER, Christoph: „Scherchen, Hermann“, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), online aufrufbar: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/026972/2012-10-17/>, aufgerufen am 18.01.2022; PAULI, Hansjörg: Hermann Scherchen. Nazigegner und Exponent der Moderne, in: Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen (Hrsg.): Musik im Exil. Folgen des Nationalsozialismus für die internationale Musikkultur, Frankfurt/M. 1993, S. 52–71; PAULI, Hansjörg: Hermann Scherchen 1891–1966, Zürich 1993; SPOERRI, Bruno: Hermann Scherchen und das Experimentalstudio Gravesano (1954–1966), in: Musik aus dem Nichts, hrsg. von Bruno Spoerri, Zürich 2010.

³⁸⁰ Über Hans Mühlestein, siehe: MEYER, Helmut: Hans Mühlestein. Leben und Werk eines Außenseiters, Zürich 2017 und KUSTER, Robert: Hans Mühlestein. Beiträge zu seiner Biographie und zum Roman „Aurora“, Zürich 1984.

³⁸¹ In einer Liste von Begegnungen Mühlesteins mit „großen Leuten“ wird Thomas Mann mit folgender Notiz angegeben: „seit 1900 od. 1910?“ (Samedan, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Mühlestein). Zur Beziehung zwischen Thomas Mann und Hans Mühlestein, vgl.: VAITL, Dieter: So wär’s denn Zeit: schenk mir den schönen Trug“: Hans Mühlestein und Thomas Mann, in: Annalas da la Societad Retrorumantscha, 109.1996, S. 63–79. Zuletzt ist der Thomas-Mann-Fonds zu erwähnen, womit ein weiteres Engagement Mühlesteins verbunden ist, denn er gehörte zu den Unterzeichnern: „Nach einer Mitteilung in der Zeitung ABC, Zürich, 4. März 1937, hatte der Thomas-Mann-Fonds die folgende Zielsetzung: „Viele der Besten wurden zu einer übersteigerten Produktion getrieben, die früher oder später die Qualität der Arbeit schädigen muss. Unter der Peitsche der Not reift kein Werk. Die Verlage, die sich der exilierten Literatur annehmen, führen eine bedrohte Existenz. Bald wird es ihnen völlig unmöglich sein, anderes zu publizieren als das kommerziell unmittelbar Einträgliches. Dem Autor, der neue unerprobte Wege geht, wird der Mund verschlossen, am meisten den Jungen, noch unberühmten...“ (Zit. nach: KUSTER 1984, S. 57).

3.1.2. Enge Freunde Lányis in Budapest

Lányi hielt neben seiner Familie in den 1930er-Jahren Kontakt zu einigen Personen in seiner ungarischen Heimat. So war er dem Kunsthistoriker András Péter (1903–1944), auch Bandi genannt, verbunden, der wie Lányi jüdische Wurzeln hatte. Péter hatte sich auf die italienische Malerei des Trecento und ungarische mittelalterliche Kunst spezialisiert.³⁸² Er studierte in Budapest und promovierte im Jahr 1925 mit einer Dissertation über die Heiligen Könige Ungarns im Mittelalter. Später legte er den Fokus vor allem auf italienische Künstler, 1926 und 1927 forschte er im Rahmen eines Stipendiums am Ungarischen Historischen Institut in Rom (Római Magyar Történeti Intézet).³⁸³ Ab 1935 arbeitete Péter an der Eötvös Loránd Universität in Budapest und bereitete eine Monografie über die italienische Malerei des Trecento vor, die er jedoch nicht vollendete und die erst 1983 posthum erscheinen sollte. Er verließ Ungarn nicht, wurde von den Pfeilkreuzlern³⁸⁴ verhaftet und am 9. Dezember 1944 ermordet. Auch für die ungarische Kunstgeschichte als Wissenschaft war die Vertreibung und Ermordung der europäischen Juden vernichtend: Die brilliantesten Köpfe wurden entweder getötet oder emigrierten. Einige der emigrierten Gelehrten machten Karriere und sind heute weltweit bekannt, während diejenigen, die wie Péter im ungarischen Holocaust umkamen,

³⁸² ZSOMBOR, Jékely: Collected studies of András Péter published, Online-Beitrag vom 22. März 2015: <https://jekely.blogspot.com/2015/03/collected-studies-of-andras-peter.html> (aufgerufen am 3. August 2021).

³⁸³ Es wird hier eine Auswahl seiner Publikationen vorgestellt: PÉTER, András: Pietro és Ambrogio Lorenzetti egy elpusztult freskó-ciklusa [Ein verlorener Freskenzyklus der Brüder Lorenzetti], in: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei [Jahrbücher des Museums der Bildenden Künste in Budapest] 6.1931, S. 52–81 und 256–260; PÉTER, András: Quand Simone Martini est-il venu en Avignon?, in: Gazette des Beaux-Arts, 81.1939, S. 153–174; PÉTER, András: Giotto and Ambrogio Lorenzetti, in: The Burlington Magazine, 76.1940, S. 3–8.

³⁸⁴ Die Pfeilkreuzler waren die Anhänger einer faschistischen Partei in Ungarn, die zwischen 1935 und 1945 existierte. Die Pfeilkreuzler errichteten in den noch nicht von Hitler besetzten Teilen Ungarns eine faschistische Kollaborationsregierung, unter der viele Juden vertrieben und ermordet wurden. Siehe: LACKÓ, Miklós: Arrow-Cross Men, National Socialists, 1935–1944, in: Studia historica Academiae Scientiarum Hungaricae, 61, Budapest 1969; TELEKI, Éva: Nyilas uralom Magyarországon. 1944 október 16 – 1945 április 4, Budapest 1974; SZÖLLÖSI-JANZE, Margit: Die Pfeilkreuzlerbewegung in Ungarn. Historischer Kontext, Entwicklung und Herrschaft, in: Studien zur Zeitgeschichte, 35, München 1989; FRITZ, Regina: Eine frühe Dokumentation des Holocaust in Ungarn. Die „Untersuchungskommission zur Erforschung und Bekanntmachung der von den Nationalsozialisten und Pfeilkreuzlern verübten Verbrechen“ (1945), in: Zeithistorische Forschungen, 14.2017, S. 352–368; KURIMAY, Anita, PAKSA, Rudolf: The Legacy of the Arrow Cross, in: L'Europe à contre-pied: idéologie populiste et extrémisme de droite en Europe central et orientale, Paris 2015, S. 115–135; SZÖLLÖSI-JANZE, Margit: Horthy-Ungarn und die Pfeilkreuzlerbewegung, in: Geschichte und Gesellschaft, 12.1986, S. 163–182; SZÖLLÖSI-JANZE, Margit: Pfeilkreuzler, Landesverräter und andere Volksfeinde – Generalabrechnung in Ungarn, in: Klaus-Dietmar Henke, Hans Woller (Hrsg.): Politische Säuberung in Europa. Die Abrechnung mit Faschismus und Kollaboration nach dem Zweiten Weltkrieg, München 1991, S. 311–357; GYURGYÁK, János: Ezzé lett magyar hazátok – A magyar nemzeteszme és nacionalizmus története (Geschichte des Nationalgedankens und des Nationalismus in Ungarn), Budapest 2007.

Eine intensive, erschütternde Lektüre zu den Pfeilkreuzlern ist in den Tagebücher 1943–1945 von Sándor Márai zu finden: „Sie sind vielmehr ein ‚literarisches Exerzierfeld‘, auf dem Márai mit dem ungarischen Bürgertum ins Gericht geht, das noch im März 1945 widerspruchslos zusah, wie die faschistischen Pfeilkreuzler 600.000 Juden in die Vernichtungslager der Nazis trieben.“, vlg.: Die Tagebücherrezension von Franz Haas, die in der Neuen Zürcher Zeitung am 4. September 2010 erschienen ist: <https://www.perlentaucher.de/buch/sandor-marai/literat-und-europaeer-tagebuecher-band-1.html> (aufgerufen am 3. August 2021); ZELTNER, Ernő (Hrsg.): Márai, Sándor. Literat und Europäer. Tagebücher 1 und 2. 1943–1945, München 2009.

jahrzehntelang in Vergessenheit gerieten. Mit dem Beitrag der ungarischen Kunsthistoriker:innen dieser Generation zur Kunstgeschichte beschäftigt sich eine Studie von Paul Stirton.³⁸⁵

Die Beziehung von Péter und Lányi dokumentiert ein Brief, den Péter Lányi anlässlich des Todes von dessen Vater schrieb.³⁸⁶ Lányi wandte sich hingegen an den Freund, als seine Schwester Magda eine Arbeitsstelle suchte:

„Seit ca. einem Monat korrespondiere ich mit Péter Andor in Duskós Angelegenheit – ich wollte Euch hierüber nichts schreiben, um einerseits keine eventuell unfruchtbaren Hoffnungen in Euch zu wecken und andererseits, um im Falle eines Fiasko Péter nicht bloßzustellen. Nun aber ist Bewegung drin und ich glaube jetzt auch an die Sache. Es wäre ideal, wenn Duskó zum Franklin gelangen würde [...]. Es ist mir nicht leichtgefallen, mich an Bandi zu wenden – so oft hat dieser mich schon im Stich gelassen aber mit seinem jetzigen Gefallen hat er alles wiedergutmacht. Er hat mir auch ungemein freundlich geschrieben, fast schon begeistert – das einzige, was er mir vorwarf, war, dass ich mich so schwer zu diesem Schritt habe überwinden können.“³⁸⁷

Emmi Pikler (geboren Emilie Madeleine Reich, 1902–1984) ist eine weitere wichtige Persönlichkeit, zu der Lányi in seiner Heimat Kontakt hielt. Sie studierte Medizin in Wien und schloss ihr Studium 1927 ab. Anschließend entwickelte sie einen neuen pädagogischen Ansatz, der weltweit bekannt wurde.³⁸⁸ Ihre Sicht auf das kleine Kind als kompetentes Individuum löste einen radikalen Wandel in der damaligen Erziehungspraxis aus. Gemeinsam mit den Familien in Budapest, für die sie als Kinderärztin tätig war, definierte Emmi Pikler die Bestandteile einer Umgebung, die es dem Kind ermöglicht, kompetent zu sein, und den Erwachsenen, sein Potenzial zu erkennen.³⁸⁹ Nach dem Zweiten Weltkrieg³⁹⁰ übernahm Pikler die Leitung eines Waisenhauses, wo sie ihre Theorien in der Folge weiter ausarbeitete.

³⁸⁵ STIRTON 2013.

³⁸⁶ „Erlasse mir bitte die üblichen Phrasen der Anteilnahme. Ich will Dir nur sagen, dass ich Dir nahe bin und Dich mit unveränderter Freundschaft liebe und Dir in allem, was nur möglich ist, mit Freundschaft und Freude zur Verfügung stehe. Richte bitte meine Anteilnahme an die Deinigen aus, Dich mit alter liebender Freundschaft umarmend, Bandi“, Péter András an Jenő Lányi: ohne Datum (nach dem Tod Árpád Lányis, Ende Mai – Anfang Juni 1936). Privatbesitz Lányis.

³⁸⁷ Jenő Lányi an seine Eltern: Firenze, 16.7.'37.

³⁸⁸ Über Emmi Pikler, siehe: <https://emmipikler.weebly.com/who-is-emmi-pikler.html> (aufgerufen am 3. August 2021).

³⁸⁹ Vgl. <https://thepiklercollection.weebly.com/> (aufgerufen am 3. August 2021); <http://www.pikler.ch/fr/svizzera-italiana-emmi-pikler.html> (aufgerufen am 3. August 2021); <http://www.emmi-pikler.ch/> (aufgerufen am 3. August 2021).

³⁹⁰ Näheres über ihr Leben im Holocaust konnte nicht gefunden werden. Ihr Mann wurde während des Krieges zwischen 1936 und 1945 verhaftet (vgl. <https://emmipikler.weebly.com/who-is-emmi-pikler.html>, aufgerufen am 3. August 2021). Dies ergibt sich auch aus einem Brief Lányis: „Das Schicksal der armen Emmichen geht mir wahrlich nicht aus dem

3.1.3. Freunde aus der Studienzeit

Wahrscheinlich während seines Studiums in Wien lernte Jenő Lányi drei Kunsthistoriker kennen, mit denen er weiter engen Kontakt hielt: Bruno Fürst, Rudolf Hirsch und Janos Wilde.³⁹¹

Bruno Fürst studierte wie Lányi in Wien und München, wo er 1931 ebenfalls bei Wilhelm Pinder promovierte. Zwischen 1926 und 1931 gab Fürst zusammen mit Otto Pächt die „Kritischen Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur“ heraus. Es ist schwer festzustellen, wann genau sich Lányi und Fürst kennengelernt haben. Lányi publizierte einen Artikel in den „Kritischen Berichten“,³⁹² doch erst 1932/33, als Fürst sie schon nicht mehr leitete.³⁹³

Erst 1936 erwähnte Lányi Fürst in einem seiner Briefe und erzählte von seinem „Freund“, mit dem er bis in die Nacht diskutiert habe.³⁹⁴ Dass ihn eine Freundschaft mit Fürst verband, bekräftigte er in einem weiteren Brief, in dem er festhielt: „[...] zum Kaffee waren wir sodann bei meinem Freund Fürst eingeladen“.³⁹⁵ Weitere Erwähnungen Fürsts finden sich in Lányis privater Korrespondenz nicht, sodass nicht sicher zu sagen ist, ob er ihn auch in London traf, wohin Fürst 1938 emigriert war.

Im Sommer 1936 in Wien traf Lányi den Kunsthistoriker Janos Wilde: „Ich gehe jetzt ins Museum und besuche Jancsi Wilde.“³⁹⁶ Im Frühling 1937 schrieb er: „Ich war am Sonntag bei Wildes zum Mittagessen und sie schenkten mir ein ungarisches Buch, Das Pusztavolk von Illyés [...]“.³⁹⁷ Janos Wilde, den Lányi freundlich „Janci“ nannte, wurde 1891 in Budapest geboren und studierte dort Kunstgeschichte, bis er ein Stipendium für Wien erhielt und sein Studium bei Max Dvořák fortsetzte. Er promovierte 1918 mit der Arbeit „Die Anfänge der italienischen Radierung“³⁹⁸ und kehrte im selben Jahr nach Budapest zurück, wo er bis 1923 im Museum für bildende Künste tätig war. Anschließend ging er ans Kunsthistorische Museum in Wien. Dort trug er dazu bei, dass 1930 ein Röntgenlabor eingerichtet wurde, um sowohl den physischen Zustand von Gemälden als auch den

Kopf! Ich habe gerade zufällig die Nachricht in der „Az Est“ [„Der Abend“] gelesen [...]“, Jenő Lányi an seine Eltern: Firenze, 2.3.'36.

³⁹¹ Lothar Sickel weist darauf hin, dass Jenő Lányi auch Jacob Hess (1885–1969) kennengelernt haben muss (SICKEL 2021, S. 20). Doch gab es in den Briefen und Dokumenten Lányis keine Hinweise darauf. Über Hess, siehe: WENDLAND 1999, S. 296–298; RÖTTGEN, Herwarth: Jacob Hess (1885–1969). Erinnerung und Würdigung, in: 100 Jahre Bibliotheca Hertziana. Die Geschichte des Instituts 1913–2013, München 2013, S. 164–167.

³⁹² LÁNYI, Jenő: Zur Pragmatik der Florentiner Quattrocentoplastik (Donatello), in: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, 1932/1933, S. 126–131.

³⁹³ Knappe biographische Angaben über Bruno Fürst sind auf der Webseite der Universität in Wien zu finden: https://www.univie.ac.at/geschichtegesicht/b_fuerst.html (aufgerufen am 25. Januar 2022).

³⁹⁴ Jenő Lányi an seine Familie: Wien, 26.6.'36.

³⁹⁵ Jenő Lányi an seine Familie: Salzburg, 2.7.'36.

³⁹⁶ Jenő Lányi an seine Familie: Wien, 26.6.'36.

³⁹⁷ Jenő Lányi an seine Familie: Wien, 3.3.'37.

³⁹⁸ WILDE, Johannes: Die Anfänge der italienischen Radierung, Diss., Wien 1918.

kreativen Entstehungsprozess der Werke besser zu verstehen. Es handelte sich um das erste derartige Labor in ganz Europa.³⁹⁹

Nach dem „Anschluss“ Österreichs war Wilde ungarisch-jüdische Frau in Gefahr. Mithilfe von Freunden, darunter dem österreichisch-britischen Kunsthistoriker und Kunstsammler Graf Antoine Seilern, reiste das Paar im April 1939 von Wien nach Amsterdam, um eine Kunstausstellung zu besuchen. Von dort emigrierten sie nach England, wo sie im Haus von Sir Kenneth Clark, dem Direktor der National Gallery und Surveyor of the King's Pictures, unterkamen. Danach ging Wilde ins walisische Aberystwyth, um an Seilerns Bildersammlung zu arbeiten, die zu Beginn des Zweiten Weltkriegs in der National Library of Wales in Sicherheit gebracht worden war. 1940 wurde Wilde angeklagt, feindlichen U-Booten Signale gegeben zu haben – Kenneth Clark nannte dies einen „abscheulichen Vorfall“.⁴⁰⁰ Man internierte ihn in einem Konzentrationslager und deportierte ihn nach Kanada – er überlebte die Gefangenschaft nur knapp.⁴⁰¹ Es ist anzunehmen, allerdings nicht nachweisbar, dass Lányi mit Wilde auch in London in Kontakt stand.

Zu den engen Freunden und Kollegen Lányis aus seiner Münchener Studienzeit zählte Rudolf J. Wittkower (1901–1971). Lányi dankte ihm in seiner Abschlussarbeit über Jacopo della Quercia für die Hilfe mit der deutschen Sprache.⁴⁰² Dass sie nicht nur Kollegen, sondern Freunde waren, beweist die Rolle, die Wittkower bei der Emigration Lányis nach London spielen sollte, wo Ersterer bereits seit 1934 am Warburg Institute tätig war. Im Oktober 1938 hatte er in einem Empfehlungsschreiben für Lányi festgehalten: „Dr. Jenő Lanyi has been known to me for many years as a sincere scholar and a very reliable person.“⁴⁰³

Mit seinem deutschen Kollegen Rudolf Hirsch pflegte Lányi eine besonders enge Freundschaft.⁴⁰⁴ Seine Figur ist wenig untersucht worden. Trotz seiner Leistung im Verlagswesen und in den

³⁹⁹ CLARK, Kenneth: Johannes Wilde, in: *The Burlington Magazine*. Special Issue in Honour of Professor Johannes Wilde, 103.1961, S. 205.

⁴⁰⁰ CLARK 1961, S. 205.

⁴⁰¹ Über die Biographie von Johannes Wilde, siehe: CLARK 1961, S. 205; KLEINBAUER, W. Eugene. *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of 20th-Century Writings on the Visual Arts*, New York 1971, S. 87; SHEARMAN, John: *Johannes Wilde (1891–1970)*. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1984, S. 91–98; WENDLAND 1999, II, S. 767–773; FARR, Dennis: *Wilde, Johannes (1891–1970)*, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, online edition, 2011 (<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-36895>, aufgerufen am 22.10.2022). Über Wilde siehe auch: STIRTON 2013.

⁴⁰² LÁNYI, Jenő: *Quercia Studien*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1930, S. 63. Wie Wittkower wird auch „Herr [...] H. Brauer“ für die Hilfe in der deutschen Sprache bedankt.

⁴⁰³ Rudolph Wittkower, „To whom it may concern“: 3. Oktober 1938, London, Warburg Institute Archive, General Correspondence – Lanyi, Jenő.

⁴⁰⁴ Vgl. auch die Dankworte für Hirsch in der Publikation „*Quercia-Studien*“: „Zu ganz besonderem Dank fühle ich mich Herrn Rudolf Hirsch verpflichtet, der mir beim Korrekturlesen wertvollste Dienste geleistet hat; möge es mir gelingen bei zukünftiger Arbeit seinen hohen Anforderungen zu entsprechen“. LÁNYI, *Quercia-Studien*, 1930, S. 63. Es ist nicht klar, wo Lányi Hirsch kennenlernte – ob in Florenz oder in Wien. Hirsch war 1927 in Wien bei Schlosser, als aber Lányi wohl schon in München war.

Funkmedien scheint sein persönlicher Nachlass verloren gegangen zu sein, sodass es schwierig wurde, festzustellen, wie die Freundschaft zu ihm das Leben und die Arbeit von Lányi geprägt hat (dass sie sie geprägt hat, wird in Aussagen Lányis deutlich).⁴⁰⁵

Hirsch kannte auch Lányis Familie und sandte in den Briefen, die Jenő nach Budapest schickte, oft Grüße, so erstmals im Sommer 1934:

„Meine sehr Verehrten, auch ich schließe mich dem Dank für all die schönen Sachen, die Sie geschickt haben, an. Wir haben uns riesig damit gefreut. Die Zeit unseres Zusammenseins läuft zu Ende, was sehr schade ist. Sehr viele ersehnte Grüße an Sie alle Ihr Rudolf Hirsch.“⁴⁰⁶

Dieser Brief ist auch von Ilse Falk unterschrieben. Man kann also vermuten, dass Lányi, Hirsch und Falk eng befreundet waren. 1935 lernte Hirsch Lányis Schwester Magda kennen, die ihren Bruder regelmäßig in Florenz besuchte und auch im Bibliotheksbuch des Kunsthistorischen Instituts am 19. Juni 1934 auftauchte.⁴⁰⁷ In mehreren Briefen an seine Familie beschrieb Lányi Hirsch als einen wahren Freund:

„Hirsch ist seit Samstag hier, ich bin so glücklich darüber! Er kam für einige Tage aus Amsterdam, um mich zu sehen – solche Freunde hat man nur wenige und sie gehören zu den schönsten Seiten des Lebens!“⁴⁰⁸

Neben dieser engen Verbundenheit, die auf Gegenseitigkeit beruhte,⁴⁰⁹ war Hirsch auch für Lányis Forschungsarbeit von grundlegender Bedeutung. Die beiden arbeiteten zusammen an der fotografischen Sammlung der Werke Donatellos:

„Montag reise ich mit meinem teuren guten Freund Hirsch nach Siena, wo ich ca. 10 Tage mit harter Arbeit verbringen werde. Er bleibt einige Tage bei mir und reist sodann über Paris zurück nach Amsterdam.“⁴¹⁰

Damals war Hirsch bereits nach Amsterdam emigriert. In einem Brief vom April 1938 erzählte Monika Mann von einer geplanten Arbeitsreise Lányis zu Hirsch nach Amsterdam: „Anfang Mai will

⁴⁰⁵ Der professionelle Nachlass Hirschs wurde von seiner Ehefrau Gisela von Tümping-Hirsch dem Freien Deutschen Hochstift geschenkt.

⁴⁰⁶ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 23.7.'34.

⁴⁰⁷ Eintrittsregister 1. Juni 1933 – 16. September 1937, genannt „Libro delle firme“, Florenz, Kunsthistorisches Institut, Archiv.

⁴⁰⁸ Jenő Lányi an seine Familie: [Zürich], 3.3.'38.

⁴⁰⁹ Bei Lányis Amsterdamer Besuch verbrachte er Zeit mit Hirschs Familie: „Die Hirschs sind hier sehr nett zu mir [...]“, Jenő Lányi an seine Familie: [Amsterdam], 19.5.'38.

⁴¹⁰ Jenő Lányi an seine Familie: Florenz, 3.7.'37.

Jenölein ein wenig nach Amsterdam fahren, um mit Freund Hirsch seine Arbeit durchzusehen, die gedruckt werden soll!”⁴¹¹ Wenig später berichtete Lányi aus Amsterdam, dass Rudolf Hirsch in einer sehr traurigen Stimmung sei. Er scheint die Last der historischen Ereignisse intensiv gespürt zu haben:

„Ich habe hier unvergesslich schöne Tage verbracht mit meinem einzigen guten Freund Hirsch; es kann nicht beschrieben werden, wie lieb und gut dieser Mensch ist! Die Grundstimmung des armen Mannes ist so traurig, ich weiß gar nicht, wie ich ihm helfen könnte!”⁴¹²

Wahrscheinlich bearbeitete Lányi damals gemeinsam mit seinem Freund ein Manuskript, das er bei einem Züricher Verleger zu veröffentlichen beabsichtigte. Die Arbeit war intensiv: „Meine Liebsten, seid mir nicht böse, dass ich nicht sofort geantwortet habe – ich arbeite von morgens bis abends mit Hirschlein und ich komme zu nichts Anderem.”⁴¹³ Hirsch äußerte sich sehr positiv darüber: „Wir haben hier eine Arbeit Ihres Sohnes vollendet, von der ich glaube, dass sie sehr schön und sehr wertvoll sei.”⁴¹⁴

3.1.4. Lányis Bekannten- und Freundeskreis aus seiner Florentiner Zeit

Anfang der 1930er-Jahre lernte Lányi in Florenz Maja Winteler-Einstein (1881–1951) kennen. In der Schweiz als jüngere Schwester von Albert Einstein geboren, studierte sie Romanistik in Bern. Im Jahr 1920 heiratete sie den Maler Paul Winteler (1882–1952), mit dem sie zehn Jahre später in die Toskana zog.⁴¹⁵ Ihre Villa in Colonnata (Sesto Fiorentino), ein alter Gutshof mit dem Namen Samos, lag nur wenige Kilometer außerhalb von Florenz und wurde zu einem Treffpunkt für viele deutschsprachige Künstler:innen und Intellektuelle, die in der Gegend lebten und arbeiteten. Winteler-Einstein war eine Frau, die gerne im Zentrum stand und Verbindungen knüpfte, was in Florenz nicht schwer war. Viele Kunstliebhaber:innen und Künstler:innen, die sich nach dem Flair der Renaissance sehnten, hatten

⁴¹¹ Monika Mann an Bertha Lányi: Zürich, 24. April 1938.

⁴¹² Jenö Lányi an seine Familie: Amsterdam, 24.5.’38.

⁴¹³ Jenö Lányi an seine Familie: [Amsterdam], 19.5.’38.

⁴¹⁴ Rudolf Hirsch an Bertha Lányi, Ergänzung aus dem Brief vom 24.5.’38. Die „schöne und wertvolle Arbeit“ ist ein Essay über Giotto, siehe Kap. V, S. 183. Es sei hier auch angedeutet, dass im Mai 1938 durch Rudolf Hirsch Lányi Ödön von Horvat kennenlernte. Lányi war sehr berührt, als er starb: „Wir wurden in Amsterdam gute Freunde mit dem talentiertesten ungarischen Schriftsteller, den aber daheim kaum einer kennt, da er auf Deutsch geschrieben hat: Ödön Horváth. Als ich hier ankam, erfuhr ich einige Tage später aus der Zeitung, dass der Arme mitten in Paris während eines Sturmes von einem Baum erschlagen wurde! Er war 37 Jahre alt!! Die schreckliche Nachricht hat mich ganz aufgewühlt!“, Jenö Lányi an seine Eltern: Zürich, 18.6.’38.

⁴¹⁵ Zu Maja Winteler Einsteins Biografie, siehe: ROGGER 2005, sowie RIEBER, Christof: Albert Einstein. Biografie eines Nonkonformisten, Ostfildern 2018.

dort Villen und Grundstücke gekauft oder waren einfach für einige Zeit dorthin gereist – ganz in der Tradition der Grand Tour.

Winteler-Einstein wählte ihre Freundschaften sorgfältig aus. Sie verkehrte zum Beispiel nicht mit Bernard Berenson (1865–1959),⁴¹⁶ der in Florenz in der Villa I Tatti residierte, dem wohl berühmtesten und interessantesten Treffpunkt für die reiche, kultivierte Gesellschaft. Viel mehr schätzte sie den Historiker und Mäzen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Robert Davidsohn (1853–1937).⁴¹⁷ In seinem Haus, das sie oft besuchte, traf sie einige Berühmtheiten.⁴¹⁸

Viele am Institut tätige Forscher:innen besuchten das Haus Winteler-Einsteins regelmäßig, so auch Jenő Lányi.⁴¹⁹ Dort spielte er vierhändig Klavier mit der Hausherrin, wie eine Skizze Gino Pozzis beweist (Abb. 18).⁴²⁰ Winteler-Einstein bemerkte, Lányi habe ein „so recht österreichisch-klangseliges Spiel“.⁴²¹ Sie liebten unterschiedliche Komponisten und Musik (sie warf Lányi, der osteuropäische Musik schätzte, vor, zu patriotisch zu sein).⁴²² Lányi verbrachte auch Weihnachten 1936 bei den Wintelers, wo sie einen „fidelen Abend, mit kaltem Schweinebraten, Speck und Eiern, Salleriesalat, Käse u. Obst, u als Nachtisch op. 59 [Ludwig van Beethovens Streichquartett Opus 59]“ genossen.⁴²³ Die gemeinsame Leidenschaft für die Musik kommt auch in Lányis privaten Briefen zum Ausdruck. So schrieb er an seine Mutter: „Am Sonntag war ich bereits bei Wintelers, sie sind sehr goldig. Wir musizieren viel.“⁴²⁴ Offenbar fanden die Treffen bei den Wintelers regelmäßig statt.

Anfangs besuchte Lányi die Wintelers zusammen mit Ilse Falk Silvers, die am Kunsthistorischen Institut arbeitete und mit der er wahrscheinlich eine Liebesbeziehung hatte. Auch sie forschte zur italienischen Skulptur. Maja Winteler-Einstein mochte Ilse Falk, auch Ile, Ille oder Illeken genannt,

⁴¹⁶ Über Bernard Berenson, siehe: COHEN, Rachel: Bernard Berenson. A Life in the Picture Trade, New Haven 2013; CONNORS, Joseph, WALDMAN, Louis (Hrsg.): Bernard Berenson Formation and Heritage, Florence 2014; CALO, Mary Ann: Bernard Berenson and the Twentieth Century, Philadelphia 1994; POPE-HENNESSY, John: Bernard Berenson, in: Dizionario Biografico degli Italiani, 34, Roma 1988; SAMUELS, Ernest: Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur, Cambridge (USA) / London 1979; SECREST, Meryle: Being Bernard Berenson. A Biography, London 1980.

⁴¹⁷ Über Robert Davidsohn, siehe: BARBADORO, Bernardino: Davidsohn, Robert, in: Enciclopedia Italiana, 12, Roma 1931, S. 417; PEYER, Hans Conrad: Davidsohn, Robert, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), 3, Berlin 1957; Archiv Bibliographia Judaica (Hrsg.): Davidsohn, Robert, in: Lexikon deutsch-jüdischer Autoren, 5, München 1997; BAUMEISTER, Martin: Historian between Two Fatherlands. Robert Davidsohn and World War I, in: Baumeister, Martin, u.a. (Hrsg.): Rethinking the age of emancipation. Comparative and transnational perspectives on gender, family, and religion in Italy and Germany, 1800–1918, New York u.a. 2020; FASTENRATH VINATTIERI, Wiebke, INGENDAAY RODIO, Martina (Hrsg.): Robert Davidsohn (1853–1937). Uno spirito libero tra cronaca e storia, Atti della giornata di studio, Florenz 2003.

⁴¹⁸ ROGGER 2005, S. 115.

⁴¹⁹ ROGGER 2005, S. 116.

⁴²⁰ Maja Winteler-Einstein und Jenő Lányi beim „Vierhändern“ am Klavier, gezeichnet von Gino Pozzi, 1936. Berlin, Staatsbibliothek, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Nachlass 165, MWE, Mappe 9, Blatt 49.

⁴²¹ ROGGER 2005, S. 116.

⁴²² ROGGER 2005, S. 116.

⁴²³ ROGGER 2005, S. 116.

⁴²⁴ Jenő Lányi an seine Eltern: Firenze, 12.7.‘38. Siehe auch: „Sonntags bin ich immer draußen bei Maya, sie ist lieb und nett, wie immer und wir musizieren viel.“ Jenő Lányi an Bertha Lányi: Firenze, 16.8.‘38.

sehr. Letztere, ebenfalls jüdischer Herkunft, verließ Florenz Ende der 1930er-Jahre und hielt sich zunächst eine Weile in Zürich auf („Ile ist auch noch in Zürich und wohnt bei Rolf [Langnese], da sie kein Geld hat“⁴²⁵), wo sie ihr Studium abschloss. Im Frühjahr 1940 emigrierte sie in die USA. Dort arbeitete sie ein Jahr lang als Assistentin von Richard Offner (1889–1965). Sie setzte ihre Karriere in Übersee fort und erforschte weiter die italienische Skulptur des Mittelalters und der Renaissance. Dank eines Stipendiums der American Association of University Women konnte sie ihre Forschungen über Andrea Pisanos Bronzetüren überarbeiten und veröffentlichen, an deren erstem Entwurf sie zwischen 1933 und 1935 zusammen mit Jenő Lányi gearbeitet hatte.

Maja Winteler-Einstein war auch ein Anlaufpunkt für Lányi, als er eine Emigration in die USA erwägte. Sie und ihr Bruder Albert Einstein waren damals bereits in Princeton. Einstein, der eine Stelle für Lányi finden sollte, wandte sich mit seiner Bitte an Erwin Panofsky.⁴²⁶ Lányi berichtete darüber im April 1940 an seine Eltern:

„Das allerrühendste aber ist, dass Maja Winteler aus eigener Initiative mit ihrem Bruder zu Prof. Panofsky gezogen ist, um für mich zu plädieren – ich war wirklich ganz beschämt darüber. (Panofsky ist der Professor für Kunstgeschichte in Princeton.) Also, wie Ihr seht, es wird Gott und die Welt mobilisiert in unserem Interesse, hoffentlich kommt was dabei am Ende doch heraus.“⁴²⁷

Enge Kontakte pflegte Lányi auch zu dem Kreis von Kunsthistorikern am Kunsthistorischen Institut in Florenz, was eine Reihe von Briefen bestätigen.⁴²⁸ Anlässlich eines Artikels, der 1933 in den „Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz“ erschien, korrespondierte er mit dem Assistenten am Kunsthistorischen Institut Curt H. Weigelt. Aus zwei Briefen von Weigelt an Lányi sowie einem Antwortschreiben Lányis vom Oktober 1933 geht hervor, dass Weigelt Schwierigkeiten hatte, Lányi zu erreichen, um mit ihm die Korrekturen durchzugehen, weil Lányi zu dem Zeitpunkt auf Reisen war.⁴²⁹ Weigelt schrieb sehr freundschaftlich, aus dem ersten Brief klang jedoch auch eine gewisse Nervosität: „Lieber Jenő, wenn Sie hier wären, würde ich Ihnen ein wenig den Kopf

⁴²⁵ Jenő Lányi an seine Eltern: London, 25.2.'40.

⁴²⁶ Jenő Lányi an seine Eltern: London, 3.2.'40: „Aus Amerika kommen gute Nachrichten. Jetzt arbeite nicht nur die Alten, sondern auch Maja Winkler, die auch in Princeton bei ihrem Bruder lebt, daran, dass ich in Amerika eine Anstellung bekomme. Eine bessere Unterstützung kann man kaum haben, wenn nur nicht alles von der Einwanderung abhängen würde!“

⁴²⁷ Jenő Lányi an seine Eltern: London, 17.04.1940.

⁴²⁸ Vgl. Florenz, Kunsthistorisches Institut, D I, 4 [232] 1929–1931, 1934, U147 1–1, U146 1–2, U146 2–2 und U145 1–1.

⁴²⁹ Curt H. Weigelt an Jenő Lányi: 7. Oktober 1933, Florenz, Kunsthistorisches Institut, D I, 4 [232] 1929–1931, 1934, U147 1–1. Siehe auch: Jenő Lányi an Curt H. Weigelt: Ferrara, 8. X. 1933, Florenz, Kunsthistorisches Institut, D I, 4 [232] 1929–1931, 1934, U146 1-2 und U146 2-2, sowie Curt H. Weigelt („Mitt./Wgt.“) an Jenő Lányi: 9. Oktober 1933, Florenz, Kunsthistorisches Institut, D I, 4 [232] 1929–1931, 1934, U145 1-1.

abreißen“.⁴³⁰ Er drohte, „wenn ich nicht bald eine Adresse von Ihnen bekomme, [muss] ich Ihren Artikel dann absetzen und auf das nächste Heft verschieben [...]“.⁴³¹ In seiner Antwort schlug Lányi zeitnah ein Treffen in Florenz vor,⁴³² dem Weigelt in seinem Antwortschreiben zustimmte.⁴³³

Aber Lányis Kontakte reichten bereits in seiner Florentiner Zeit schon über die Stadt am Arno hinaus. Gleich nach Weihnachten 1936 schrieb Lányi an seine Familie:

„Wie bereits erwähnt, bin ich am Montag aus Florenz abgereist und ich verbrachte einen Tag in Mailand, ich war zu einem dortigen italienischen Freund eingeladen, der Universitätsdozent für Philosophie in Freiburg ist und mir ein Kapitel aus seinem neuen Werk vortragen wollte, welches er gerade schreibt. So haben wir dort unglaublich viel gearbeitet aber es war ein sehr schöner Tag.“⁴³⁴

Dieser italienische Freund war Ernesto Grassi (1902–1991),⁴³⁵ welcher im Wintersemester 1936/37 und im Sommersemester 1937 als Lektor für Italienisch und Lehrbeauftragter für Philosophie an der Universität Freiburg tätig war.⁴³⁶ Möglicherweise diskutierten die beiden über ein Kapitel aus Grassis Publikation „Vom Vorrang des Logos. Das Problem der Antike in der Auseinandersetzung zwischen italienischer und deutscher Philosophie“.⁴³⁷ Die beiden Gelehrten, die unterschiedliche politische Ansichten vertraten, verband ihre Leidenschaft für den italienischen Humanismus.⁴³⁸

Eine weitere interessante Begegnung mit dem Regisseur Jürgen Karl Geibel Fehling scheint Lányi verpasst zu haben. Er hielt fest:

⁴³⁰ Curt H. Weigelt an Jenő Lányi: 7. Oktober 1933, Florenz, Kunsthistorisches Institut, D I, 4 [232] 1929–1931, 1934, U147 1–1.

⁴³¹ Curt H. Weigelt an Jenő Lányi: 7. Oktober 1933, Florenz, Kunsthistorisches Institut, D I, 4 [232] 1929–1931, 1934, U147 1–1.

⁴³² Jenő Lányi an Curt H. Weigelt: Ferrara, 8. X. 1933, Florenz, Kunsthistorisches Institut, D I, 4 [232] 1929–1931, 1934, U146 1–2 und U146 2–2.

⁴³³ Curt H. Weigelt an Jenő Lányi: 9. Oktober 1933, Florenz, Kunsthistorisches Institut, D I, 4 [232] 1929–1931, 1934, U145 1–1.

⁴³⁴ Jenő Lányi an seine Eltern: Zürich, 26.12. '36.

⁴³⁵ Geburts- und Todesdatum unbekannt. Über Ernesto Grassi siehe: BONS, Eberhard: Der Philosoph Ernesto Grassi, München 1990; BÜTTEMEYER, Wilhelm: Ernesto Grassi. Humanismus zwischen Faschismus und Nationalsozialismus, Freiburg im Breisgau 2010; KOZLJANIC, Robert Josef: Ernesto Grassi, München 2003.

⁴³⁶ Sowohl der Personal- als auch der Vorlesungsverzeichnis der Universität Freiburg im Breisgau stehen online zur Verfügung: <https://www.ub.uni-freiburg.de/recherche/digitale-bibliothek/freiburger-historische-bestaende/vorlesungsverzeichnisse/> (aufgerufen am 20.01.2022). An dieser Stelle möchte ich mich bei Maximilian Gregor Hepach bedanken, der mir bei diesem Punkt geholfen hat. „Einführung in die Probleme der Anfänge der modernen Philosophie“ und „Übungen im Anschluss an die Vorlesung (Platonismus und Neuplatonismus in der Theologia Platonica“ (Wintersemester 1936/37), „G. Brunos Philosophie und ihre Auswirkung im deutschen Geistesleben des 17. Und 18. Jahrhunderts“ und „Übungen im Anschluss an die Vorlesung“ (Sommersemester 1937).

⁴³⁷ GRASSI, Ernesto: Vom Vorrang des Logos. Das Problem der Antike in der Auseinandersetzung zwischen italienischer und deutscher Philosophie, München 1939.

⁴³⁸ Über Ernesto Grassi siehe: BONS, Eberhard: Der Philosoph Ernesto Grassi, München 1990; BÜTTEMEYER, Wilhelm: Ernesto Grassi. Humanismus zwischen Faschismus und Nationalsozialismus, Freiburg im Breisgau 2010; KOZLJANIC, Robert Josef: Ernesto Grassi, München 2003.

„An Einladungen mangelt es mir übrigens nicht. Ich hätte auch ans Meer gekonnt, wo eine Freundin aus Berlin mit ihrem Freund weilt, der wirklich der genialste Regisseur unserer Zeit ist (Fehling) – besser als Reinhardt, was natürlich nicht viel bedeutet – aber er ist wirklich ein Genie.“⁴³⁹

Nicht zuletzt stand Lányi auch mit Clara Emilie Juliane Ludowika Mommsen in Kontakt, der jüngeren Schwester Max Webers:

„[Eine] teure, gute einfache Frau (obwohl sie aus einer Familie, nicht geringer als die Webers stammt; Max Weber ist ihr älterer Bruder, Begründer der historischen Soziologie, eine der hervorragenden Figuren der deutschen Wissenschaft, zu welchem im Vergleich der Stolz unserer Nation Szeffü [Gyula Szeffü (1883–1955, ungarischer Historiker] ein Schoßhund ist), erzählt viel von ihrem Bruder und es ist natürlich beeindruckend für mich, über einen Wissenschaftler, auf den man immer als ein höheres Wesen blickt, so ganz von Nahem und aus menschlicher Wärme heraus, von seiner liebsten Schwester, so viel zu hören: als ob die Geschichte selbst zum Leben erwachen würde!“⁴⁴⁰

Das Zitat legt nahe, dass Lányi sich geehrt fühlte, an Gesprächen über einen so bedeutenden Wissenschaftler wie Max Weber teilnehmen zu dürfen.

In seiner Florentiner Zeit erschloss sich Jenő Lányi auch eine Reihe von Kontakten zu italienischen Kollegen, so etwa zu Roberto Salvini (1912–1985), einem Kunsthistoriker, der in Florenz, München und Berlin studiert hatte.⁴⁴¹ Nach dem Ersten Weltkrieg wurde er Direktor der Uffizien in Florenz.⁴⁴² Zusammen mit Eugenio Luporini, ebenfalls Kunsthistoriker und im faschistischen Widerstand

⁴³⁹ Jenő Lányi an seine Eltern: Siena, 10.7.'37.

⁴⁴⁰ Jenő Lányi an seine Familie: ohne Datum [1936].

⁴⁴¹ RAGGHIANI 1955, S. 172. Lányi nennt ihn in seiner privaten Korrespondenz nur einmal beim Nachnamen. Dass es sich um Roberto Salvini handelt, geht aus einem Brief hervor, den Carlo Ragghianti 1955 publizierte.

⁴⁴² Über Roberto Salvini, siehe: LODOVICI, Sergio Samek: *Storici, teorici e critici dell'Arte figurativa in Italia dal 1800 al 1940*, Roma 1946, S. 319ff.; <https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-salvini/> (aufgerufen am 4. August 2021).

aktiv,⁴⁴³ half Salvini Lányi bei der italienischen Fassung seiner Artikel.⁴⁴⁴ Beide waren auch mit Lányis Schwester Magda bekannt.⁴⁴⁵

Den Kontakt Lányis zu dem Kunsthistoriker Carlo Ludovico Ragghianti (1910–1987) beweist ein Aufsatz Ragghiantis von 1955, in dem er zwei Briefe veröffentlichte, die Lányi an ihn geschrieben hatte. Anlass für den Briefwechsel war die Veröffentlichung von Lányis Artikel „Un autoritratto di Melozzo da Forlì“ im Jahr 1938 in der von Ragghianti verantworteten Zeitschrift „La Critica d’arte“.⁴⁴⁶ Ragghianti, in Lucca geboren, opponierte früh gegen das faschistische Regime, musste deswegen 1927 Lucca in Richtung Florenz verlassen und studierte ab 1928 an der Scuola Normale Superiore in Pisa unter Giovanni Gentile. Dort kam er in Kontakt mit einer Gruppe von Intellektuellen, die ihn entscheidend prägte. 1935 gründete Ragghianti zusammen mit Ranuccio Bianchi Bandinelli die Zeitschrift „La Critica d’arte“. Einzigartig in ihrer Art behandelte sie Themen der figurativen Kunst von der Antike bis zur Gegenwart und war dabei den Ideen Benedetto Croces verpflichtet. Bereits der Name der Zeitschrift ist ein Verweis auf „La Critica“ von Croce, den Ragghianti 1932 auch persönlich kennenlernte. Anfang 1933 zog Ragghianti nach Rom, wo er seine spätere Ehefrau und Arbeitspartnerin Licia Collobi kennenlernte. Nach seinem Umzug verstärkte Ragghianti seine gegen das Regime gerichteten Aktivitäten und landete schließlich in den polizeilichen Akten. Insbesondere seit seiner Reise nach London 1939, wo er mit dem Warburg Institute und der Redaktion des „Burlington Magazine“ in Kontakt getreten war, verknüpfte er seine Arbeit als Wissenschaftler mit konspirativen Aktivitäten. Später, in Bologna, begann Ragghianti Verbindungen zwischen den verschiedenen antifaschistischen Zellen zu knüpfen, aus denen zwischen 1941 und 1942 der „Partito d’azione“ hervorging, an dessen Programm er direkt mitarbeitete. Im Frühjahr 1942 wurde er verhaftet und in Florenz inhaftiert. Nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis und einer erneuten Inhaftierung im Jahr 1943 brachte ihm der Zusammenbruch des Regimes die Freiheit. Er übernahm den Vorsitz des toskanischen Komitees für die nationale

⁴⁴³ Vgl. <https://www.cfs.unipi.it/formazione/orientamento/storia-delle-arti/> (aufgerufen am 13. Dezember 2022): „Negli anni della ricostruzione postbellica questi uomini, che avevano dato testimonianza di forte impegno civile come membri del Comitato di Liberazione Nazionale durante la clandestinità, contribuirono in maniera sostanziale alla crescita dell’Istituto di Storia dell’Arte diversificando gli insegnamenti, imprimendo un forte impulso alla conservazione e alla tutela del patrimonio, gettando le basi di quelli che tuttora rimangono settori di ricerca caratterizzanti della scuola pisana: lo studio della scultura dal medioevo all’età contemporanea, delle arti decorative e industriali, della grafica e del disegno, della pittura dal Quattrocento al contemporaneo, dell’arte nord-americana, dell’architettura in particolar modo rinascimentale, della storia del cinema e del teatro“.

⁴⁴⁴ „Il mio traduttore se ne va adesso in vacanza, ma forse domanderò a Salvini se me la potrebbe [sic!] fare lui“, Jenő Lányi a Carlo Ragghianti: Firenze, 18.8.1938, publiziert in: RAGGHIANTI 1955, S. 166.

⁴⁴⁵ „Salvini grüßt Duskó, Luporini und seine „madrina“ [italienisch für Patentante] auch“, Jenő Lányi an seine Eltern: Firenze, 25.2.‘35.

⁴⁴⁶ RAGGHIANTI 1955, S. 164–172. Zum Inhalt des Aufsatzes und vor allem zu den methodischen Überlegungen darin: siehe unten.

Befreiung, führte den Widerstand in Florenz im August 1944 an und war der Erste, der über den Vasari-Korridor die alliierten Truppen auf der anderen Seite des Arno erreichte.⁴⁴⁷

Aus dem Brief Lányis an Ragghianti geht hervor, dass er auch zu Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900–1975) in engerem Kontakt stand.⁴⁴⁸ Bianchi Bandinelli wünschte sich eine Erneuerung der Kunstwissenschaften durch eine „historisch-ästhetische Bewertung des Kunstwerks und des Künstlers [...], die jedoch mit dem sozialen und wirtschaftlichen Umfeld verbunden“ sein sollte.⁴⁴⁹ Er beschrieb seine eigene Entwicklung als den Übergang eines antifaschistischen Intellektuellen vom Liberalismus zum Kommunismus.⁴⁵⁰

3.1.5. Lányis Verhältnis zur Familie Mann

Lányi lernte seine große Liebe und spätere Ehefrau Monika Mann in Florenz kennen. Von seiner Liebe zu Monika ist immer wieder in seinen Briefen zu lesen. Für ihn ist sie „lieb und teuer“⁴⁵¹ „so lieb, dass man es gar nicht beschreiben kann“⁴⁵², „unverändert lieb – denn, wenn der liebe Gott hilft, wird sich an unserer Beziehung nichts mehr ändern, ich habe nun meine ewige Partnerin für das Leben gefunden“.⁴⁵³ Aus Sicht der Familie Mann war Monika dagegen ein problematisches und zerbrechliches Kind, welches schwer unabhängig wurde und Hilfe brauchte, sowohl in finanzieller als auch in emotionaler Hinsicht.⁴⁵⁴ Wie Monika fand auch ihr Ehemann keine sehr herzliche Aufnahme in die Familie. Einzig Klaus Mann äußerte sich in seinem Tagebuch positiv über Lányi nach dessen plötzlichem Tod: „Die Erinnerung, jetzt an L.‘s weiche, angenehm schmeichlerische, intelligent parasitenhafte, zivilisierte Art. Ich mochte ihn immer ganz gern.“⁴⁵⁵

⁴⁴⁷ Über Carlo Ludovico Ragghianti, siehe: https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-ludovico-ragghianti_%28Dizionario-Biografico%29/ (aufgerufen am 11.07.2022); VARESE, Raniero (Hrsg.): Omaggio a Ragghianti, in: Critica d’arte in atto. Il ruolo delle riviste in Italia oggi, Firenze 1997; Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione (catalogo della mostra, Lucca), Milano 2000; BRUNO, Raffaele (Hrsg.): Ragghianti critico e politico, atti del Convegno, Cassino 2002, Milano 2004; FILIERI, Maria Teresa (Hrsg.): Carlo Ludovico Ragghianti, pensiero e azione, atti del Convegno, Pisa–Lucca 2010, Lucca 2010; VARESE, Raniero (Hrsg.): Carlo Ludovico Ragghianti. Un uomo cosciente, atti del Convegno, Ferrara 2009, in Critica d’Arte, 71.2010, S. 41–42; PELLEGRINI, Emanuele: Studi su Carlo Ludovico Ragghianti, in: Predella, 10.2010, S. 28.

Die Stiftung Fondazione e centro studi sull’arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti in Lucca betreut die Bibliothek, die Fotothek und das Ragghianti-Archiv auf, das den persönlichen Nachlass, die Reihe La Critica d’Arte und die Briefe umfasst.

⁴⁴⁸ RAGGHIANI 1955, S. 172.

⁴⁴⁹ <https://www.treccani.it/enciclopedia/ranuccio-bianchi-bandinelli> (aufgerufen am 11.07.2022).

⁴⁵⁰ <https://www.treccani.it/enciclopedia/ranuccio-bianchi-bandinelli> (aufgerufen am 11.07.2022).

⁴⁵¹ Jenö Lányi an seine Eltern: Wien, 5.10.’37.

⁴⁵² Jenö Lányi an seine Eltern: Wien, 27.11.’37.

⁴⁵³ Jenö Lányi an seine Eltern: 3.3.’38. Vgl. auch den Teil über Florenz, Kap. 2, S. 38.

⁴⁵⁴ Vgl. ANDERT 2007; ANDERT 2010; LAHME, Tillman: Die Manns. Geschichte einer Familie, Frankfurt am Main 2015.

⁴⁵⁵ Klaus Mann, Tagebücher 5.6.1940–11.12.1942, 27. September 1940, München, Monacensia, online verfügbar unter: <https://www.monacensia-digital.de/mann/content/zoom/10130> (aufgerufen am 14. Januar 2023).

In einer Passage aus einem Brief Klaus Manns an seine Eltern, in der er seine Überraschung darüber äußerte, wie positiv sich die Schwester entwickelt habe, wird deutlich, dass die Einstellung der Familie zu Monika bis dato eher schlecht war:

„Kinder ich sags euch: das Mönngle ist ein ganz feines Ding geworden. Nicht ohne seltsame Züge freilich, aber auch durchaus nicht ohne gewinnende – und wenn ein Mensch von artigem Niveau, wie der Lányi, ihr mit so schwärmerischer Treue ergeben ist, muss überhaupt etwas an ihr dran sein. Wirklich, sie ist ganz leise und würdig, schwermütig halb, halb humorvoll, nicht ohne bizarre Einfälle, mit Anmut zurückhaltend, auch ziemlich hübsch.“⁴⁵⁶

Warum Monika in der Familie Mann so wenig Anerkennung fand, ist schwer zu verstehen. Ihre Biografin Andert vermutete, „dass es eines schwarzen Schafes bedurfte, damit die dunklen Flecken der anderen nicht gesehen wurden“.⁴⁵⁷

Jenő Lányi begegnete Thomas Mann in Zürich erstmals Ende 1936:

„An einem Tag war ich zum Mittagessen bei Thomas Mann und seiner Familie eingeladen, es war tatsächlich rührend, in so einem kleinen familiären Kreis an einem Tisch mit dem größten lebenden Schriftsteller und Menschen zu sitzen. Denn, man kann ja in einigen Stunden wahrlich nicht viel reden, aber das ist auch nicht so wichtig, weil dies gerade so rührend war, dass er nicht jede Minute etwas Wichtiges sagte und man daher gar nicht daran dachte, dass dieser adrette alte Herr der Thomas Mann ist – so unsagbar, unendlich und unaffektiert einfach und jeden Anschein meidend ist seine Art.“⁴⁵⁸

Die Ehrfurcht und die Verlegenheit, sich vor einem hochrangigen Intellektuellen wiederzufinden, sind in den von Lányi geschriebenen Zeilen deutlich zu erkennen. Die Hochachtung für den Schriftsteller ist eine Konstante, die in Lányis Briefen immer wieder auftaucht, zum Beispiel, wenn er seiner Familie Leseempfehlungen gab:

„Wenn Ihr auch ‚Lotte in Weimar‘ von dem alten Herren verschaffen könnt, so versucht es zu lesen, es ist einfach unsagbar schön: er ist halt ein unsterblicher

⁴⁵⁶ LAHME 2015, S. 154–155.

⁴⁵⁷ ANDERT 2017, S. 64.

⁴⁵⁸ Jenő Lányi an seine Eltern: Zürich, 6.1.'37.

Dichter – trotzdem dass ich sein Schwiegersohn bin, aber auch darum, weil er Mönchen produziert hat.“⁴⁵⁹

Thomas Mann hingegen erwähnte Lányi in seinen Tagebüchern nur hin und wieder, wenn Letzterer etwa zum Abendessen oder Mittagessen bei den Manns war. Mehrere Einträge beweisen, dass dies mehrfach der Fall war.⁴⁶⁰

Aus England schrieb Lányi im Herbst 1939 einen Brief an Klaus Mann, in dem er sich für das Zusenden von dessen Roman „Der Vulkan“⁴⁶¹ bedankte, den er gerade gelesen hatte und offenbar schätzte.⁴⁶² Außerdem sandte er zwischen Ende August und September 1939 vier Briefe an Katia Mann. Im ersten Brief berichtete er vom Kontakt zu dem Parlamentarier Harold Nicolson, an den Katia und Thomas Mann ihre Tochter und ihren Schwiegersohn empfohlen hatten. Der Brief endet mit einer Note der Achtung und Wertschätzung gegenüber den Schwiegereltern:

„Ihres und Herr Zauberles Dasein hat ja das Exemplarische, wonach man sich zu innerst sehnt und was man rundherum in der Welt so vernichtend vermisst. Um Ihr Dasein aus solch glücklicher Nähe zu wissen gibt uns die größte Zuversicht, ja Sicherheit im Glauben daran, dass wir die Triumph des Guten noch werden miterleben dürfen.“⁴⁶³

Im zweiten Brief, den er im südenglischen Torquay verfasste, äußerte Lányi seine Sorge über die Situation in Europa:

„Dass wir nun nach London zurückkehren müssen, ist ja bitter, aber wohl unvermeidlich zunächst. Ich meine, gerade jetzt zurückzukehren, denn so viel ich sehe, wird erst jetzt, wenn überhaupt, die Situation gefährlich: ich habe das unheimliche Gefühl, dass das Monstrum ganz im Stillen zu einem unerhörten [sic!] Coup in der allernächsten Zeit ausgreifen wird. Ich weiss nicht, in welcher Form, aber ich habe das sehr ausgeprägte Gefühl, dass er an etwas ganz Schauerlichem brütet.“⁴⁶⁴

In diesem Brief drückte er auch seine Hoffnung auf eine Emigration in die USA aus: Es sei viel besser, „wenn wir herüberkönnten: ich kann Ihnen nicht sagen, wie glücklich und erlöst wir wären,

⁴⁵⁹ Jenő Lányi an seine Eltern: London, 19.03.'40.

⁴⁶⁰ Zum Beispiel: „Zu Tische ein Freund Monis, Ungar“ (Dienstag den 29. XII. 36), vgl. DE MENDELSSOHN 1981, S. 415, oder „Zu Tische Dr. Lany [sic!]“ (Freitag, den 4.II.38), DE MENDELSSOHN 1980, S. 171.

⁴⁶¹ MANN, Klaus: Der Vulkan, Amsterdam 1939.

⁴⁶² Jenő Lányi an Klaus Mann: London 30.9.39. München, Monacensia Literaturarchiv, Nachlass Klaus Mann/Briefe, KM B 156.

⁴⁶³ Jenő Lányi an Katia Mann, [30.8.1939], Zürich, Thomas Mann Archiv, B–III.6–MANN–1.

⁴⁶⁴ Jenő Lányi an Katia Mann, [nach 23.9.1939], Zürich, Thomas Mann Archiv, B–III.6–MANN–1.

wenn Sie uns dazu verhelfen könnten!“⁴⁶⁵ An Neujahr 1940, in seinem dritten Brief, sandte er seinen Schwiegereltern dann einen Lebenslauf und bat sie, davon „Gebrauch machen zu wollen“, selbst wenn sich darin „keine Karriere“ spiegele und „die Qualität [der] Publikationen [...] recht ärmlich“ sei.⁴⁶⁶ Den vierten und letzten Brief an seine Schwiegermutter sandte er wieder aus Torquay am 10. September 1940, wohin das Paar auf den Rat Nicolsons zurückgekehrt war.⁴⁶⁷

Interessanterweise wendete sich Lányi an Katia Mann und nicht an seinen Schwiegervater. Zwar empfand er weiterhin Hochachtung vor Thomas Mann als Dichter und Schriftsteller, dennoch scheinen sich seine Gefühle für die Familie Mann bereits im September 1938 geändert zu haben:

„Ich wohne hier draußen, die Alten und die Familie sind einen Tag vor meiner hiesigen Ankunft nach Amerika aufgebrochen – aber ich war ja auch nicht so schrecklich neugierig auf sie, weil mich aus der ganzen Mischpoke alleine meine Monika interessiert und ich in eine derart ‚berühmte‘ Familie auch nie hätte ‚hineinheiraten‘ können, vielmehr geht es darum, meine Monika aus ihrer Familie ‚heraus zu heiraten‘ – was uns auch gelingen wird. Dies muss unter allen Umständen so geschehen – denn ich will auch den leisesten Hauch eines dahingehenden und naheliegenden Verdachtes vermeiden, ich hätte als Mitgift den Weltruhm des Familienoberhauptes erhalten. Wenn es ein Hindernis zwischen mir und Monika gegeben hätte, so hätte es nur dieses und ebengenau nur dieses alleine sein können. So aber heirate ich sie trotz der Tatsache, dass sie Th. Manns Tochter ist und ich werde bis zu meiner letzten Stunde dem lieben Herrgott dankbar dafür sein, dass er mir dieses engelhaftes Mädchen zur Lebenspartnerin ausgewählt hat.“⁴⁶⁸

Möglicherweise war dieses Abwenden von der Familie seiner Verlobten auch im Desinteresse begründet, das Thomas Mann gegenüber dem Schicksal seiner Tochter Monika an den Tag legte. Nachdem der berühmte Schriftsteller sich entschlossen hatte, in die USA zu emigrieren, sorgte er dafür, dass seine Familie mit nach Kalifornien kam – mit Ausnahme von Monika und Jenö. In einem Brief vom April 1938 an seinen Bruder Heinrich hielt Thomas Mann fest, dass seine Kinder ebenfalls in die USA zu emigrieren planten – außer Monika, die nach Florenz gehen werde:

„Amerika stellt sich überhaupt wunderbar zur Verfügung, man kennt das nicht in Europa. Wir sind entschlossen, vorläufig nicht dorthin zurückzukehren. Erika fährt

⁴⁶⁵ Jenö Lányi an Katia Mann, [nach 23.9.1939], Zürich, Thomas Mann Archiv, B-III.6-MANN-1.

⁴⁶⁶ Jenö Lányi an Katia Mann: London 1.1.1940, Zürich, Thomas Mann Archiv, B-III.6-MANN-4.

⁴⁶⁷ Jenö Lányi an Katia Mann: September 10, 1939, Zürich, Thomas Mann Archiv, B-III.6-MANN-2.

⁴⁶⁸ Jenö Lányi an seine Eltern: Küsnacht – Zürich, 18.9.'38.

Anfang Mai nach Zürich, um den Hausstand aufzulösen und den Transport unserer Habe zu besorgen. Alle Kinder, bis auf Moni, die wohl wieder nach Florenz gehen wird, sollen herüber kommen. Für sie alle gibt es die besten Aussichten, nur hier überhaupt welche.“⁴⁶⁹

Lányi schien im März 1938 noch nicht ganz zur Emigration entschlossen gewesen sein. Allerdings hegten Lányi und Monika Mann im Mai 1938 große Hoffnungen anlässlich eines Besuchs von Monikas Schwester Erika in Zürich. Sie glaubten, von Erika Rat und Hilfe zu bekommen, um Europa verlassen zu können:

„Morgen, kommt meine älteste Schwester aus Amerika, die wir alle mit Ungeduld, Spannung und Freude erwarten! – Sie bringt Nachrichten von den Eltern – und von unserer ‚zukünftigen Heimat‘ (?) – und sie wird uns Ratschläge geben, Anhaltspunkte. Mit einem Wort – wir hoffen auf eine Klärung unsrer Lage [...]! – Vielleicht fahren wir dann schon baldigst hinunter, oder aber im Herbst! – Diese Fragen müssen nun nächstens definitiv beantwortet werden! – ‚Zimmerlich‘ sein, das gibt’s nun nicht mehr! – Man muss ohne Widerstand befolgen, was auf dem Tagesplan des Schicksals steht.“⁴⁷⁰

Lányi wagte es zunächst nicht, Erika direkt um Hilfe zu bitten: „Die langersehnte Erika ist bereits angekommen, wir konnten aber noch nicht über praktische Dinge sprechen, denn wir haben uns ja gerade erst einmal kennengelernt.“⁴⁷¹ Seine Enttäuschung, als sie ihnen nicht behilflich sein konnte, spricht deutlich aus seinem nächsten Brief:

„Mit Erika haben wir nichts Wichtiges besprochen – auch sie konnte nichts weltbewegend Kluges sagen – Sorgen gibt es auch hier viele, wie überall anders und jeder ist versucht, seine eigenen Probleme an erster Stelle zu lösen. So wissen wir noch nicht genau, wie und wann sich die Dinge entwickeln werden.“⁴⁷²

Er verschwieg seiner Familie, dass Erika vor allem daran interessiert gewesen war, Lányis finanzielle Situation zu erkunden: „Auf die Fragen in meiner Liste ‚hat Lanyi (sic!) zu leben? Wovon lebt Lanyi

⁴⁶⁹ Thomas Mann an Heinrich Mann: 21.04.1938. Zürich, ETH, Thomas-Mann-Archiv, B-I-MANNE-156. Siehe auch: WYSLING, Hans (Hrsg.): Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949, Frankfurt am Main 1984, S. 255–256.

⁴⁷⁰ Monika Mann an Bertha Lányi: Zürich, 29.05.1938.

⁴⁷¹ Jenő Lányi an seine Eltern: Zürich, 2.6.’38.

⁴⁷² Jenő Lányi an seine Eltern: Zürich, 18.6.’38.

(sic!)? Besitzt Lanyi (sic!) Geld?’ habe ich noch keine definitive Antwort“⁴⁷³, schrieb sie am 1. Juni 1938 seinen Eltern.

Dauerhaft zurück nach Florenz zu gehen, wie Thomas und Katia Mann es wohl für ihre Tochter geplant hatten, war für Lányi nicht möglich. Trotz der geltenden italienischen Rassengesetze setzte Lányi seine Donatello-Studien am Kunsthistorischen Institut in Florenz noch bis Anfangs September 1938 fort. Sicher fühlte er sich jedoch nicht und fürchtete diskriminiert und verfolgt zu werden:

„Das J-Geschimpfe ist auch hier groß angesagt. Und ich kann es kaum erwarten, wieder in der Schweiz zu sein. Bei der Familie meiner Monika wird schon mit der Auflösung des Haushalts begonnen, Mitte September macht sich der größte Teil der Familie auf den Weg. Ich weiß noch nicht genau, wann und wo wir uns wiedersehen werden. Hierher will ich nicht, dass sie kommt! Und ich hätte noch viel zu tun hier!“⁴⁷⁴

Thomas und Katia Mann kehrten letztlich im Juli 1938 doch noch einmal in ihr Haus in Küsnacht bei Zürich zurück, um ihren Haushalt selbst aufzulösen⁴⁷⁵. Alle Kinder „bis auf Moni“ bezogen sie in ihre Pläne ein. Nur sie ließen sie zurück. Damit schien das „Problem Moni“, das ihre Eltern schon lange beschäftigt hatte, gelöst. Am 14. September verabschiedeten sie sich von Monika.

Drei Tage später kam Lányi aus Italien zurück: Als hätte er den Zeitpunkt genau abpassen wollen, um der Familie aus dem Weg zu gehen. Da ihnen auch die Rückkehr nach Wien nach dem „Anschluss Österreichs“ im März 1938 versperrt war, blieben Monika und Jenö zunächst in Zürich, bis sie schließlich nach England auswandern konnten.

Während ihrer Europareise, Ende August 1939, besuchten Monikas Eltern das junge Ehepaar in London und waren von den beiden sehr angetan. Thomas Mann nahm sich vor, ihnen notfalls behilflich zu sein. An eine von beiden nach wie vor erwünschte Emigration nach Amerika dachte er jedoch nicht: „Abschied von den jungen Leuten, denen im Kriegsfall die Protektion Murrays und Nicolsons zu erwirken. Das zart verkümmerte Wesen Moni’s gibt rührend zu denken.“⁴⁷⁶ Nach dem Kriegsausbruch notierte Thomas Mann nichts mehr über das Schicksal seiner Tochter und seines Schwiegersohns in seinem Tagebuch.

Da sich die Situation in London immer mehr verschlechterte, wandte Lányi sich schließlich doch noch direkt an Thomas Mann. Zwei Tagebucheinträge von Mann deuten darauf hin, dass die

⁴⁷³ MANN, Erika: Mein Vater, der Zauberer, hrsg. von Irmela von der Lühe, Reinbek 2009, S. 127.

⁴⁷⁴ Jenö Lányi an Bertha Lányi: Zürich, 18.6.1938.

⁴⁷⁵ LAHME, Tilmann: I Mann. Storia di una famiglia, Torino 2017, S. 151.

⁴⁷⁶ Tagebucheintrag vom Mittwoch, den 23.VIII.39. DE MENDELSSOHN 1980, S. 455.

Nachrichten Lányis eher Belastung als Sorge für den Schriftsteller waren: „Dringendes Kabel Lányis, das Moni's Ängste zeigt. Versuche, sie nach Canada zu schaffen.“⁴⁷⁷ „Unangenehmer Brief Lanyi's.“⁴⁷⁸ Einige Tage später berichtete Thomas Mann in einem Brief an seine Gönnerin Agnes E. Meyer, in dem es vor allem um ein Visum für seinen Sohn Golo ging, von einem überraschend „freundlichen Entgegenkommen der kanadischen Regierung inbetriffs Monika und ihres Mannes“.⁴⁷⁹

Insgesamt scheint die Frage, was mit Monika und ihrem Mann geschehen würde, Thomas Mann nicht allzu stark beschäftigt zu haben. Nach Kriegsausbruch wandte sich Lányi direkt an Katia Mann, die offenbar nicht aktiv wurde. Erst später und auf Lányis Drängen hin kümmerte sich Thomas Mann um die Emigration seiner Tochter und seines Schwiegersohns nach Kanada – für Lányi keine gute Lösung, da Juden dort häufig Internierung drohte. Die Hilfe seiner einflussreichen Gönnerin Agnes E. Meyer nahm er für Golo, Heinrich und dessen Frau Nelly Mann in Anspruch und gab sich mehrere Monate lang überhaupt keine Mühe, die erforderlichen Visa für Amerika zu erlangen. Katia, Erika und Thomas Mann halfen vielen bei der Auswanderung, aber ihre Tochter Monika und ihr Schwiegersohn Jenö blieben außen vor. Tilmann Lahme charakterisierte dieses Schweigen in seiner Geschichte der Familie Mann treffend:

„Erika, Katia und Thomas Mann sind dem Chaos, in das Europa stürzt, entkommen. Drei der Mann-Kinder sind noch dort, nicht unmittelbar bedroht, aber auch nicht sicher. Michael und Katias Kummer seinetwegen tauchen immer wieder im Tagebuch des Vaters auf. Um Golo, ‚den ich sehr herbeiwünsche‘, macht er sich selbst Sorgen. Monika wird nicht erwähnt.“⁴⁸⁰

Wie bereits früher dargelegt scheint alles darauf hinzudeuten, dass die Manns „die lästige und als problematisch geltende Tochter bewusst und gerne in Europa“ zurückließen.⁴⁸¹

3.1.6. Lányis Verbindungen in London

Als Lányi erkannte, dass sein Leben in Italien in Gefahr war, suchte er nach Möglichkeiten, eine Arbeitsstelle in einem sicheren Land zu finden. Als er Florenz verließ, zog er zunächst zusammen

⁴⁷⁷ Tagebucheintrag vom Freitag, den 31.V.1940. DE MENDELSSOHN 1982, S. 87.

⁴⁷⁸ War es ihm der Brief unangenehm, oder die darin geschilderte Situation? Tagebucheintrag vom Montag, den 5.VIII.1940. DE MENDELSSOHN 1982, S. 126.

⁴⁷⁹ Thomas Mann an Agnes E. Meyer: 08.08.1940. Zürich, ETH, Thomas-Mann-Archiv, B-I-MEYEA-69. Siehe auch: VAGET, Hans Rudolf (Hrsg.): Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937–1955, Frankfurt am Main 1992, S. 220–222.

⁴⁸⁰ LAHME 2015, S. 193.

⁴⁸¹ ANDERT, Karin, MEDOLAGO, Martina: Alle Kinder bis auf Moni und Jenö Lányi. Worüber in der Familie Thomas Mann nicht gesprochen wurde, in: Thomas Mann Jahrbuch, 33.2020, S. 131.

mit Monika Mann nach Küsnacht und Rüslikon (Zürich, Haus der Manns), wo sie von Mitte September bis Mitte November dank der Briefe nachgewiesen sind. Von dort aus wandte sich Lányi an seinen engen Freund Wittkower, welcher für ihn in London einige Vorträge über seine Forschung an Donatello organisierte. Mitte Oktober 1938 schrieb Lányi an seine Mutter:

„Jetzt sind wir mit der Erlangung des Visums für England beschäftigt. Mein Freund Wittkower hat mir eine Einladung aus London besorgt, damit ich dort im Verlauf des Winters zwei Vorträge am Warburg Institut halte. Dies wird die Einreise ungemein erleichtern!“⁴⁸²

Noch bevor Lányi und Monika Mann in England eintrafen, hatte sich Wittkower bereit erklärt, ihr Trauzeuge zu sein: „Ich freue mich ausserordentlich, dass dieser entscheidende Schritt hier unter meinen Augen und mit meinem Segen vollzogen wird.“⁴⁸³ Er erwartete das Paar am Bahnhof, als sie in London ankamen, und war zusammen mit seiner Frau wie versprochen ihr Trauzeuge.⁴⁸⁴ Wittkower unterstützte Lányi auch dabei, sich in London zurechtzufinden. Die Wohnung, in die die Lányis einzogen, lag in der Clarendon Road⁴⁸⁵ direkt neben der der Wittkowers,⁴⁸⁶ was ebenfalls auf eine enge Beziehung hindeutet. Wittkower hatte seinem Freund schon im Vorfeld versprochen „In Wohnungsfragen und allen praktischen Problemen des Lebens werdet Ihr hier von uns bestens beraten.“⁴⁸⁷ Er scheint dieses Versprechen gehalten zu haben.

Eine weitere Persönlichkeit des Warburg-Instituts, die versuchte, Lányi während seiner Zeit in London zu helfen, war Gertrud Bing.⁴⁸⁸ Sie pflegte Kontakte zu der Society of Protection for Science and Learnings (Gesellschaft zum Schutz von Wissenschaft und Bildung, SPSL). Um geflüchtete Dozenten zu unterstützen, sammelte diese Institution Gelder, dies in erster Linie durch Appelle an die akademische Gemeinschaft in Großbritannien. Angesichts der wachsenden Nachfrage nach diesen Diensten wurde der Rat 1936 formell als Society for the Protection of Science and Learning mit einem Beirat, einem Exekutivausschuss, einem Ausschuss für die Vergabe von Stipendien und einem kleinen Sekretariat neu gegründet. Bis zum Ausbruch des Krieges waren etwa 2000 Personen bei der Gesellschaft registriert, neben deutschen Flüchtlingen auch solche aus Österreich, Italien, Spanien und einige aus Sowjetrußland.⁴⁸⁹ Auch Lányi nahm Kontakt zu dieser Gesellschaft auf.⁴⁹⁰

⁴⁸² Jenő Lányi an seine Familie: Rüslikon, 11.10.'38.

⁴⁸³ Rudolph Wittkower an Jenő Lányi: 3rd October 1938.

⁴⁸⁴ Jenő Lányi an seine Mutter: London, 2.3.'39.

⁴⁸⁵ Siehe Ortsangabe: Jenő Lányi an seine Familie: 2.1.'39, 33, Clarendon Road, London W. 11.

⁴⁸⁶ Siehe Ortsangabe: Rudolph Wittkower an Jenő Lányi: 3rd October 1938.

⁴⁸⁷ Rudolph Wittkower an Jenő Lányi: 3rd October 1938.

⁴⁸⁸ Über Gertrud Bing, siehe: Wendland 1999, S. 56–59; Bing, Gertrud, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, Stuttgart 2007, S. 27–28; TACK, Laura: The fortune of Gertrud Bing (1892–1964): a fragmented memoir of a phantomlike muse, Leuven/Paris/Bristol 2020.

⁴⁸⁹ Informationen aus: <https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/resources/3246> (aufgerufen am 27. Januar 2022).

⁴⁹⁰ Die Materialien über Jenő Lányi befinden sich heute im Archiv der SPSL, SPSL 515, fols. 206–231, Bodleian Library, Oxford.

Anschließend schrieb die Sekretärin der Vereinigung, Esther Simpson, einen Brief an Gertrud Bing, um sich über Lányi zu erkundigen.⁴⁹¹ Bing lobte Lányis Qualitäten als Forscher:

„He is no doubt an excellent scholar. His main subject at present is Donatello, and the book which he is writing will certainly be an outstanding piece of research. The photographs which he has made of Donatello's works are the most beautiful I have ever seen made of sculptures, and reveal quite unexpected aspects. He is a very clever, very through scholar [...]“⁴⁹²,

Sie wies aber auch darauf hin, dass Lányi der Schwiegersohn von Thomas Mann sei, weswegen sein Lebensunterhalt garantiert sei:

„This is, of course, a personal matter, but still I feel you ought to know about it: he is married to a daughter of Thomas Mann who has, I know, given his daughter a monthly allowance. This is presumably not enough to support them both – but still, they are not entirely without means. It is of course always difficult to form an opinion about other people's financial and psychological situation, but I should have thought that Thomas Mann would be in a position to supplement his daughter's allowance“.⁴⁹³

Während Lányi versuchte, in London Fuß zu fassen, sondierte er zeitgleich auch weitere Möglichkeiten, in die USA zu emigrieren. Am 3. Dezember 1938 schrieb er an seine Eltern:

„Ich habe eine Einladung erhalten von einem der größten und wichtigsten amerikanischen Universitäten, von der Harvard University in Cambridge, um ab dem Frühling Vorträge über Donatello zu halten!!! Prof. Koehler, der für mich diese Einladung erwirkt hat, gehört zu den bedeutendsten amerikanischen Kunsthistorikern und es ist eine große Anerkennung, dass er meine Publikationen kennt und mir einen warmherzigen Brief geschrieben hat mit der guten Nachricht.“⁴⁹⁴

Damit bezog er sich auf Kontakte zu Wilhelm Reinhold Walter Koehler (1884–1959),⁴⁹⁵ einem deutschstämmigen Kunsthistoriker, der 1906 in Wien bei Max Dvořák promoviert hatte und in den

⁴⁹¹ „Dear Dr. Bing, What can you tell me about Dr. Jenö Lányi?“, Esther Simpson an Gertrud Bing: 29th November 1939. SPSL, Bodleian Library, Oxford, Fol. 215.

⁴⁹² Gertrud Bing an Esther Simpson: 1st December, 1939. SPSL, Bodleian Library, Oxford, Fol. 216.

⁴⁹³ Gertrud Bing an Esther Simpson: 1st December, 1939. SPSL, Bodleian Library, Oxford, Fol. 216.

⁴⁹⁴ Jenö Lányi an seine Eltern: London, 3.12.'38.

⁴⁹⁵ Über Koehler, siehe: SORENSEN, Lee (Hrsg.): Koehler, Wilhelm Reinhold Walter, in: Dictionary of Art Historians, online verfügbar: <https://arthistorians.info/koehlerw> (aufgerufen am 9. August 2021).

1920er-Jahren in Weimar und Jena tätig war. Aufgrund seines Engagements für die moderne Kunst geriet Koehler schon früh in Konflikt mit der NSDAP, die seit 1930 in Thüringen regierte. 1932 verließ er Deutschland und ging nach Harvard, wo er ab 1934 die Professur für mittelalterliche Kunst innehatte. Koehlers Methodik ging von dem geistesgeschichtlichen Ansatz seines Mentors Dvořák aus, wobei er auch einen psychologischen Analyseansatz einbezog.⁴⁹⁶

In ihrer Zeit in London verkehrten Jenő Lányi und Monika Mann außerdem mit Schriftstellern wie Franz Baermann Steiner (1909–1952), Ferenc Kőrmendi (1900–1972)⁴⁹⁷ und Elias Canetti (1905–1944), die seit dem Ende der 1930er-Jahre in Großbritannien im Exil lebten.

Franz Baermann Steiner gehörte zur letzten Generation der deutsch-jüdischen Minderheit in Prag und emigrierte über Wien nach London.⁴⁹⁸ Lányi schrieb ihm 1939 einen Brief aus dem südenglischen Torquay, in dem er schilderte, wie er lebte und arbeitete und von der Exilzeitschrift „Maß und Wert“ berichtete – wahrscheinlich in der Absicht, Gedichte von Baermann Steiner dort zu publizieren.⁴⁹⁹

Ferenc Kőrmendi (1900–1972) war Journalist und in den 1930er-Jahren ein international erfolgreicher Autor.⁵⁰⁰ 1932 nahm er an einem internationalen Wettbewerb mit seiner Novelle „Budapesti kaland“ teil und gewann den ersten Preis. Das Buch wurde in 25 Sprachen übersetzt. Kőrmendi verließ seine Heimatstadt Budapest 1939 nach der Einführung strengerer antijüdischer Arbeitsgesetze, die die Zahl der Juden in Regierungsämtern und Zeitungen begrenzten und schließlich komplett ausschlossen.⁵⁰¹ Er emigrierte nach London, wo er für die ungarische Abteilung des BBC

⁴⁹⁶ Siehe: KOEHLER, Wilhelm Reinhold Walter: *Byzantine Art in the West*, Cambridge 1941. Diese Arbeit erweitert den psychologischen Analyseansatz der Forschung von Wilhelm Vöge über Chartres. Vgl.: PANOFSKY, Erwin: Vorwort, in: *Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge*, Berlin 1958, S. ix–xxxii.

⁴⁹⁷ „Zwischenzeitlich war ich bei Kőrmendi, dem Autor eingeladen und habe das Eine oder Andere von ihm erfahren über die neuesten ungarischen Modenachrichten... Tja, es ist besser zu schweigen! Übrigens ist Kőrmendi ein sympathischer Mensch und er hat eine sehr liebe Frau“, Jenő Lányi an Bertha Lányi: London, 2.1.‘39.

⁴⁹⁸ Zu Franz Baermann Steiner, siehe: FLEISCHLI, Alfons: *Franz Baermann Steiner. Leben und Werk*, Hochdorf 1970; SERKE, Jürgen: *Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*, Wien 1987; ATZE, Marcel (Hrsg.): „Ortlose Botschaft“. *Der Freundeskreis H. G. Adler, Elias Canetti und Franz Baermann Steiner im englischen Exil*, Marbach 1998; ADLER, Jeremy, FARDON, Richard (Hrsg.), *Franz Baermann Steiner: Selected Writings*, New York 1999; VAN LOYEN, Ulrich: *Franz Baermann Steiner. Exil und Verwandlung. Zur Biographie eines deutschen Dichters und jüdischen Ethnologen*, Bielefeld 2010; Steiner, Franz Baermann, in: *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*, 19, hrsg. vom Archiv Bibliographia Judaica, Berlin 2012, S. 447–451; ATZE, Marcel: Steiner, Franz Baermann, in: Kilcher, Andreas B. (Hrsg.): *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 483–485.

⁴⁹⁹ Der Brief wurde von Karin Andert veröffentlicht. Siehe: ANDERT 2007, S. 231–233 und S. 339–340.

⁵⁰⁰ Auch in Italien wurde er bekannt. Sieben seiner Bücher wurden ins Italienische übersetzt und von dem renommierten Verlag Bompiani veröffentlicht, der unter anderem Umberto Eco und Alberto Moravia publizierte. KELEMEN 2013, https://hlo.hu/portrait/ferenc_kormendi_an_international_best_seller_author.html (aufgerufen am 3. August 2021).

⁵⁰¹ „May 29, 1938. Hungary adopts comprehensive anti-Jewish laws and measures, excluding Jews from many professions“, United States Holocaust Memorial Museum, <https://www.ushmm.org/learn/timeline-of-events/1933-1938/anti-jewish-laws-in-hungary> (aufgerufen am 2. August 2021).

World Service arbeitete.⁵⁰² Körmendi zählte zu den Schriftstellern, die als „entertainers of the Middle Classes“ bezeichnet wurden, seine Schriften berührten aber auch zentrale soziale und politische Probleme.⁵⁰³

Elias Canetti⁵⁰⁴ hatte wahrscheinlich Kontakt zu Monika Mann, die ihm in dem Brief aus Torquay an Baermann Steiner ein wenig schmeichelhaftes Epitheton zuschrieb: „Freund Canetti, ist ein Schwein!“ Lányi relativierte diese Behauptung mit der kurzen Bemerkung: „– das geht zu weit, Monika / (Und vielleicht weiß es Steiner schon eh!).“⁵⁰⁵ Direkte Kontakte zwischen Elias Canetti und Jenő Lányi lassen sich allerdings nicht nachweisen.

Auch der ungarische Geiger Joseph Smilovits scheint zu Lányis Bekanntenkreis in London gehört zu haben. In einem von Lányis Briefen aus London heißt es: „Vorgestern waren wir bei Smilovits zum Abendessen eingeladen (der zweite Geiger des Léhner-Quartetts und gleichzeitig der beste Mann desselben).“⁵⁰⁶ Das Quartett wurde 1918 in Budapest von Jenő Léner gegründet. Die vier Musiker spielten 23 Jahre lang zusammen, als „one of the most renowned string quartets of modern times“.⁵⁰⁷ Lányis anekdotischer Bericht über die Einladung zum Abendessen offenbart eine gewisse Komplizität zwischen den beiden, die aus demselben Land kamen und ihr Heimweh teilen konnten:

„Sie haben eine ungarische dicke Köchin, die gar zwanzigmal ins Zimmer gerannt kam ‚*der knädige Herr, komm’s bidde ma in de Küche*‘ – aber aus alledem wurde ein derart gutes Abendessen, dass wir uns alle zehn Finger danach geleckert haben!“⁵⁰⁸

⁵⁰² Über Körmendi, siehe: https://www.treccani.it/enciclopedia/kormendi-ferenc_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (aufgerufen am 3. August 2021).

⁵⁰³ KELEMEN, Ágnes: An „entertainer of the middle classes“. Ferenc Körmendi, Hungarian Literature Online 2013, https://hlo.hu/portrait/ferenc_kormendi_an_international_best_seller_author.html (aufgerufen am 3. August 2021).

⁵⁰⁴ Über Canetti, siehe: BARNOUW, Dagmar: Elias Canetti, Stuttgart 1979; PIEL, Edgar: Elias Canetti, München 1984; D’AGOSTINI, Maria Enrica (Hrsg.): Canetti, Roma 1985; GALLI, Matteo: Invito alla lettura di Canetti, Milano 1986; EIGLER, Friederike: Das autobiographische Werk von Elias Canetti, Tübingen 1988; GÖBEL, Helmut: Elias Canetti, Reinbek bei Hamburg 2005; HANUSCHEK, Sven: Elias Canetti. Biographie, München 2005; WACHINGER, Kristian: Elias Canetti. Bilder aus seinem Leben, München 2005; VON MATT, Peter: Der Entflammte. Über Elias Canetti, München/Zürich 2007; MAZZONE, Leonard: Introduzione a Elias Canetti. La scrittura come professione, Nocera Inferiore 2017.

⁵⁰⁵ Der Brief ist von Karin Andert zitiert. Siehe: ANDERT 2007, S. 233. Canetti soll Baermann-Steiner des Plagiats bezichtigt haben, lobt ihn aber auch in seinem posthumen Buch „Party im Blitz. Die englischen Jahre“ (CANETTI, Elias: Party im Blitz. Die englischen Jahre, München/Wien 2003).

⁵⁰⁶ Jenő Lányi an seine Eltern: 9.4.‘39.

⁵⁰⁷ Siehe die historischen Angaben der Huddersfield Music Society, online aufrufbar: <http://www.huddersfield-music-society.org.uk/uploads/1/0/8/9/10893937/muslener1.pdf> (aufgerufen am 18.01.2022).

⁵⁰⁸ Jenő Lányi an seine Eltern: 9.4.‘39.

3.2. Lányis Begeisterung für Musik und Literatur

Jenő Lányi war sehr gebildet. Seine Interessen beschränkten sich nicht auf die Kunst, sondern er liebte auch Literatur und Musik. Dank der Analyse seines Nachlasses lässt sich diese Seite des Kunsthistorikers näher beleuchten.

Wahrscheinlich dank seiner Schweizer Gastfamilie entwickelte und kultivierte Lányi sein Interesse für die klassische Musik, das aber bereits früher geweckt worden war – spielte er doch seit seiner Kindheit Klavier.⁵⁰⁹ Musik war für Lányi sein ganzes Leben lang wichtig. Diese Begeisterung teilte er mit seiner späteren Frau, Monika Mann, die eine Ausbildung zur Pianistin absolvierte, gerne Konzerte besuchte und einige „interessante Platten“⁵¹⁰ besaß. Immer wieder beschwerten sich die beiden, wenn sie durch die Umstände daran gehindert wurden, Konzerte zu besuchen⁵¹¹, und sie nutzten jede Gelegenheit, Musiker live zu erleben. So hörten sie etwa das Konzert von Pablo Casals in der Royal Albert Hall im März 1939 mit Stücken von Mozart, Haydn, Bizet, Elgar und Dvořak.⁵¹²

Das Klavierspiel Monika Manns unterstützte Lányi stets: „Mönchen, das Goldschätzchen, ist fleissig und spielt täglich mehrere Stunden sehr andächtig und aufmerksam“.⁵¹³ Außerdem folgte er immer wieder Rolf Langnese bei seinen Auftritten.⁵¹⁴ In Florenz spielte er mit Maja Winteler-Einstein vierhändig Klavier, wobei „Schubert sei so gespielt herrlich, aber für Beethoven oder Bach war’s ihr zu locker“.⁵¹⁵

Aus Lányis persönlichen Briefen geht auch hervor, dass er gerne gelesen hat. Er selbst bezeichnete sich als „ein sehr passionierter, aber recht dilettantischer Leser“,⁵¹⁶ dem Topos der Bescheidenheit nachspürend. Im Herbst 1926 schrieb er an seine Schwester Klára aus Paris konkret zu seiner Lektüre:

„Ich fühle mich sehr, sehr wohl, ich arbeite und lese viel, natürlich ausschließlich auf Französisch. Die moderne französische Literatur ist unerschöpflich. Jede Woche erscheinen die schönsten Bücher, eines ums andere, alles ist in hitziger

⁵⁰⁹ Mündliche Erzählung von Mária Lányi. Auch Monika Mann bestätigte, dass Lányi ein guter Spieler war, vgl. Teil I, Kap. 1.8, S. 55ff und Anhang 3, S. 233ff.

⁵¹⁰ „Interessante Platte aus Monis Besitz: Klavierkonzert von Beethoven von Gieseking“, vgl. Tagebucheintrag von Montag, den 19. X. 36, vgl.: DE MENDELSSOHN 1981, S. 382.

⁵¹¹ „Mit Konzerten ist momentan nicht viel los! – Aber Ostern feierten wir mit Bach-Messe und Matthäuspassion!“, Monika Mann an Bertha Lányi: Zürich, 24.04.1938.

⁵¹² „Gestern Abend durften wir das Konzert von Casals hören – das war restlos beglückend! –“: Monika Mann an Bertha Lányi: London, 29.03.1939. Vgl. auch: HARDY, Henri: Isaiah Berlin. Flourishing. Letters 1928–1946, London 2004, S. 295, Fußnote 1.

⁵¹³ Jenő Lányi an seine Eltern: London, 19.03.1940.

⁵¹⁴ „Rofls Konzert ist sehr gut gelungen, jetzt tourt er in Italien mit Schneider“: Jenő Lányi an seine Eltern: Wien, 5.11.‘37. Vgl. auch Kap. IV, S. 88.

⁵¹⁵ ROGGER 2005, S. 116.

⁵¹⁶ Jenő Lányi an Klaus Mann: London, 30.9.39.

Bewegung, hier lebt das Schreiben noch tatsächlich und der Buchstabe steht im Allgemeininteresse der Gesellschaft. Jetzt lese ich das neueste Buch von A. Gide und die Buchhändler verkaufen es nur an die STAMMKUNDSCHAFT, so stark ist die ‚NACHFRAGE‘ [...]! A. Gide ist der gekrönte König des heutigen literarischen Frankreich und ist eine recht interessante Erscheinung, z.B. bekennt er sich von allem Anderen einmal abgesehen notorisch und ohne Geheimnistuerei zu seiner Homosexualität ganz im Gegensatz zu Marcel Proust, der vor einigen Jahren verstarb und meiner Meinung nach ein noch großartigerer Schriftsteller war, als A. Gide und ebenso homosexuell! Vielleicht stimmt es ja doch, dass mit O. Wilde eine neue Ära in der Literatur beginnt – jedenfalls von dieser Seite her betrachtet.“⁵¹⁷

Das Buch von André Gide (1869–1951), das Lányi hier erwähnte, dürfte der autobiografische Roman „Si le grain ne meurt“ sein⁵¹⁸. Darin reflektierte Gide seine strenge Erziehung durch seine protestantische Mutter, seine Schwierigkeiten in der Schule, die Gefühle für seine Cousine Madeleine Rondeaux und die Entdeckung und das Eingestehen seiner Homosexualität. Insbesondere lobte Lányi Gides Mut, sich frei zu seiner Homosexualität zu bekennen – was damals einen Skandal ausgelöst hatte. Darin sah er eine Parallele zu Oscar Wilde, der sich ebenfalls offen zu seiner Homosexualität bekannt hatte, anders als Marcel Proust, den Lányi allerdings als Schriftsteller noch mehr bewunderte. Lányis Äußerung zeigt einerseits, dass er die Neuerscheinungen verfolgte und viel diskutierte Bücher rezipierte, aber auch dass er unbeirrt sein eigenes Urteil fällte.

Lányi rezipierte auch Literatur von zeitgenössischen Schriftstellern aus Ungarn. So berichtete er 1937 an seine Familie nach Budapest über seine Begeisterung für einen Roman des ungarischen Schriftsteller Gyula Illyés (1902–1983):⁵¹⁹

„Ich war am Sonntag bei Wildes zum Mittagessen und sie schenkten mir ein ungarisches Buch, Das Pusztavolk von Illyés: das wundervollste Werk, welches ich ungefähr auf Ungarisch kenne. Es ist ganz sicher viel mehr wert, als all die Hírman-Szekfü artigen vielbändigen und recht wissenschaftlichen ungarischen Geschichtserzählungen, also ein außerordentlich bewegendes Werk: ich erwarte

⁵¹⁷ Jenő Lányi an Klára Lányi: Paris, 29.XI.26.

⁵¹⁸ GIDE, André: Si le grain ne meurt, Paris 1926.

⁵¹⁹ 1919 ging Illyés ins Ausland und studierte an der Sorbonne. Lányi könnte ihm sogar in Paris begegnet sein. Als Illyés nach Ungarn zurückkehrte, veröffentlichte er seine Gedichte ab 1928 in der Zeitschrift Nyugat („Westen“). Seine tiefen Kenntnisse des Landlebens hielt er im 1936 erschienenen Roman „Puszták népe“ („Das Pusztavolk“) fest.

von Euch unbedingt, dass Ihr es lest, es ist das wahrste und wichtigste ungarische Buch, das ich kenne!!!“⁵²⁰

Begeistert war er auch von Móricz Zsigmonds „A nap árnyéka (Erdély-trilógia III.)“⁵²¹ sowie von Frigyes Karinthy's „A Journey Round My Skull“.⁵²²

Den österreichisch-ungarischen Dramatiker und Romancier Ödön von Horváth (1901–1938) lernte Lányi im Mai 1938 in Amsterdam persönlich kennen. Allerdings berichtete er in seinen Briefen nicht über dessen Bücher, sondern über dessen unerwarteten Tod:

„Ich hatte ein ziemlich trauriges Erlebnis in letzter Zeit: Wir wurden in Amsterdam gute Freunde mit dem talentiertesten ungarischen Schriftsteller, den aber daheim kaum einer kennt, da er auf Deutsch geschrieben hat: Ödön Horváth. Als ich hier ankam, erfuhr ich einige Tage später aus der Zeitung, dass der Arme mitten in Paris [...] erschlagen wurde!“⁵²³

Intensiv auseinandergesetzt hat sich Lányi mit dem Roman „Der Vulkan“ von Klaus Mann, der die Situation deutscher Exilanten beschreibt, die vor dem nationalsozialistischen Regime geflohen sind. Lányi las das Buch im September 1939 kurz nach dessen Erscheinen und bewertete es in einem dreiseitigen Brief an Klaus Mann. Die Lektüre hinterließ ihm „große[...] Genugtuung und tiefe[...] Dankbarkeit“,⁵²⁴ wohl weil er auch seine Situation in dem Buch gespiegelt sah und darin Trost fand. Moralisch sprach er dem Buch einen hohen Wert zu, dem der Autor gemäß Lányi auch stilistisch gerecht werde. Kritik übte er nur an dem Aufbau der Erzählung, die an Lebendigkeit verliere und etwas „Kunstfeindliches“ an sich habe. Für seine Kritik, die er in sehr bescheidenem Ton äußerte, entschuldigte er sich mehrfach.

Wahrscheinlich hat Lányi viele, wenn nicht gar alle Romane der Mann-Familie gelesen. Gemocht hat er vor allem „Joseph und seine Brüder“ von Thomas Mann. 1939 schrieb er an seine Schwiegermutter: „Ich habe eben sein Moses-Buch gelesen [...]. Ich finde, es ist mit das phantastischste – im wortwörtlichen Sinne –, was er je geschrieben hat, und vom Genie gezeichnet in allen Zügen.“⁵²⁵

⁵²⁰ Jenő Lányi an seine Eltern: Wien, 3.3.‘37.

⁵²¹ Jenő Lányi an seine Eltern: Florenz, 12.1.‘38.

⁵²² Jenő Lányi an Katia Mann: September 10, 1939. Zürich, ETH, Thomas-Mann-Archiv, III.6-MANN-2.

⁵²³ Jenő Lányi an Bertha Lányi: Zürich, 18.6.‘38.

⁵²⁴ Jenő Lányi an Klaus Mann: London 30.9.39. München, Monacensia Literaturarchiv, Nachlass Klaus Mann/Briefe, KM B 156.

⁵²⁵ Jenő Lányi an Katia Mann: [nach 23.9.1939], Zürich, Thomas-Mann-Archiv, B-III.6-MANN-3.

3.3. Ein unveröffentlichter Aufsatz Lányis und seine politische Positionierung

Die politische Einstellung Lányis lässt sich nicht eindeutig rekonstruieren. Fest steht, wie Horst Janson festhielt, dass er ein „stout antifascist“⁵²⁶ war. Die von ihm überlieferten politischen Äußerungen sind rar und sollen im Folgenden zusammengetragen werden. Daraus lässt sich seine klare Stellung gegen den Faschismus ersehen, aber auch eine kritische Stellung gegen die Linke. Von Lányis politischer Einstellung, zeugt Monika Manns Feststellung, er sei „ein heissblütiger Revolutionär – in seiner Eigenschaft als solcher schreckte er oft vor sich selber zurück“.⁵²⁷

In einem unvollendeten, auf Deutsch verfassten Artikel, der in der schweizerischen Zeitschrift „Heute und Morgen: Monatshefte für Kultur, Wirtschaft und Politik“ erscheinen sollte,⁵²⁸ beschäftigte sich Lányi mit Georges Bernanos‘ 1938 publiziertem Buch „Les grands cimetières sous la lune“,⁵²⁹ in dem der konservativ-monarchistisch eingestellte Bernanos die franquistischen Gräueltaten im Spanischen Bürgerkrieg anklagte.⁵³⁰ Lányi kannte den Redakteur der Zeitschrift, Hans Mühlestein, wahrscheinlich persönlich über die Manns.⁵³¹ Mühlestein, der sich bereits 1936 mit den Republikanern in Spanien solidarisiert hatte,⁵³² ein Engagement, das ihm eine Gefängnisstrafe einbrachte,⁵³³ schrieb in seinem Tagebuch, er sei der Kommunistischen Partei der Schweiz 1938

⁵²⁶ New York, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Archiv, Janson’s files, Plans of Work, S. 1.

⁵²⁷ Monika Mann, Jenő, Janson’s files. Vgl. Teil III, Kap. 3.4, S. 124ff und Anhang 3, hier: S. 233ff.

⁵²⁸ Dass es sich bei dem vorliegenden Schriftstück um einen Artikel handelt, der für die Publikation gedacht war, verrät eine Notiz am Ende des Textes. Die Handschrift von Monika Mann, Lányis Frau, offenbart: „nicht vollendeter Aufsatz für „Heute und Morgen“ von J.L.“.

⁵²⁹ BERNANOS, Georges: Les grands cimetières sous la lune. Paris 1938.

⁵³⁰ Vgl. „Es ist nicht lange her...“, Manuskript für die Zeitschrift „Heute und Morgen“, Janson’s files. Dieses Kapitel basiert auf einem 2017 erschienenen Artikel: MEDOLAGO, Martina: Spanischer Bürgerkrieg, französische Literatur und Jenő Lányis (mittel)europäische Gedanken aus einem unveröffentlichten Manuskript, in: Jahrbuch für Mitteleuropäische Studien 2015/2016, hrsg. vom Mitteleuropazentrum an der Andrassy Universität Budapest, Wien 2017, S. 245–256. Im Anhang wird der Text in seiner überlieferten Form vollständig abgedruckt, vgl.: S. 227.

⁵³¹ In einer Liste von Begegnungen Mühlesteins mit „großen Leuten“ wird Thomas Mann mit folgender Notiz angegeben: „seit 1900 od. 1910?“ (Samedan, Kulturarchiv Oberengadin, Nachlass Mühlestein). Zur Beziehung zwischen Thomas Mann und Hans Mühlestein, vgl.: VAITL, Dieter: So wär’s denn Zeit: schenk mir den schönen Trug“: Hans Mühlestein und Thomas Mann, in: Annalas da la Societad Retrorumantscha, 109.1996, S. 63–79. Zuletzt ist der Thomas-Mann-Fonds zu erwähnen, womit ein weiteres Engagement Mühlesteins verbunden ist, denn er gehörte zu den Unterzeichnern: „Nach einer Mitteilung in der Zeitung ABC, Zürich, 4. März 1937, hatte der Thomas-Mann-Fonds die folgende Zielsetzung: „Viele der Besten wurden zu einer übersteigerten Produktion getrieben, die früher oder später die Qualität der Arbeit schädigen muss. Unter der Peitsche der Not reift kein Werk. Die Verlage, die sich der exilierten Literatur annehmen, führen eine bedrohte Existenz. Bald wird es ihnen völlig unmöglich sein, anderes zu publizieren als das kommerziell unmittelbar Einträgliches. Dem Autor, der neue unerprobte Wege geht, wird der Mund verschlossen, am meisten den Jungen, noch unberühmten...“ (Zit. nach: KUSTER 1984, S. 57).

⁵³² „Gleich bei Ausbruch des spanischen Bürgerkrieges 1936 setzt sich Mühlestein mit aller Energie für die Solidarität mit der rechtmässig gewählten spanischen Republik ein. Er wird in dieser Zeit zum gefragtsten Redner für Solidaritätsveranstaltungen mit Spanien, bis der Bundesrat am 25. August 1936 ein Verbot gegen diese Kampagne verhängt“, KUSTER 1984, S. 35.

⁵³³ Genau nach dieser Verurteilung schlug ihm die Leitung der schweizerischen Kommunistischen Partei vor, die Herausgeberschaft ihrer Kulturzeitschrift zu übernehmen. STUDER, Brigitte: Mühlestein, Hans, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), 18.1997, S. 288f. Online verfügbar unter <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118737325.html>

beigetreten, „als ich die Redaktion von ‚Heute und Morgen‘ übernahm“.⁵³⁴ 1938 forderte er alle Bürger, aber vor allem die Intellektuellen dazu auf, Stellung zur aktuellen Situation in Europa zu beziehen: „[...] heute [sollten sich] alle klugen und ehrlichen Bürger zu den unerbittlichen Wahrheiten und Wirklichkeiten unserer Zeit stellen [...], und in erster Linie alle klugen und ehrlichen Intellektuellen.“⁵³⁵

In dem Entwurf seiner Rezension zu Bernanos‘ Schrift deutete Lányi einleitend den Rahmen an, in den er seine Gedanken einordnete. Ausgehend von den Moskauer Prozessen kritisierte Lányi die Haltung vieler linker Intellektueller, allen voran André Gides, die die Herrschaft Stalins nicht klar genug ablehnten.⁵³⁶ Generell vermisste er eine sich aus den linken Kreisen entfaltende Opposition, welche Licht in die „künstlichen, undurchdringlichen Rauchwolken“,⁵³⁷ die das innenpolitische Geschehen Russlands umhüllten und „durch die man nicht hindurchzublicken vermochte“,⁵³⁸ hätte werfen können. Demgegenüber hätten sich aus katholisch-konservativen Kreisen kritische Stimmen gegen Francos brutales Vorgehen in Spanien erhoben, darunter auch Bernanos. Laut Lányi stellte dieses Buch ein Pamphlet dar, das nicht nur den Krieg in Spanien dokumentieren und anprangern wollte, sondern auch auf allgemeinere Themen ausgriff, auf die Gesellschaft, die Religion und die Welt der Kirche. Lányi kam zu dem Schluss, Bernanos argumentiere vor allem mit dem „Gewissen von einem Christenmenschen“.

Die Schrift Bernanos‘ wurde bekanntlich in Kreisen linker Intellektueller sehr positiv aufgenommen, obgleich er eine kontroverse Persönlichkeit war und Sympathien für die Monarchie hegte. Tatsächlich bemerkte Lányi Parallelen zwischen Bernanos‘ Essay „La grande peur des bien-pensants“ und Hitlers „Mein Kampf“⁵³⁹ und bezeichnete ihn auch nicht als Renegat.⁵⁴⁰

Der Beitrag bricht plötzlich bei der Besprechung von Bernanos‘ Beziehung zur Kirche ab. Er ist nicht datiert, Lányi muss ihn aber 1938/39 verfasst haben, da die Zeitschrift „Heute und Morgen“ in diesem

(aufgerufen am 23. Februar 2017). Vgl. auch HUBER, Peter: Le procès militaire contre Hans Mühlestein: un intellectuel piégé, in: Cahiers d‘histoire du mouvement ouvrier, 13.1997, S. 63–69.

⁵³⁴ MÜHLESTEIN, Flüchtige Notizen zur Ergänzung meiner Autobiographie in der Metallarbeiterzeitung vom 11.II.1939, 1946, Nachlass Mühlestein, Kultur Archiv Oberengadin, Samedan, Schachtel 2, S. 1.

⁵³⁵ MÜHLESTEIN, Hans: Spanien und wir. Die Schweiz und Europa. Basel 1938, S. 33. Für Mühlestein wurde „in Spanien [...] über die Freiheit der Welt entschieden“, MÜHLESTEIN 1938, S. 15. Lányis Wunsch nach der Mobilisierung der Intellektuellen wird in den hier publizierten Artikel deutlich, siehe den Text im Anhang, S. 226.

⁵³⁶ „Jetzt lese ich das neueste Buch von A. Gide und die Buchhändler verkaufen es nur an die *Stammkundschaft*, so stark ist die ‚Nachfrage‘ [...]. A. Gide ist der gekrönte König des heutigen literarischen Frankreich und ist eine recht interessante Erscheinung [...]“ (Stammkundschaft und Nachfrage stehen im Originaltext auf Deutsch), vgl.: Jenő Lányi an Klára Lányi: Paris, 29.XI.26. Es geht um die Autobiographie des französischen Intellektuellen, vgl. GIDE 1926.

⁵³⁷ „Es ist nicht lange her...“, S. 1.

⁵³⁸ „Es ist nicht lange her...“, S. 1.

⁵³⁹ „Es ist nicht lange her...“, S. 2.

⁵⁴⁰ „Es ist nicht lange her...“, S. 3.

Zeitraum erschien und Bernanos' Schrift 1938 publiziert wurde. Möglicherweise entstand der Aufsatz während Lányis Zeit in Zürich, wo er zwischen Mitte September und Mitte November 1938 lebte.⁵⁴¹

Der Entwurf des Artikels zeigt, dass Lányi sich mit dem aktuellen politischen Geschehen aktiv auseinandersetzte und sich in der europäischen politischen und intellektuellen Szene auskannte.

Kritische Gedanken oder Nachrichten über die politischen Gegebenheiten seiner Zeit brachte Lányi manchmal auch in Privatbriefen, die er seiner Mutter nach Budapest schickte, zum Ausdruck: Wenngleich er mit keinem Wort die Lage Deutschlands nach 1933 oder Italiens nach 1938 direkt erwähnte, wies er ironisch darauf hin, dass er „auf unser dementes, seniles Europa stolz sein“ könne.⁵⁴² Aus den Briefen geht auch hervor, dass Lányi bereits vor der Publikation von Erika und Klaus Manns „Back from Spain“, in dem sie die Brutalität des spanischen Bürgerkrieges anprangerten,⁵⁴³ von deren Dokumentationsreise nach Spanien wusste: „Erika und Klaus sind als Reporter nach Spanien gereist – erwähnt die Sache aber niemanden gegenüber.“⁵⁴⁴

Auch im Rahmen eines Vortrags über Donatello, den Lányi 1939 in London hielt, fielen einige politische Äußerungen, in denen er seine Ablehnung der nationalsozialistischen Ideologie deutlich aussprach:

„We live in the period of a perverted and false hero worship. All the more deeply should we cherish the memory of the true heroes of our past in our hearts and minds [...]. Donatello belongs to those few chosen ones of exemplary historical greatness.“⁵⁴⁵

Es liegt auf der Hand, was Lányi unter perverser und falscher Verehrung verstand und warum er die Helden, die der Nationalsozialismus aufgebaut hatte, ablehnte. Er nutzte die Gelegenheit einer öffentlichen Rede, um deutlich zu machen, wie sehr er das menschenverachtende Regime und seine Ideologie ablehnte. Die Umgebung des Warburg Institutes, welches ebenfalls aufgrund der antisemitischen Hetze von Hamburg nach London hatte übersiedeln müssen, war ein geschütztes Umfeld, in dem sich ein verfolgter Wissenschaftler gegen den Nationalismus und Faschismus aussprechen konnte.

⁵⁴¹ Der letzte Brief aus Florenz wurde am 8. September, der erste aus Zürich am 18. September 1938 geschickt. Der letzte Brief aus Zürich ist am 19. November, der erste aus London am 25. November 1938 datiert.

⁵⁴² Jenő Lányi an seine Familie: London, 15.1.'39.

⁵⁴³ MANN, Erika und Klaus: „Back from Spain“, München, Stadtbibliothek, Monacensia, Nachlass Erika Mann, Signatur EM M11.

⁵⁴⁴ Jenő Lányi an seine Familie: Zürich, 18.6.'38.

⁵⁴⁵ Jenő Lányi an seine Familie: Zürich, 18.6.'38.

3.4. Ein intimes Porträt Lányis von Monika Mann

Ein weiteres Dokument zur Persönlichkeit Jenő Lányis stammt aus der Feder seiner Frau.⁵⁴⁶ Sie bezeichnete es später als „meine Sache über Jenő“,⁵⁴⁷ welche sie (zu Recht) als „flüchtig und fragmentarisch – übrigens auch gar nicht scharf um seine Person begrenzt“ ansah und in ihrem unverwechselbaren Stil verfasste, den sie selbst folgendermaßen charakterisierte: „Ich schreibe lyrisch-impressionistische Stimmungsbilder.“⁵⁴⁸ Es ist nicht bekannt, zu welchem Zweck und wann genau sie diesen Text verfasste. Tatsache ist, dass sie am 15. November 1948 einen Ausschnitt daraus „mehr als Kuriosum“ an Horst W. Janson schickte.

In Monika Manns Text fließen Beschreibungen, Anekdoten und Erinnerungen der Autorin ein, die es erlauben, ein sehr persönliches Bild von Lányi aus der Sicht seiner Frau zu skizzieren, die ihm in tiefer Liebe verbunden war. Monika Mann schrieb über die Empfindungen zu ihrem Mann und ihre subjektive Sicht auf ihn: Ein Mann mit meergrünen Augen, dessen „ABC“ Chrisus, Musik und Antike gewesen sei und dessen Naturell zwischen Tradition und Revolution changiert habe, sie lobte sein leidenschaftliches, weiches und doch kräftiges Herz und seine „animalische Geistigkeit“.

Kuris ist Manns Bericht über einen Abends unter Wiener Intellektuellen, bei dem sich die Anwesenden durch Verkleidung oder Verkleidung anderer amüsierten. Lányi wurde von einer Person ins Visier genommen, die Spaß daran hatte, sein Aussehen zu verwandeln. Lányi litt aber so stark daran, dass er später mit einem Smoking auftauchte und stolz war, „seine Identität bewahrt zu haben“.

Seine Frau legte dar, dass der Bildhauer Donatello nicht nur Forschungsobjekt, sondern Teil von Lányis Persönlichkeit gewesen sei, ja sogar sein „Schutzheiliger“:

„Er durchlebte und durchbrütete sein Werk derartig, er trachtete ihm so auf der Grund zu kommen, um ihn zu erkennen [...] und die Gegenwart dieses Meisters war nicht nur die eines stets willkommenen Gastes, sondern er schwebte auch wie ein beschützender, dämpfender Freund zwischen uns.“

Dieses Zitat zeigt, wie leidenschaftlich Lányi Donatellos Skulpturen erforschte sowie seinen intensiven Wunsch, Donatellos bildhauerische Sprache und damit die Kunst des Quattrocento zu verstehen. Dabei scheinen ihn auch die Werte, die Donatello bewegten, interessiert zu haben, als wäre

⁵⁴⁶ Siehe Anhang, S. 233ff.

⁵⁴⁷ Alle Zitate dieses Unterkapitel stammen aus dem in Anhang stehenden Transkribierung von Monika Manns Schrift, vgl. S. 233ff.

⁵⁴⁸ ANDERT, Karin: Monika Mann, in: What a Family! Die Manns von 1945 bis heute, Ausstellungsmagazin, hrsg. von Tilmann Lahme, Birte Lipinski und Julius Sonntag (Lübeck, Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum/Buddenbrookhaus, 25. Juni – 19. November 2017), S. 56.

der Künstler ein nachahmenswertes Modell, ein Vorbild, ein Held, dies gerade in schwierigen Zeiten, wie es die 1930er- und 1940er-Jahre in Europa waren. Überall in ihrer Londoner Wohnung hingen Donatellos „jene kraftvollen, inhaltsbewegten Reliefs und Statuen, die den Geist des damalig Italiens stolz zu verkörpern scheinen“. Die Präsenz des Künstlers führte so weit, dass seine Frau behauptete: „Das Trio Jenö, Donatello und ich ist unzertrennlich.“

In dem Text geht Monika Mann auch auf die Wurzeln Lányis ein. So erzählt sie von seiner ungarischen, orthodox jüdischen, kleinbürgerlichen Familie und von den Ressourcen, die Lányi zur Bewältigung der häuslichen „ritenschwülen Luft“ nutzte, nämlich die Musik. Lányi spielte bereits seit seinem zwölften Lebensjahr Klavier und versenkte sich laut Monika Mann ins Spielen oder Zuhören, um einen „Zufluchts-, Glaubens- und Streitort“ zu finden. Sie schließt mit der poetischen Bemerkung: „Doch die Musik blieb für Jenö immer jener gesegnete Grundstoff, der ihn aus den Gefahren der Armseligkeit und dem Qualm des Nichts in’s Leben emporgetragen.“

Dass sie seine „Vehemenz“ hervorhob, womit sie wohl seine Leidenschaft und Kraft meinte, die auch aus seinen Briefen spricht, scheint besonders charakteristisch: „Seine passive Vehemenz – in Kunst und Liebesdingen, in menschlichen Beziehungen, in Krankheiten und Glaubensfragen – wölbte sich wie ein drohendes Firmament über ihm.“

Im Text wird ihre „Liebe zu und [...] Aufgeben in ihm“ deutlich. Mit Jenö Lányi verband Monika Mann die Erfahrung einer tiefgründigen, intensiven Liebe, die sie nie vergessen würde.⁵⁴⁹

⁵⁴⁹ Im Text geht es auch um Monika Manns Leben und Gefühle. Sie erzählt von ihrem Schicksal nach dem Tod Lányis und von ihrer Zeit auf Capri. Als ich die Villa Monacone auf Capri besuchte, wo sie nach dem Schiffsunglück ihr Leben als „scrittrice“ (Schriftstellerin, Abb. 19) zu verbringen auswählte – ein schönes, weißes Haus vor den Felsen – mit Blick aufs Meer, wurde ich von der Schönheit der Natur entrückt. Doch erschrak ich auch, bei der Gedanke, dass sie sich dafür entschied, täglich mit einem Wasserfläche auseinandergesetzt zu sein, nachdem sie im Ozeanswasser ihre Liebe verloren hatte und selber auch fast umkam. Zärtlich und tragisch scheint für mich ihr restliches Leben gewesen zu sein: Direkt ans Meer, direkt ans Wasser, jene „meeresgrüne“, wie Jenö Lányis Augenfarbe. Über Monika Mann nach 1945, siehe: ANDERT 2017, S. 55–64.

IV. Lányis Beitrag zur Kunstgeschichte

Dieses Kapitel widmet sich Jenő Lányis Beitrag zur Kunstgeschichte. Die Analyse seiner Publikationen sowie der Vorträge und unveröffentlichten Schriften soll dazu beitragen, die Entwicklung von Lányis methodischem Ansatz in der chronologischen Abfolge genauer zu skizzieren. Neben den veröffentlichten Artikeln sind in seinem an der New York University verwahrten Nachlass auch Manuskripte von Vorträgen sowie zu geplanten Veröffentlichungen und weitere Notizen zugänglich. So kann der gesamte Korpus in die Analyse einbezogen werden, wobei jedes Schriftstück und jede Publikation kurz zusammengefasst wird. Dabei soll deutlich werden, worauf Lányi in der jeweiligen Schrift aufbaut und was seine Fragestellungen sind.

Lányis thematischer Fokus lag auf der italienischen Bildhauerei und Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Die frühen Publikationen Lányis beweisen sein breites Interesse für mehrere Themen. Im Laufe der Zeit aber wird deutlich, dass sich sein Interesse nach und nach auf die Skulptur Donatellos konzentrierte.

4.1. Frühe Forschungen rund um Jacopo Della Quercia

Am Beginn seiner Karriere beschäftigte Lányi sich intensiv mit dem Bildhauer Jacopo Della Quercia. Der Sieneser Bildhauer wusste, die eleganten Formen der internationalen Gotik mit der Sensibilität des aufkommenden Humanismus zu verbinden.

4.1.1. „Der Entwurf zur Fonte Gaia in Siena“ (1927/28)

Der erste veröffentlichte Artikel Jenő Lányis erschien im Jahr 1928 im 61. Heft der „Zeitschrift für bildende Kunst“.⁵⁵⁰ Sujet dieses Aufsatzes ist eine Zeichnung aus dem Victoria & Albert Museum in London, die ein Bruchstück des Entwurfs zur Fonte Gaia Jacopo della Quercias in Siena darstellt (Abb. 20).⁵⁵¹

⁵⁵⁰ LÁNYI, Jenő: Der Entwurf zur Fonte Gaia in Siena, in: Zeitschrift für bildende Kunst, LXI.1927/1928, S. 257–266.

⁵⁵¹ Jacopo della Quercia: The right side of the Fonte Gaia (Siena), 1409–1415, Feder und Tinte auf Pergament, 15.3 x 22.8 cm, London, Victoria and Albert Museum.

Lányi ging in seiner Besprechung von den rein optischen Analogien zwischen dem Entwurf und dem ausgeführten Brunnen aus, welche aus seiner Sicht „die Notwendigkeit, die historischen Zusammenhänge zu untersuchen und die diesbezüglichen Dokumente zu revidieren“⁵⁵² ergab. Auch beschäftigte er sich mit der Zuschreibung der Zeichnung und stellte infrage, dass sie von der Hand Jacopo della Quercia stammte.

Der Aufsatz ist in sechs Teile gegliedert: Die Dokumentenanalyse, die Beschreibung der Zeichnung, die Unterschiede zwischen Zeichnung und Ausführung, die Zuschreibung, die Funktion des Entwurfes und die Funktion des Skulpturenzyklus. Abschließend geht er im Nachwort noch auf den Ursprung des Entwurfes ein.

Im ersten Teil, in dem sich Lányi mit der Dokumenten aus den Jahren 1408 bis 1416 auseinandersetzte, fokussierte er auf eine Reihe von Widersprüchen. Dank genauer Lektüre deckte er ein Missverständnis in der Analyse früherer Wissenschaftler (Supino⁵⁵³ und Milanesi⁵⁵⁴) auf. Letztere waren davon ausgegangen, dass es zwei Entwürfe gegeben haben muss, die sie in Verbindung zu zwei Zahlungen von 1500 und 2000 Gulden setzten. Lányi verstand den Text hingegen so, dass es nur um eine Zeichnung ging und dass es sich bei der zweiten Erwähnung „nicht um neue Beschlüsse [handelte], sondern lediglich um Aufklärung und Regelung der geschilderten alten Missverständnisse“⁵⁵⁵.

Anschließend widmete sich der Autor der gründlichen Beschreibung der Zeichnung, beginnend bei der architektonischen Gliederung bis hin zu den menschlichen und tierischen Figuren, die er ikonografisch einordnete und als die Tugenden der Justitia, Humilitas, Temperantia, Sapientia, die Hirtenkönigin Rea Silva, eine Jagdleopardin und eine Wölfin identifizierte.

Die genaue Beschreibung diente ihm als Grundlage für die Analyse der Unterschiede zwischen der Zeichnung und der Ausführung des Brunnens. Außerdem ging Lányi auf die Unterschiede zu den später ausgeführten Kopien des Werkes ein.

Daraufhin setzte er sich mit der Frage der Zuschreibung auseinander, wobei er wiederum die historischen Dokumente einbezog. Der erste Vertrag von 1409 erwähnte den Auftrag an Jacopo della Quercia: „Maestro Jacomo sia tenuto e debba fare o far fare uno disegno d’una fonte [...]“⁵⁵⁶ Lányi

⁵⁵² LÁNYI 1927/1928, S. 257.

⁵⁵³ SUPINO, Igino Benvenuto: Iacopo della Quercia, Bologna 1926.

⁵⁵⁴ MILANESI, Gaetano (Hrsg.): Documenti per la storia dell’arte senese, Vol. 1 und 2, Siena 1854.

⁵⁵⁵ LÁNYI 1927/1928, S. 259.

⁵⁵⁶ MILANESI, Gaetano (Hrsg.): Documenti per la storia dell’arte senese, Siena 1854, Vol, 2, S. 44.

schloss daraus, dass die Eigenhändigkeit der Zeichnung von den Dokumenten nicht ausdrücklich verlangt worden sei, weswegen die Zeichnung nicht unbedingt dem Meister selbst zuzuschreiben sei.

Aufgrund mangelnden Vergleichsmaterials musste er auf „Analogieschlüsse, aus denen die unbewusste logische Arbeit des urteilenden Stilgefühls besteht“⁵⁵⁷ verzichten. Dann zitierte er eine Passage aus Max Dvořáks posthum 1927 veröffentlichten Vorlesungen zur Kunst der italienischen Renaissance über Jacopo della Quercia, wo es heißt: „Die Kunst dieses genialen Meisters ist ein sonderbarer zweifacher Anachronismus: zum Teil bleibt sie hinter ihrer Zeit zurück, zum Teil eilt sie ihr jedoch um hundert Jahre voraus.“⁵⁵⁸ Er hielt fest, dass dies auch hier zutrefte, insbesondere beim Verhältnis der Zeichnung zur ausgeführten Plastik: „In der einfachen Zweiheit der Fläche scheint die Kunst Quercias im Rückstande geblieben zu sein, während sie in der dreifachen Einheit der Plastik seiner Zeit weit vorseilt.“⁵⁵⁹

Schließlich schlug Lányi vor, dass der Entwurf vom jüngeren Bruder Jacopos stammen könnte: Priamo della Quercia. Die Zuschreibung stützte er auf stilistische Ähnlichkeiten mit einer Darstellung des heiligen Sebastian von der Hand dieses Künstlers,⁵⁶⁰ die besonders zur Justitia auf der Londoner Skizze Gemeinsamkeiten aufweise:

„Der modus agendi der beide Figuren, Gesichtsbildung, Haarbehandlung und besonders der unebene Duktus der Konturlinie, die am Ansatz des Halses anfängt und über die linke Schulter den Arm herunterläuft und das Spiel der Gelenke geben den beiden Figuren eine gemeinsame Prägung, die weit über die Ähnlichkeiten zeitlicher Typenbildung hinausgeht und für die individuelle Zusammengehörigkeit spricht.“⁵⁶¹

Anschließend wendete sich Lányi der Funktion der Zeichnung zu. Er legte dar, dass es zu dieser Zeit noch nicht üblich gewesen sei, einen Entwurf als Bozzetto zu verwenden, dass die religiöse Kunst ihre Themen und Bildprogramme aus der „bildreiche[n] Lehre der Religion unmittelbar verwirklichte“⁵⁶² und dass daher der Begriff des Entwurfes unbekannt gewesen sei. Deswegen sei die Funktion der Zeichnung damals noch „eine rein vermittelnde, für die Ausführung mehr sachlich als formal bindende“ gewesen.⁵⁶³

⁵⁵⁷ LÁNYI 1927/1928, S. 262.

⁵⁵⁸ DVOŘÁK, Max: Geschichte der italienischen Kunst, München 1927, S. 84.

⁵⁵⁹ LÁNYI 1927/1928, S. 262.

⁵⁶⁰ Priamo della Quercia: Heiliger Sebastian, XV. Jahrhundert, olio su tavola, 42.5 x 29.8 cm, Philadelphia Museum of Art.

⁵⁶¹ LÁNYI 1927/1928, S. 262.

⁵⁶² LÁNYI 1927/1928, S. 264.

⁵⁶³ LÁNYI 1927/1928, S. 264.

Durch den Vergleich der Zeichnung mit dem ausgeführten Werk versuchte Lányi, „einen viel weiteren Einblick“ in die „Ideenwelt der Fonte Gaia“⁵⁶⁴ zu geben, um die Bedeutung des Skulpturenzyklus zu begreifen. Lányi beobachtete, dass die Tugenden im Entwurf als Engelschor angelegt waren, während der Chor in der Ausführung „von anderen Motiven übertönt“⁵⁶⁵ würde, sodass die Figuren zu Personifikationen der vorbildlichen Eigenschaften Marias würden – „diese Gesamtheit Mariä und der Tugenden symbolisiert die ‚Civitas Virginis‘, die göttliche Stadt, Ursprung und Ziel aller irdischen Städte“.⁵⁶⁶ Ähnlich interpretierte Lányi auch die beiden Reliefs: Das Paradies als die Urheimat des Menschen (Erschaffungsrelief), welche durch den Sündenfall verloren ging (Vertreibung aus dem Paradies). In den zwei Freigruppen rechts und links erkannte er hingegen Symbole der Gründung Roms und Sienas, die irdischen Städte, die seit der „Ersünde [...] die ausserparadiesischen Wohnorte der Menschen“⁵⁶⁷ darstellten.

Methodisch verband Lányi in diesem Aufsatz die historische Analyse der Dokumente mit der stilistischen Analyse und stellte sicher, dass seine Argumente sowohl dokumentarisch als auch in Hinsicht auf Form und Stil stimmig waren. Interessant ist, dass er ein Zitat von Dvořák einfügte. Als Lányi in Wien studierte, war Dvořák bereits gestorben, Lányi kannte aber dessen Arbeiten und methodischen Ansätze. Dvořáks Ansatz einer Kunstgeschichte als Geistesgeschichte klingt auch in folgender Aussage Lányis an: „Kunst und Religion nährten sich aus derselben idealen Quelle des Gottesglaubens.“⁵⁶⁸ Hier ging es ihm darum, wie der christliche Glaube die Kunst beeinflusste.⁵⁶⁹

4.1.2. Lányis Dissertation „Quercia Studien“ (1930)

Als nächstes veröffentlichte Lányi 1930 seine Dissertation im „Jahrbuch für Kunstwissenschaft“.⁵⁷⁰ Sie war Jacopo della Quercia gewidmet und wurde von Wilhelm Pinder und Paul Heinrich August Wolters betreut. Er hatte sie bereits 1929 in München vorgelegt – für die Publikation kürzte und bearbeitete er sie sehr wahrscheinlich.⁵⁷¹

Dass das grundlegende, im Jahr 1929 erschienene Werk Péleo Baccis über Jacobo Della Quercia⁵⁷² in Lányis Dissertation unberücksichtigt geblieben war, erklärte Lányi in einer Anmerkung am Ende

⁵⁶⁴ LÁNYI 1927/1928, S. 264.

⁵⁶⁵ LÁNYI 1927/1928, S. 264.

⁵⁶⁶ LÁNYI 1927/1928, S. 264.

⁵⁶⁷ LÁNYI 1927/1928, S. 265.

⁵⁶⁸ LÁNYI 1927/1928, S. 264.

⁵⁶⁹ Vgl. auch: „Die historische Koinzidenz antiker und christlicher Sphären ist in Quercias Kunst reiner und natürlicher [...], LÁNYI 1927/1928, S. 264.

⁵⁷⁰ LÁNYI, Jenő: Quercia-Studien, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1930, S. 25–63.

⁵⁷¹ Das Original liegt nicht vor.

⁵⁷² BACCI 1929.

seiner Schrift, wobei er die Monografie von Bacci lobte: „Mit seiner Tat hat sich Péleo Bacci zu dem großen und würdigen Schatzhalter des Vermächtnisses von Quercia an die Menschheit gemacht.“⁵⁷³ Lányi hat Bacci persönlich gekannt, wie er in einem Brief an Giuseppe Agnelli bemerkte, als er diesen bat, die Transkription eines Archivdokuments zu Jacopo della Quercia zu übermitteln.⁵⁷⁴

Lányi begann mit der Besprechung von Quercias Madonna in Ferrara (Abb. 21),⁵⁷⁵ also mit dem ersten dokumentarisch belegten und datierten Werk des Künstlers. Dabei bemerkte er eklatante Diskrepanzen zwischen dem Werk und den Dokumenten. Anschließend legte er den Forschungsstand dar, indem er die Positionen von Vasari, Cicognara⁵⁷⁶, Baruffaldi⁵⁷⁷, Cittadella⁵⁷⁸, Perkins⁵⁷⁹, Milanesi⁵⁸⁰, Reymond⁵⁸¹, Cornelius⁵⁸², Venturi⁵⁸³, Supino⁵⁸⁴, Schubrig⁵⁸⁵, Planiscig⁵⁸⁶ und Landsberger⁵⁸⁷ zusammenfasste. Den Forschungsstand charakterisierte er anschließend folgendermaßen: Die Forscher, die die Madonna als Werk Quercias ablehnten, begründeten ihre Position mit der Qualität, während diejenige, die sie als authentische Arbeit Quercias betrachteten, „von dem Dokument aus[gehen] und versuchen durch stilistische Erwägungen die Figur als Quercias Werk zu sichern“.⁵⁸⁸ Letztere verbinden sie aber mit dem Ilaria-Denkmal in Lucca, was gemäß Lányi zu viel Verwirrung geführt hat.⁵⁸⁹

Lányi versuchte anschließend, die Attribution an Quercia durch eine stilistische Analyse zu belegen, indem er die Madonna mit dem Entwurf zur Fonte Gaia in Siena, dem nächsten sicher datierten Werk Quercias (1409),⁵⁹⁰ verglich und das Ilaria-Grabmal außen vor ließ. Er wählte also sein methodisches

⁵⁷³ LÁNYI 1930, S. 63.

⁵⁷⁴ „Se vi occorrerebbero [sic!] alcune raccomandazioni, La prego di rivolgersi al Sig. Comm. Péleo Bacci, Soprintendente dei Monumenti in Toscana, che mi conosce bene“, Jenő Lányi an Giuseppe Agnelli: München, 14. XI. 28, Ferrara, Biblioteca Ariosteica.

⁵⁷⁵ Jacopo della Quercia: Madonna della melagrana, 1403–1406, Marmor, Höhe 155 cm, Basis 70 x 61 cm, Ferrara, Museo della Cattedrale.

⁵⁷⁶ CICOGNARA, Leopoldo: Storia della scultura, Prato 1823, vol. IV, S. 419, Anm. 7.

⁵⁷⁷ BARUFFALDI, Girolamo: Vite de' pittori e scultori ferraresi, Ferrara 1844–1846.

⁵⁷⁸ CITTADELLA 1868, Vol. I, S. 64.

⁵⁷⁹ PERKINS, Charles C.: Tuscan Sculptors. Their lives, works and times. With illustrations from original drawings and photographs, London 1864, Vol. I, S. 104; PERKINS, Charles C.: Les Sculpteurs italiens, Paris o.D., Vol. I, S. 137.

⁵⁸⁰ VASARI, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, hrsg. von Gaetano Milanesi, Firenze 1878, Vol. 2, S. 104 und S. 131.

⁵⁸¹ REYMOND, Marcel: La sculpture florentine au XVe siècle. Jacopo della Quercia, in: Gazette des Beaux Arts, 13.1895, S. 312, Anm. 1.

⁵⁸² CORNELIUS, Carl: Jacopo della Quercia, Halle 1896, S. 22.

⁵⁸³ VENTURI, Adolfo: La scultura veneta a Bologna, in: L'arte, 9.1905, S. 33–42.

⁵⁸⁴ SUPINO 1910, S. 94.

⁵⁸⁵ SCHUBRIG, Paul.: Die italienische Plastik des Quattrocento, Berlin 1915, S. 13.

⁵⁸⁶ PLANISCIG, Leo: Venezianische Bildhauer der Renaissance, Wien 1921, S. 13.

⁵⁸⁷ LANDSBERGER, Franz: Jacopo della Quercia, Leipzig 1924.

⁵⁸⁸ LÁNYI 1930, S. 29.

⁵⁸⁹ LÁNYI 1930, S. 29.

⁵⁹⁰ LÁNYI 1930, S. 30. Interessant ist es, dass Lányi hier seine eigene frühere These vom 1927–1928, die Zeichnung der Fonte Gaia sei aus der Hand Jacopos Bruder Priamo entstanden, ablehnt. „Die Hypothese, sie sei in der manuellen Ausführung auf Quercias Bruder Priamo zurückzuführen, eine Vermutung, die ohne Kenntnis des Originals auf Grund einer sehr ungenügenden Reproduktion ausgesprochen wurde, erwies sich angesichts des Originals als irrig und

Vorgehen anhand der Lücken und Verwirrungen der bisherigen Forschungen. Die Ergebnisse setzte er dann in den historischen Kontext, indem er die typologische und stilistische Herleitung des Werkes skizzierte und das Werk in das Gesamtwerk Quercias einordnete.⁵⁹¹ Dass Lányi in seinem zuvor veröffentlichten Beitrag die Urheberschaft des Entwurfs der Fonte Gaia in Frage gestellt und ihn dem Bruder Jacopo della Quercia, Priamo, zugeschrieben hatte, wurde hier nicht mehr erwähnt.

Anschließend wendete Lányi sich der Datierung des Ilaria-Grabmals zu, einer Arbeit, die aus den Dokumenten nicht zu ersehen ist und heute üblicherweise auf 1406–1410 datiert wird (Abb. 22). Er bemerkte, dass

„[...] die bisherige Datierung des Quercia-Grabes sich durchwegs auf Kombinationen gestützt, die als selbstverständige Annahme voraussetzen, dass die Dargestellte Ilaria sei. Wird diese Annahme als solche ausgeschaltet, so fällt die ganze bisherige Datierungstheorie in sich zusammen. Wird das ‚Ilaria‘-Grabmal aus diesem Bannkreis einander widersprechender Tradition befreit und gewissermaßen anonymisiert, [...] so steht man wie befreit vor dem, was uns allein und ausschließlich zu führen hat, dem Werke selbst, und wir müssen dann [...] die Handschrift des Künstlers als reine Erscheinung [...] zu verstehen trachten und erst sodann zu datieren.“⁵⁹²

Auch hier bemühte sich Lányi also, die Einordnung des Werkes vorurteilsfrei anzugehen. Nur auf Basis einer stilistischen Analyse lässt sich in diesem Fall aus seiner Sicht eine korrekte historische Einordnung finden. Verwandt mit der Ilaria scheint ihm die Holzfigur der Maria aus der Verkündigungsgruppe in San Gimignano,⁵⁹³ was bereits Péleo Bacci erkannte.⁵⁹⁴ Lányi sah in beiden Werken eine Art von gotischem „Klassizismus, eine rein und weitklingende Schönlinigkeit, die nicht nur in dem weichen Stil wurzelt [...] sondern an ein reines gotisches Trecentoideal appelliert“.⁵⁹⁵ Dieser Klassizismus sei als Phänomen der toskanischen Plastik der ersten beiden Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts einzuordnen. Deswegen datierte Lányi, auch wenn er nicht präziser sein konnte, das Grabmal in diese Phase, also um 1420. Lányi konnte dann die Hypothese dieser späteren Datierung vorschlagen, indem er die Gesamtheit von Quercias Schaffen berücksichtigt.⁵⁹⁶

unhaltbar“, vgl. LÁNYI 1930, Anm. 1. Somit ist es zu entnehmen, dass Lányi zwischen 1927 und 1930 in London gewesen ist und das Werk vor Augen hatte. Dies ist aber in keinen Briefen oder ähnlichen Dokumenten nachweisbar.

⁵⁹¹ LÁNYI 1930, S. 61.

⁵⁹² LÁNYI 1930, S. 38.

⁵⁹³ Jacopo della Quercia, Verkündigungsgruppe, Holz, 1421, San Gimignano, Collegiata di Santa Maria Assunta.

⁵⁹⁴ BACCI, Péleo: Le statue dell'Annunziata intagliate nel 1421 da Jacopo della Quercia, in: La Balzana. Rassegna d'arte senese e del costume, 1.1927, S. 149ff.

⁵⁹⁵ LÁNYI 1930, S. 41.

⁵⁹⁶ LÁNYI 1930, S. 62.

Das nächste Kapitel behandelt die Rolle der Zeichnung im Werk Quercias. Lányi ging in seiner Argumentation davon aus, dass im Quattrocento die Handzeichnung als Selbstzweck noch nicht existierte. Die Bildhauer hätten aber wohl „didaktisch, mnemotechnisch und vielleicht auch schon in Bezug auf ein geplantes Werk experimentell gezeichnet“.⁵⁹⁷ Danach wandte er sich der Frage zu, inwieweit damals die zeichnerischen Entwürfe die Ausführung des plastischen Werks beeinflusst haben. Am Beispiel Lorenzo Ghibertis gelangte er zu dem Ergebnis, dass sich aus dem Quellenmaterial keine Zeichnungen des Künstlers benennen ließen, die eindeutig als Entwürfe für plastische Arbeiten einzuordnen seien. Er schloss mit der Bemerkung: „Die Plastik des beginnenden Quattrocento in Florenz ist in ihrem figuralen [...] Bestand, ohne zeichnerische Vorstufen entstanden.“⁵⁹⁸

Dies sei allerdings bei Jacopo della Quercia grundlegend anders, wofür sowohl sein Entwurf der Fonte Gaia in Siena spreche als auch die Lektüre einiger Verträge für seine Arbeit am Hauptportal des Doms in Bologna, die „eine eigenhändige und eigenhändig signierte Federzeichnung“⁵⁹⁹ forderten. Diese sei dann auch bei der Ausführung der Werke relevant gewesen – und darin machte Lányi die eigentliche Neuerung fest.⁶⁰⁰ Als letzten Punkt in diesem Kapitel besprach Lányi ein Blatt in der Albertina in Wien, das Otto Benesch dem Kreis Quercias zugeschrieben hatte (Abb. 23 und 24),⁶⁰¹ wobei Lányi es in Florenz verortete.⁶⁰²

Folgt man dieser Argumentation, so ist der Entwurf zur Fonte Gaia in Siena die einzige Zeichnung, die mit Sicherheit Jacopo della Quercia zugeschrieben werden kann (auch hier scheint Lányi sich selbst zu widersprechen, wenn wir an seine These im vorigen Artikel zurückdenken). Daher widmete Lányi ein ganzes Kapitel der Baugeschichte des Brunnens, der erhebliche technische Herausforderungen zu meistern hatte, da er Wasser ins Stadtzentrum von Siena transportieren sollte. Lányis Fokus lag dabei aber auf der plastischen Ausschmückung, die „als Kunstwerk, als selbstständiges ‚Monument‘ nicht auch der Idee nach eine Neuschöpfung war, sondern gewissermaßen entstanden ist aus der umgebogenen gotischen Idee, als deren Ersatz“.⁶⁰³

⁵⁹⁷ LÁNYI 1930, S. 46.

⁵⁹⁸ LÁNYI 1930, S. 50.

⁵⁹⁹ LÁNYI 1930, S. 51.

⁶⁰⁰ LÁNYI 1930, S. 52.

⁶⁰¹ BENESCH, Otto: Wien, in: Pantheon, 1.1928, S. 113–114.

⁶⁰² LÁNYI 1930, S. 59.

⁶⁰³ LÁNYI 1930, S. 61.

4.2. 1932 bis 1934: Jahre der Orientierung

Nach seinen Arbeiten über Jacopo della Quercia und bevor sich Lányi Donatello komplett widmete, publizierte er einige Artikel, wobei insbesondere „Zur Pragmatik der der Florentiner Quattrocentoplastik (Donatello)“ von zentraler Bedeutung für die Analyse von Lányis kunsthistorischem Denken ist.

4.2.1. Zwei Rezensionen, 1932

In der Ausgabe der „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ von 1932 erschienen zwei Rezensionen von Jenő Lányi.

In der ersten besprach er die Monografie von Maria Tonzig über die Kirche der Heiligen Justina in Padua, allerdings ausschließlich die Stellen, „die die plastische Ausschmückung der Kirche im 14. und 15. Jahrhundert betreffen“.⁶⁰⁴ Dabei lag sein Fokus auf dem Grabmal der hl. Justina, und er stellte die Zuschreibung Tonzigs an Bertoldo in Frage.

In einer weiteren Rezension besprach Lányi einen Artikel von Wilhelm Reinhold Valentiner über Leonardo da Vinci und Desiderio da Settignano. Hier konzentrierte sich Lányi auf die bildhauerischen Aspekte des Beitrags.⁶⁰⁵

Die beiden Rezensionen zeigen, dass sich Lányi nach seiner Dissertation weiter intensiv mit der italienischen Plastik des Quattrocento auseinandersetzte und die Forschung umfassend verfolgte.

4.2.2. „Zur Pragmatik der Florentiner Quattrocentoplastik (Donatello)“ (1932/33)

Der Artikel erschien in der Ausgabe der „Kritischen Berichten zur kunstgeschichtlichen Literatur“ von 1932/33, ist aber am Artikelende mit „Florenz, Mai 1935“ datiert – was eigentlich nur ein Versehen sein kann. Der Aufsatz zeugt bereits von einer reifen Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Methodik.

In der Einleitung des Artikels äußerte Lányi scharfe Kritik an Hans Sedlmayr und seiner Trennung zwischen erster und zweiter Kunstwissenschaft bzw. zwischen „Tatsachenerforschung und Formendeutung“,⁶⁰⁶ die Letzterer zwar postuliert, aber nie konkret angewendet habe. Lányis Kritik

⁶⁰⁴ LÁNYI, Jenő: [Rezension von:] Tonzig, Maria: La basilica romanico-gotica di Santa Giustina in Padova, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2.1933, S. 52.

⁶⁰⁵ LÁNYI, Jenő: [Rezension von:] Valentiner, Wilhelm Reinhold: Leonard and Desiderio, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2.1933, S. 54.

⁶⁰⁶ KULTERMANN 1990, S. 161.

traf sich mit der Rudolf Wittkowers, der sich bereits ein Jahr zuvor gegen Sedlmayr gewandt hatte.⁶⁰⁷ Da Lányi seine Analyse in einem Aufsatz zur Quattrocentoplastik publizierte, wurde sie weniger rezipiert. Sie ist aber dennoch hellsichtig⁶⁰⁸ und soll hier daher breiter wiedergegeben werden:

„Die tatsächliche und tiefliegende Spaltung zwischen der Gegenstandssphäre und der Sinnggebungssphäre in unserer Wissenschaft lief in letzter Zeit Gefahr, statt aufgehoben, durch eine Hierarchie von ‚erster und zweiter Kunstwissenschaft‘ zum Prinzip erhoben zu werden. Nachdem man die Hoheitsrechte und Dienstpflichten säuberlich abgezirkelt hatte, meinte man Ordnung und klare Verhältnisse geschaffen zu haben. Was aber geschah, war die Sanktionierung dieses Dualismus zwischen Wissen und Erkennen, Wißbarem und Erkennbarem, wobei ausschließlich das Erkennen neuerlich in Frage gestellt wurde, das Wissen dagegen als ein bereits Vorhandenes, endgültig geklärtes und vorausgesetztes Etwas dasteht, als eine sancta simplicitas der Problemlosigkeit. Die Erneuerung unserer Disziplin [...] kann keine totale sein, wenn man diese beiden Sphären, statt sie in ihrem existenziellen Verflochtensein zu belassen, in einer Zwangsordnung kastenmäßig voneinander trennt und das Wissen gleichsam als ein notwendiges Übel zum bloßen Anlaß des Erkennens degradiert.“⁶⁰⁹

Hier machte Lányi ganz deutlich, dass die Trennung der beiden Sphären seiner Meinung nach der falsche Weg ist und verwies zudem auf ein Problem, das er bereits in seinen früheren Publikationen angeprangert hatte und das eine solche Trennung noch befördern würde: Wenn man frühere Forschungen und anerkanntes Wissen nicht immer wieder in Frage stellt, läuft man Gefahr, Missverständnisse und Irrtümer zu zementieren, anstatt sie in der Forschung zu hinterfragen.

Lányi wünschte sich hingegen eine „gegenstands-theoretische Neubegründung“ der kunstgeschichtlichen „Pragmatik“, und identifizierte die Kriterien dieser Erneuerung in denjenigen, „die uns die zweite Kunstwissenschaft in die Hand gegeben hat“.⁶¹⁰ Mit dem Begriff ‚Pragmatik‘ meinte Lányi die Wahrheit und Gültigkeit einer Theorie, die ihrer praktischen Überprüfung anvertraut

⁶⁰⁷ Rudolf Wittkower, „On Hans Sedlmayr’s Review of: E. Coudenhove-Erthal, Carlo Fontana“, vgl. LEVY, Evonne: Sedlmayr and Wittkower (1931–1932): More than a Skirmish, in: Selva. A Journal of the History of Art, 2.2020, S. 51–59.

⁶⁰⁸ Artur Rosenauer bezeichnete Lányis Position in seiner Vorlesung „Bemerkungen zur Wiener Schule der Kunstgeschichte“ im Jahr 2014 an der Universität Wien als „treffende Position“.

⁶⁰⁹ LÁNYI, Jenő: Zur Pragmatik der Florentiner Quattrocentoplastik (Donatello), in: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, 1932–1933, S. 126–131, hier: S. 126.

⁶¹⁰ LÁNYI 1932–1933, S. 126.

wird. Mit dieser präzisen Stellungnahme zur kunsthistorischen Methodik fügte sich Lányi in den aktuellen Diskurs ein.

Nach dieser Einführung konzentrierte sich Lányi auf das eigentliche Thema seines Artikels, das er unter pragmatischen Gesichtspunkten behandelte, das heißt, es ging ihm nicht um Quellen und Dokumente, sondern um Zuschreibungen. Dabei unterschied er zwei Phasen: eine subjektive, die auf dem Kennerblick und dem Instinkt des Forschers beruhe und von ihm als Voraussetzung für die Attributionen berücksichtigt werde; die zweite habe dagegen ein wissenschaftliches Fundament und könne eine Zuschreibung bestätigen oder verneinen: „Einzig und allein die Herausarbeitung von grundbezogenen Wesenskriterien begrifflicher Natur entscheidet über den wissenschaftlichen Wert einer Attribution.“⁶¹¹

Auf der Grundlage früherer Forschungen über Donatellos Kunst – die neuesten Gesamtausgaben von Schubring⁶¹², Wulff⁶¹³, Colasanti⁶¹⁴ – und von ihm durchgeführter Studien schrieb Lányi mit dem Ziel einer „Purifizierung des Werkbestandes“⁶¹⁵ folgende Arbeiten dem Bildhauer nicht mehr zu: Holzkruzifix in Santa Croce⁶¹⁶; Johannes d.T. an der Ostseite des Campanile⁶¹⁷; San Pietro in Orsanmichele⁶¹⁸; die ganze linke Hälfte des Cantoria-Frieses⁶¹⁹; die Bronzeengel im Musée Jacquemart-André in Paris⁶²⁰; Giovannino Martelli.⁶²¹ Damit machte er tabula rasa, um anschließend neu beginnen zu können.

Lányi legte weiter dar, dass die Forschung bislang kein klares und vollständiges Bild der florentinischen Meisterplastik des Quattrocento entwickelt habe. Er warf die Frage auf, ob die Probleme bei der Untersuchung dieses Themas subjektiver oder objektiver Natur wären, und nannte drei Gründe, die Wissenschaftler zu falschen Schlussfolgerungen verleiten könnten: erstens das, was er die „Vasari-Krankheit“ nennt, also das Risiko, die Angaben von Vasari für wahr zu halten, selbst wenn sie wissenschaftlich nicht nachweisbar sind; zweitens die unvollständige und zweideutige

⁶¹¹ LÁNYI 1932–1933, S. 128. Vielleicht ist das der Grund, warum der Aufenthalt in Tolnay, weit weg von Dokumenten, die ihn zu dieser Art von Herausarbeitung führen könnten, für Lányi ein fast unerträglicher Zustand war. Sein Instinkt arbeitete weiter, aber er konnte sich nicht auf die wissenschaftliche Seite – Dokumente, Lektüre, Quellen – verlassen, um seine Ideen zu untermauern.

⁶¹² SCHUBRING, Paul: Donatello. Des Meisters Werke in 278 Abbildungen, Stuttgart 1922.

⁶¹³ WULFF, Oskar: Donatello, Leipzig 1922.

⁶¹⁴ COLASANTI, Arduino: Donatello. Con 240 riproduzioni in fototipia, Roma o.D.

⁶¹⁵ LÁNYI 1932–1933, S. 129. Es sei hier bemerkt, dass Lányi listet hier nur Werke, für die er den wahren Bildhauer gefunden zu haben glaubt, auf.

⁶¹⁶ Donatello, Kruzifix von Santa Croce, ca. 1406–1408, Polychrom geschnitztes Holz, 168 cm Höhe, Florenz, Basilika von Santa Croce.

⁶¹⁷ Nanni di Bartolo, Johannes der Täufer, 1425, Marmor, 207 cm Höhe, Firenze, Museo dell’Opera del Duomo.

⁶¹⁸ Filippo Brunelleschi, Sankt Peter, 1412 ca., Marmor, 243 cm Höhe, Firenze, Orsanmichele.

⁶¹⁹ Donatello, Cantoria, 1433–1438, Marmor, 348 x 570 x 98 cm, Firenze, Museo dell’Opera del Duomo.

⁶²⁰ Donatello, Zwei Bronzeengel, 1430er, Bronze, 58 und 68 cm Höhe, Paris, Musée Jacquemart-André.

⁶²¹ Desiderio da Settignano, Giovannino Martelli, 1455–1460, Marmor, 173 cm Höhe, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Auslegung von Dokumenten sowie drittens die unvollständige und zweideutige paläografische Analyse. Er erkannte jedoch auch eine objektive Schwierigkeit, die auf die „Natur der Fragestellung“⁶²² zurückzuführen sei.

Die Purifizierung des lückenhaften Werkbestandes Donatellos führte zu enormen Konsequenzen, besonders in der Donatello-Kritik. Diese Konsequenzen sprach Lányi nur kurz an. Dabei ging er davon aus, dass das Genie Donatellos sich nur auf Basis korrekter Zuschreibungen in seiner ganzen Pracht entfalten könne.

Dieser wichtige Artikel konnte möglicherweise dank der Vermittlung von Lányis engem Freund Bruno Fürst in den „Kritischen Berichten“ veröffentlicht werden. Andere Persönlichkeiten aus dem Kreis der Zeitschrift, die Lányi wohl bekannt waren, sind Otto Pächt und Frederik Antal.

4.2.3. „Pontormos Bildnis der Maria Salviati de' Medici“ (1933)

Im Auftakt dieses Artikels bringt Lányi auf sehr präzise und prägnante Weise seinen Zweck auf den Punkt: „Ein bisher nicht identifiziertes Bild aus diesem dunklen Jahrzehnt des Meisters [Pontormo] als sein Werk zu sichern – und nur dies – setzen sich die nachfolgenden Ausführungen zum Ziele.“⁶²³ Das Porträt von Maria Salviati de' Medici (Abb. 25) wird von Lányi Pontormo zugeschrieben, nachdem er eine Zeichnung desselben Künstlers als Studie für das Porträt eingeordnet hat.⁶²⁴

Zunächst beschrieb Lányi die Dame auf der Öltafel. Danach analysierte er das Liniensystem der Komposition sowie die Rolle des Lichtes und die Farbgebung. Anschließend stellte er die These auf, dass „die hier angedeutete Struktur des Bildes“⁶²⁵ ein Hinweis dafür sei, dass das Werk von einem Maler des Florentiner Cinquecento stammt: „Nirgends sonst findet man diesen Prozess wieder, in dem mit einer so abstrahierenden, strengen Systematik versucht worden ist, die echten Rudimente des Hochklassik zu überwinden.“⁶²⁶ Auf diese Weise gelang es Lányi, das Werk „rein attributiv“⁶²⁷ zuzuschreiben. In einem weiteren Schritt wird diese Attribution durch weitere Materialien unterstützt. So stellte er eine Zeichnung vor, die 1903 von Bernard Berenson publiziert⁶²⁸ und sowohl von ihm als auch von Frederick Mortimer Clapp Pontormo zugeschrieben worden war (Abb. 26). Das Blatt

⁶²² LÁNYI 1932–1933, S. 131.

⁶²³ LÁNYI, Jenő: Pontormos Bildnis der Maria Salviati de' Medici, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 4.1932–34, S. 88–102.

⁶²⁴ Jacopo Pontormo, Falten- und Kopfstudie, roter Bleistift auf Papier, 24,5 x 16,5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, Collezione grafica, Inventarnummer: 6503 F.

⁶²⁵ LÁNYI 1932–34, S. 93.

⁶²⁶ LÁNYI 1932–34, S. 93.

⁶²⁷ LÁNYI 1932–34, S. 93.

⁶²⁸ BERENSON, Bernard: The Drawings of the Florentine Painters, London 1903, Vol. II, Catalogue, S. 279.

zeigt zwei Skizzen: einen Torso mit Gewand und eine Kopfstudie, die dem Porträt von Maria Salviati de' Medici ähnelt. Lányi stellte die These auf, dass die Skizze eine Vorstudie für die Porträttafel ist und dass „die Dargestellte Modell nur zum Zeichnen gesessen hat, und dass das Bild dann an Hand der Zeichnung im ‚Atelier‘ ausgeführt worden ist“.⁶²⁹

Er betonte selbst den „subjektive[n] Charakter“ dieser These und leistete daher anschließend eine „ikonographisch-historische Untersuchung“, um „die fehlenden Glieder der Beweisführung“⁶³⁰ zusammenzutragen. Auf der Basis von Giorgio Vasaris Aussagen rekonstruierte Lányi die Ikonografie des Porträts von Maria Salviati de' Medici und deren Lebensdaten. Daraus schloss er:

„Das auf zwei Parallelwegen – Bild und Zeichnung – gewonnene stilkritische Resultat kann also mit gutem Recht mit den Ergebnissen der ikonographisch-historischen Untersuchung auf eine Linie gebracht und auf unser Bild bezogen werden. Wir haben das Uffizien-Bild als das von Vasari erwähnte Porträt der Maria Salviati de' Medici von der Hand des Jacopo da Pontormo zu betrachten.“⁶³¹

Mit einer Fotografie von Brogi, die Vasaris Fresko der Vermählung von Caterina de' Medici zeigt,⁶³² stützte Lányi seine ikonologisch-historische Untersuchung.

Abschließend legte Lányi dar, warum er das Bild als das Letzte von Pontormo einordnet und warum es seiner Ansicht nach den Höhepunkt von Pontormos Porträtkunst darstellt. Es folgt noch ein Exkurs, in dem er auf die Beschneidung der Tafel einging.

Dass Lányi diesen Artikel in den „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz“ veröffentlichen konnte, weist auf einen Kontakt zum Institut aus seiner Florentiner Zeit hin, den einige Briefe bestätigen.⁶³³ Für den Artikel stand Lányi mit dem Assistenten am Kunsthistorischen Institut Curt H. Weigelt in Verbindung.⁶³⁴

Wie oben bereits dargestellt, schrieb Weigelt am 7. Oktober 1933 einen nervösen Brief an Lányi, der Korrekturen für einen Text und seine aktuelle Adresse benötigte. Weigelt zeigte sich besorgt, dass er ohne Adresse den Artikel verschieben müsse. In Lányis Antwort am nächsten Tag entschuldigte er sich für die Kommunikationsschwierigkeiten aufgrund fehlender fester Adresse. Lányi erwähnte

⁶²⁹ LÁNYI 1932–34, S. 94.

⁶³⁰ LÁNYI 1932–34, S. 96.

⁶³¹ LÁNYI 1932–34, S. 100.

⁶³² LÁNYI 1932–34, S. 98, Abb. 5.

⁶³³ Vgl. Florenz, Kunsthistorisches Institut, D I, 4 [232] 1929–1931, 1934, U147 1–1, U146 1–2, U146 2–2 und U145 1–1.

⁶³⁴ Vgl. Florenz, Kunsthistorisches Institut, D I, 4 [232] 1929–1931, 1934, U147 1–1, U146 1–2, U146 2–2 und U145 1–1.

Korrekturen an seinem Beitrag für die "Mitteilungen" und schlug vor, sich am nächsten Samstag zu treffen.

Ein weiterer Brief von Weigelt am 9. Oktober 1933 an Lányi aus Padova enthielt Korrekturen, Manuskript und Probedrucke der Klischees. Weigelt teilte mit, dass er eine Fotografie von Vasaris Fresken vergrößert hatte und bestätigte das Treffen für den folgenden Samstag, bei dem Lányi Korrekturen vornehmen sollte. Lányi erschien schließlich im KHI ab dem 16. Oktober.

4.2.4. Drei Beiträge zu Andrea Pisano und zur italienischen Plastik des 14. Jahrhunderts (1933/34)

Im Jahr 1933 erschienen zwei Beiträge Lányis zum Werk Andrea Pisanos (1290–1349): ein Eintrag zum Künstler im Thieme-Becker sowie der Aufsatz „L'ultima opera di Andrea Pisano“. Da Lányi in beiden Beiträgen auf den jeweils anderen verweist, ist nicht klar, welchen er zuerst verfasste. In einem weiteren Artikel von 1934 „Plastik, Italien, 14. Jahrhundert“ rezensierte er die neueste Literatur zur italienischen Plastik des 14. Jahrhunderts, darunter auch seinen eigenen Artikel.

Im Lexikon-Eintrag rekonstruierte Lányi Pisanos Leben, stellte eine Liste seiner Werke zusammen und erarbeitete eine ausführliche Bibliografie, die von seiner tiefen Kenntnis der Pisanoforschung und der entsprechenden Quellen und Dokumente zeugt.⁶³⁵ Er verwies auch auf Studien Ilse Falks⁶³⁶ und stellte eine gemeinsame Veröffentlichung zu Pisano in Aussicht⁶³⁷, die allerdings erst zehn Jahre später, als Lányi bereits gestorben war, von Falk publiziert wurde.⁶³⁸ Es ist bisher nicht bekannt, ob Lányi durch Verbindungen oder Eigeninitiative den Auftrag zum Verfassen des Thieme-Becker-Artikels erhielt.

1933 veröffentlichte Lányi in der Zeitschrift „L'Arte“ einen Beitrag über Andrea Pisano, welcher von Roberto Salvini ins Italienische übersetzt wurde.⁶³⁹ Die Zeitschrift stand unter der Leitung Adolfo Venturis (1856–1941), der als Vater der kunsthistorischen Disziplin auf akademischem Niveau in Italien gelten kann. In diesem Aufsatz vertrat Lányi die Position, dass die Madonna von Orvieto (Abb. 27)⁶⁴⁰ nicht – wie üblicherweise angenommen – von Nino Pisano, sondern von dessen Vater Andrea Pisano geschaffen worden sei. Um diese Zuschreibung zu erhärten, ging er nach der bewährten, in seinen bisherigen Schriften entwickelten Methode vor.

⁶³⁵ LÁNYI 1933, S. 98–99.

⁶³⁶ LÁNYI, Jenö: Andrea Pisano, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 27, München 1933, S. 97.

⁶³⁷ LÁNYI 1933, S. 96.

⁶³⁸ Vgl. Teil IV, Kapitel 4.5.1, S. 175ff und FALK, LÁNYI 1943.

⁶³⁹ Vgl. Teil IV, Kapitel 4.2.4, S. 19ff5.

⁶⁴⁰ Andrea e Nino Pisano, Madonna, 1347–1348, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.

In einem ersten Schritt verglich er die Statue mit Werken, die mit Sicherheit von Nino Pisano stammen: die Madonnen mit Kind in Florenz (Santa Maria Novella, Abb. 28) und Venedig (SS. Giovanni e Paolo, Abb. 29). In einer eingehenden Analyse des Stils und der ‚Absicht‘ der drei Statuen machte Lányi einsichtig, dass die Madonna von Orvieto nicht in die Entwicklung des Werks Nino Pisanos passt, ja hier sogar einen Störfaktor darstellt.⁶⁴¹

Im Anschluss daran zeigte er, dass die Madonna sich hingegen sehr gut in das Werk Andrea Pisanos einfügt. Insbesondere mit den Reliefs der Bronzetür des Florentiner Baptisteriums (trotz der chronologischen und materiellen Unterschiede) bemerkte er Ähnlichkeiten in Stil und Motivik.⁶⁴²

Stilistische und formale Parallelen fand er außerdem in einer weiteren, stark beschädigten Statue, die sich heute im Museo dell’Opera del Duomo in Orvieto befindet (Abb. 30). Trotz des schlechten Erhaltungszustands und diverser Brüche, die wahrscheinlich durch einen Sturz von ihrem ursprünglichen Standort verursacht wurden (Cellini, der mit Lányi übereinstimmt, stellte die Hypothese auf, dass sich die Gruppe in einer Lünette an der Tür der Kathedrale befunden habe und stellte sie einer anderen verstümmelten Statue, vielleicht einem Engel, gegenüber⁶⁴³), konnte Lányi in der Figur einen Engel erkennen und vermutete einen konzeptionellen Zusammenhang von Engel und Madonna, dass es sich nämlich ursprünglich um eine Maestà gehandelt habe, wobei ein zweiter Engel verloren gegangen sei. Den Höhenunterschied zwischen der Madonna und dem Engel, der sie flankieren sollte, erklärte er damit, dass dies damals in der pisanischen Schule üblich gewesen sei.⁶⁴⁴ Für Cellini reichte der Engel eine Blumenvase vor, ein Motiv, das Giotto in seiner Maestà eingeführt hatte und das Andrea Pisano sehr am Herzen lag.⁶⁴⁵

Die These einer Maestà stützte Lányi mit Dokumenten aus Orvieto, in denen eine solche Maestà von Andrea Pisano erwähnt und auf 1348 datiert ist.⁶⁴⁶ Weitere Dokumente, die er ebenfalls anführte, berichten von Marmorblöcken, die zum Schmuck der Kathedrale nach Orvieto gebracht wurden.⁶⁴⁷

Da Andrea Pisano zwischen August 1348 und Juli 1349 starb, erkannte Lányi in der Maestà sein letztes Werk, das den Endpunkt seiner künstlerischen Entwicklung wiedergibt. Die Konsequenzen,

⁶⁴¹ LÁNYI, Jenő: L’ultima opera di Andrea Pisano, in: L’Arte, 36.1933, S. 212.

⁶⁴² „L’inserimento della Madonna di Orvieto nell’opera di Nino toglie ogni senso alla sua evoluzione – e addirittura al concetto di evoluzione artistica conseguente“, LÁNYI 1933, S. 215.

⁶⁴³ CELLINI, Pico: Appunti orvietani per Andrea e Nino Pisano, in: Rivista d’arte, 15.1933, S. 1–20.

⁶⁴⁴ „Questa differenza di altezza fra la Madonna e gli angeli che la fiancheggiano, risponde ad una norma che possiamo verificare in gruppi conservatici della scuola pisana dell’epoca“, vgl. LÁNYI 1933, S. 222.

⁶⁴⁵ CELLINI 1933, S. 1–20.

⁶⁴⁶ LÁNYI 1933, S. 225.

⁶⁴⁷ LÁNYI 1933, S. 225.

die diese Entdeckung für die Kunstkritik und das Werk von Nino und Andrea Pisano hätte, fasste Lányi abschließend kurz zusammen.

In dem 1934 in der „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ veröffentlichten Artikel „Plastik, Italien 14. Jahrhundert“⁶⁴⁸ stellte Lányi die neuesten Publikationen zur italienischen Skulptur des 14. Jahrhunderts vor, wobei er solche von deutschen und italienischen Forscher:innen und eine Vielzahl von Künstler:innen⁶⁴⁹ einbezog. Im Abschnitt über Pisano, der länger als alle anderen ist, besprach Lányi auch seinen eigenen Aufsatz über das letzte Werk des Künstlers. Darin charakterisierte er seine Methodik treffend: Die Zuschreibung an Andrea Pisano sei auf Basis von stilkritischen Analysen und Vergleichen mit gesicherten (also dokumentarisch nachgewiesenen) Werken erfolgt, die dann durch historische Dokumente gestützt worden sei. So gelange man zu einer fundierten Zuschreibung: Der „neu aufgezeigte ‚geistige Inhalt‘ dieser Figur“⁶⁵⁰ verbinde sie zwingend mit dem Meister. Indem Lányi die Offenlegung des „geistigen Inhalts“ des Kunstwerks als zentrale Erkenntnis anführte, die ihn zur Zuschreibung führe, scheint er auf eine ähnliche Kategorie wie Sedlmayrs Strukturbegriff zurückzugreifen. Lányi bemüht sich um maximale Nähe zu den Fakten, zieht historische Dokumente heran, skizziert das Umfeld, geht von gesicherten Werken aus, um diesen geistigen Inhalt herauszuarbeiten, den er dann wiederum in dem jeweiligen Werk sucht. Was ihn von Sedlmayr trennt, ist allerdings, dass sein Ziel darin besteht, alles zusammenzubringen, wohingegen Sedlmayr vor allem trennt.

4.3. 1935 bis 1940: Fokus Donatello

1932/33 hatte Lányi erstmals zu Donatello publiziert und seitdem beschäftigte er sich bis zu seinem Tod intensiv mit dem Künstler. Zwischen 1935 und 1940 erschienen mehrere Publikationen Lányis zu Donatello, dessen Werk ihn auch in mehreren Vorträgen beschäftigte, die im folgenden Kapitel besprochen werden. Hier soll es zunächst um Lányis Publikationen in diesem Zeitraum gehen.

4.3.1. „Tre rilievi inediti di Donatello“ (1935)

In diesem Aufsatz besprach Lányi drei Flachreliefs von Donatello, die damals bereits zu den anerkannten Werken des Künstlers gehörten.⁶⁵¹ Er bezeichnete sie als „inediti“, da er sie erstmals mit

⁶⁴⁸ LÁNYI, Jenő: Plastik, Italien, 14. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 3.1934, S. 66–69.

⁶⁴⁹ So zum Beispiel Giovanni und Andrea Pisano, der Meister von San Michele in Borgo, Tino da Camaino, Gastone della Torre und Lupo di Francesco.

⁶⁵⁰ LÁNYI 1934, S. 68.

⁶⁵¹ LÁNYI, Jenő: Tre rilievi inediti di Donatello, in: L'Arte, 38.1935, S. 284–297.

dokumentarischen Quellen verband. Alle drei repräsentieren den jugendlichen Stil des Meisters. Wie schon zwei Jahre zuvor in seinen Artikel über Andrea Pisano publizierte er auch diesen Beitrag in der Zeitschrift „L'Arte“. Die erste Abbildung dieses Artikels hatte Lányi bereits bei Gino Malenotti in Auftrag gegeben, sie war also Teil der fotografischen Kampagne über die Kunst von Donatello.⁶⁵²

Das erste Relief, mit dem Lányi sich in diesem Artikel auseinandersetzte, zeigt Gottvater und schmückt das Tympanon des Tabernakels des hl. Georg in Orsanmichele in Florenz (Abb. 31). Lányi beobachtete, dass das Tympanon räumlich als Fenstersituation konstruiert sei und auf eine realistische Raumsimulation ziele.⁶⁵³ Die Figur werde in diese fiktive Raumsituation projiziert, bleibe dabei aber sehr stark dem realen, architektonischen Raum verbunden. So hätten etwa die Rahmen die Funktion, die Öffnung des Raumes vorzutäuschen. Anschließend analysierte Lányi das Flachrelief der Predella desselben Tabernakels, das den hl. Georg im Kampf mit dem Drachen zeigt. In der Architektur, die die Kampfszene rahmt, erkannte er die erste zentralperspektivische Darstellung eines Bauwerks überhaupt (Abb. 8), wobei die perspektivische Darstellung bereits beim Tympanonrelief im Fokus gestanden habe. So zeugen diese beiden Flachreliefs, Donatellos erste Versuche auf dem Gebiet des Reliefs, laut Lányi von seiner Auseinandersetzung mit dem Problem der Raumdarstellung.⁶⁵⁴ Die Bedeutung des Reliefs sieht Lányi also darin, dass es unsere Vorstellungen von Donatellos ersten Versuchen auf dem Gebiet des Reliefs bereichert, insbesondere im Hinblick auf das Problem der Darstellung im Raum. Es wird als ein Vorläufer für die Entwicklung der Reliefkunst Donatellos betrachtet. Anschließend widmete Lányi sich der Frage, welche Konsequenzen die Aufnahme dieser Reliefs in das Werk des Meisters für sein Frühwerk habe.⁶⁵⁵ Hier wird deutlich, dass Lányis Methodik auf eine Gesamtschau der Werke eines Künstlers zielt.

Schließlich besprach Lányi noch die beiden Profilreliefs eines Propheten und einer Sibylle, die Donatello für das Tympanon der Porta della Mandorla am Florentiner Dom schuf. Er hob ihre außergewöhnliche Individualität und ihren formalen und geistigen Impetus hervor (Abb. 32). Er schloss, Donatello habe hier eine Darstellung der inneren Bewegungen mit einer vollkommenen und konzentrierten geistigen Intensität erreicht, welche die Bedeutung der Reliefs erhöhe.⁶⁵⁶

⁶⁵² Vgl. Teil II, Kap. 2.5, S. 81ff.

⁶⁵³ LÁNYI, *Tre rilievi inediti*, 1935, S. 287.

⁶⁵⁴ „[...] tentativi iniziali di Donatello nel campo del rilievo, specialmente rispetto al problema della raffigurazione dello spazio“, LÁNYI, *Tre rilievi inediti*, 1935, S. 291.

⁶⁵⁵ „Delle conseguenze che l’inserimento di questo rilievo nell’opera del maestro porta con sé relativamente agli altri suoi giovanili“, LÁNYI, *Tre rilievi inediti*, 1935, S. 292.

⁶⁵⁶ LÁNYI, *Tre rilievi inediti*, 1935, S. 297.

4.3.2. „Le statue Quattrocentesche dei profeti nel Campanile e nell’antica facciata di Santa Maria del Fiore” (1935)

Dieser Giovanni Poggi gewidmete Artikel kann als grundlegend für Lányis wissenschaftliches Arbeiten angesehen werden.⁶⁵⁷ Er erschien in der von Poggi gegründeten Zeitschrift „Rivista d’Arte“. Lányi reihte sich hier in eine Tradition von über einem halben Jahrhundert ein, in dem Forscher:innen versuchten, die Ereignisse in der Baugeschichte des Florentiner Doms zu rekonstruieren.⁶⁵⁸

Lányi bezog sich in seinem Artikel direkt auf Giovanni Poggi, der wiederum sein 1909 veröffentlichtes Werk über Santa Maria Fiore⁶⁵⁹ als Fortsetzung der Leistung von Cesare Guasti verstanden hatte. Letzterer hatte mit seinen beiden 1857 und 1887⁶⁶⁰ veröffentlichten Bänden über den Florentiner Dom das Ziel verfolgt, eine vollständige Dokumentation über die Aktivitäten der Opera del Duomo zu veröffentlichen.⁶⁶¹ Poggi hatte auf den Spuren seines Vorbilds die Veröffentlichung der Domdokumente wieder aufgenommen. Für die Edition des umfangreichen Materials perfektionierte Poggi Guastis Methode, indem er in einem ersten Teil die bloße analytische Anordnung der Dokumente ohne illustrierenden Diskurs und im zweiten Teil eine Präsentation des Archivmaterials in chronologischer Reihenfolge, der ein analytischer Diskurs zur Klärung der thematischen Zusammenhänge vorausging, zusammenstellte.⁶⁶² Ein geplanter zweiter Band Poggis erschien aus unterschiedlichen Gründen nie,⁶⁶³ es gab aber noch 1935 Planungen dafür, und zwar zusammen mit Friedrich Kriegbaum, dem ehemaligen Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.⁶⁶⁴ In diesem Jahr erschien der Beitrag Lányis, der Poggis Arbeit viel zu verdanken hatte, was Lányi auch explizit erwähnte.⁶⁶⁵

Lányi rekonstruierte in dem Artikel die Auftragsvergabe für die Statuen des Campanile und der Fassade von Santa Maria Fiore. Er ging dabei davon aus, dass sich alle Dokumente zu den Werken am Campanile erhalten haben und auch die Überlieferung in Hinsicht auf die Figuren an der Fassade recht vollständig ist, bis auf eine Statue, für die die Dokumente fast komplett fehlen.⁶⁶⁶

⁶⁵⁷ LÁNYI, Jenő: Le statue quattrocentesche dei profeti nel campanile e nell’antica facciata di Santa Maria del Fiore, in: Rivista d’Arte, 17.1935, S. 121–159, 245–280.

⁶⁵⁸ GUASTI, Cesare (Hrsg.): Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall’Archivio dell’Opera Secolare e da quello di Stato, Firenze 1887; POGGI, Giovanni (Hrsg.): Il duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall’archivio dell’Opera, Firenze 1909.

⁶⁵⁹ POGGI 1909. Über Poggi siehe auch: HAINES, Margaret (Hrsg.): Giovanni Poggi. Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall’archivio dell’opera, Firenze 1988.

⁶⁶⁰ GUASTI, Cesare (Hrsg.): La cupola di Santa Maria del Fiore. Illustrata con i documenti dell’Archivio dell’Opera Secolare, Firenze 1857; GUASTI 1887.

⁶⁶¹ HAINES 1988, S. XVII.

⁶⁶² HAINES 1988, S. XVIII.

⁶⁶³ HAINES 1988, S. XVII.

⁶⁶⁴ HAINES 1988, S. XXIV.

⁶⁶⁵ „[...] s’appoggia in ogni suo punto sopra la pubblicazione fondamentale dei documenti fatta da Giovanni Poggi [...]. Al suo lavoro va dunque il merito anche di quei risultati che ci sia stato possibile raggiungere; e a lui va la nostra riconoscenza”, LÁNYI, Le statue quattrocentesche, 1935, S. 124–125.

⁶⁶⁶ LÁNYI, Le statue quattrocentesche, 1935, S. 150.

Lányi sicherte zunächst das vorhandene Material, so legte er dar, wo die Statuen angebracht waren (was für sieben der elf Figuren dokumentarisch belegbar ist), ob sie Signaturen, Inschriften oder andere Verweise aufwiesen. Schließlich stellte er die Frage, warum trotz des offensichtlich ausgeprägten Stilempfindens der bisherigen Forschung und trotz der Fülle dokumentarischer Quellen einige zentrale Fragen zu diesen Skulpturen nach wie vor unbeantwortet sind.⁶⁶⁷ Er kam zu dem Schluss, dass der methodische Fehler darin gelegen habe, die Stil- und Quellenkritik nicht separat gehalten zu haben, die sich dadurch, anstatt sich zu unterstützen, gegenseitig gelähmt hätten.⁶⁶⁸ Wo es an Dokumenten gemangelt habe, habe man mit Stilkritik nachgeholfen, und wo diese nicht ausgereicht habe, habe man Beweise in Dokumenten gesucht.⁶⁶⁹ Letztere könnten aber nichts beweisen: Sie seien keine Elemente der Logik, und mit ihrer Hilfe könne man bestenfalls Fakten legitimieren. Der Nachweis des Wahrheitsgehalts solcher Tatsachen sei ausschließlich Aufgabe der Stilkritik.⁶⁷⁰

Lányi charakterisierte seinen Beitrag als Experiment. Methodisch behandelte er die Dokumentenanalyse und die Stilfragen separat. Das erste Kapitel befasste sich mit der Rekonstruktion der Vorgänge anhand der Dokumente, wobei er auf die Vorarbeit von Poggi zugreifen konnte, für acht Statuen (die alle für den Campanile konzipiert worden waren, von denen aber eine schließlich an der Fassade Aufstellung fand). Die wichtigsten Informationen, die sich laut Lányi aus den Dokumenten lesen lassen, sind: Wann sind sie entstanden, wer hat sie beauftragt und bezahlt, ob nur das Material oder auch die komplette Ausführung der Statue bezahlt wurde und ob es bekannt ist, welchen Propheten sie darstellen.

Im zweiten Kapitel folgte eine intensive Betrachtung der einzelnen Statuen mit Attributen, Inskriptionen, Signaturen, Rissen usw. Dies ermöglichte Lányi die Zuordnung der Werke zu den Dokumenten und die Feststellung des ursprünglichen Standorts der jeweiligen Figur. So gelang es ihm, die Urheberschaft der Statuen wie folgt festzulegen: an der Ostseite des Campanile Donatello für zwei Propheten (1415–1418 und 1418–1420), Donatello und Rosso für den Abraham (1421) und Giuliano da Poggibonsi für einen weiteren Propheten (1422–?); an der Westseite Donatello für Jeremia (1423–1426) und Abacuc (Zuccone, 1427–1436, Abb. 33) und Rosso für Abdia/Ulia (1422) und San Battista (1419–1420); an der Fassade Nanni di Banco für Daniele/Isaia (1408), Bernardo

⁶⁶⁷ „[...] non ostante la nostra sensibilità evidentemente raffinata di fronte agli stili, e non ostante l’abbondanza delle fonti documentarie, non siamo ancora riusciti a metterci in una situazione chiara e netta, di fronte alle domande che ancora non hanno trovata risposta”, LÁNYI, *Le statue quattrocentesche*, 1935, S. 122.

⁶⁶⁸ „[...] invece di aiutarsi a vicenda, [...] si paralizzano l’una con l’altra”, LÁNYI, *Le statue quattrocentesche*, 1935, S. 122.

⁶⁶⁹ „[...] sono state troppo presto insieme confuse, nel senso che ci si è serviti dell’una e dell’altra per tapparne vicendevolmente le falle: dove pareva che mancassero i documenti, si ricorse in aiuto alla critica stilistica, e dove questa non bastava, si cercarono le ‚prove’ nei documenti”, LÁNYI, *Le statue quattrocentesche*, 1935, S. 122.

⁶⁷⁰ LÁNYI, *Le statue quattrocentesche*, 1935, S. 122–123.

Ciuffagni für den König David (1427–1434) und Isaiah (1424–1427) und Ciuffagni, Donatello und Rosso für Joshua/Poggio Bracciolini (1415–1421).

Zum Schluss unterstrich Lányi nochmals, was seiner Ansicht nach die Aufgabe einer wahren Wissenschaft sei: Sie müsse nicht nur bloße Tatsachen offenlegen, sondern es gelte, hinter diesen ihre innere Wahrheit, „la loro intima verità“, aufzudecken.⁶⁷¹

4.3.3. „Il profeta Isaia di Nanni di Banco“ (1936)

In dem Artikel beschäftigte sich Lányi mit der Zuschreibung einer Statue an Nanni di Banco sowie mit dem Nachweis, dass die Statue nicht Daniel, sondern Jesaja darstellt (Abb. 34) und dass sie ursprünglich für die Sporen der äußeren Tribüne des Florentiner Doms in Auftrag gegeben worden war.⁶⁷² In einem ersten Schritt beschäftigte sich Lányi wiederum mit den Archivalien. Außerdem führte er Donatellos Marmor-David (Abb. 35) ein, der als Pendant zum Jesaja gedacht war und für den er ebenfalls die dokumentarische Überlieferung offenlegte. Es gelang ihm in dem Artikel, den Daniel/Jesaja Nanni di Banco zuzuschreiben, und zwar über eine stilistische Analyse sowie im Vergleich mit einem Werk, das diesem Künstler zweifelsfrei zuzuschreiben ist.

Abschließend beurteilte Lányi den Jesaja als das erste autonome Werk von Nanni di Banco und deutete (wenn auch nur oberflächlich) die Konsequenzen dieser Zuschreibung an. Außerdem unterstrich er die Bedeutung des Werkes als erste Monumentalstatue mit „modernem“ Gepräge und als erste „freie“ Figur der Renaissance.⁶⁷³

Der Artikel entstand zwischen Dezember 1934 und April 1935 und wurde von Roberto Salvini übersetzt.⁶⁷⁴ Aus einem Brief Lányis an Rudolf Hirsch vom Mai 1936 erfährt man noch Folgendes: „Sie fragten mich nach dem Schicksal der Aufsätze. Der ‚Prophet Isaja von Nanni di Banco‘ erscheint in dem März-Heft der ‚Rivista d’arte‘ – der Redakteur bestand darauf, dass er dort erscheinen soll. / Übrigens hat der Propheten-Aufsatz in italienischen Kreisen [...].“⁶⁷⁵ Offenbar rief der Artikel eine Reaktion hervor – leider lässt der nur fragmentarisch überlieferte Brief keine genaueren Schlüsse zu.

⁶⁷¹ „È compito diverso stabilire se si tratti semplicemente di fatti, o se in essi si possa scoprire la loro intima verità: ed è questo precisamente il compito che resta alla vera e propria scienza“, LÁNYI, *Le statue quattrocentesche*, 1935, S. 280.

⁶⁷² LÁNYI 1936, S. 137–178.

⁶⁷³ LÁNYI 1936, S. 178.

⁶⁷⁴ LÁNYI 1936, S. 178.

⁶⁷⁵ Jenő Lányi an Rudolf Hirsch: Firenze, 7. 5. 36. Jansons Files.

4.3.4. „Un autoritratto di Melozzo da Forlì” (1938)

Auf diese Veröffentlichung⁶⁷⁶ bezog Lányi sich in einem Brief an seine Mutter vom August 1938:

„Meine liebe Mutti, Dein Brief kam bereits vorgestern an, aber ich konnte nicht vorher antworten, weil ich wirklich von früh am Morgen bis spät am Abend am Schuften war, wie ein Rindvieh. Ich habe das Selbstportrait eines italienischen Malers aus dem 15. Jahrhundert, dessen 500-jähriges Jubiläum hier gefeiert wird, entdeckt! Und ich habe den Fachartikel fertigggeschrieben, wir haben ihn gestern auf Italienisch übersetzt von 9 Uhr am Morgen bis um 1 Uhr nachts. Es wird großes Aufsehen erregen, wenn mein Artikel erscheint (ich werde zum Markgrafen ernannt und bekomme den Kronen-Ordenszeichen verliehen).“⁶⁷⁷

Jenseits der selbstironischen Aufwertung seiner eigenen Arbeit offenbart dieser Absatz mehrere wichtige Aspekte: erstens Lányis Freude über den Fund eines unveröffentlichten Selbstporträts (Abb. 37) – eine veritable Entdeckung – sowie zweitens die Tatsache, dass er selbst an der Übersetzung in einer geradezu euphorischen Hauruck-Aktion mitgearbeitet hat.

Am Ende des Artikels ist festgehalten, dass er im August 1938 in Florenz verfasst und von „M. Bacchelli“ übersetzt wurde. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um den Maler Mario Bacchelli (1893–1951), für den sonst keine Kontakte zu Lányi nachweisbar sind.

Im Zentrum des Beitrags steht das Porträt eines Mannes, ausgeführt in brauner Tinte auf Papier.⁶⁷⁸ Die apokryphe Inschrift auf der Rückseite lautet: „il ritratto di Marco Melozzo da Forli pitt. fatto da lui med.“ Lányi betrachtete diese Inschrift als eine bemerkenswerte Quelle, die einerseits die Autorschaft Melozzo da Forlìs bestätigt sowie dass es sich um ein Selbstporträt handelt.

Zunächst stellte Lányi Parallelen der Zeichnung zum Werk Mantegnas fest und vor allem ein entsprechendes qualitatives Niveau. Er fand in der Zeichnung malerische Einflüsse, die seiner grafischen Kunst fremd sind. So legte er dar, dass Schwarz und Weiß eine signifikante Bildeinheit bildeten, in der die Farbe des Papiers den Wert von Licht annehme. Anschließend verwendete Lányi die Methode des differenzierenden Vergleichs, indem er zunächst die Zeichnung mit dem grafischen Stil Mantegnas verglich (und Übereinstimmungen fand) sowie in einem weiteren Schritt ein Porträt Mantegnas mit einem Melozzos verglich.

⁶⁷⁶ LÁNYI, Jenő: Un autoritratto di Melozzo da Forlì, in: Critica d'Arte, 3.1938, S. 97–103.

⁶⁷⁷ Jenő Lányi an Bertha Lányi: Firenze, 16.8.'38.

⁶⁷⁸ LÁNYI 1938, Tafel 64, Abb. 7, S. 96.

Ein weiterer Vergleich zwischen der Zeichnung und einem sicherlich Melozzo zugeschriebenen Porträt festigte dann die in der Inschrift angedeutete Autorschaft. So blieb nur noch zu klären, ob es sich tatsächlich um ein Selbstporträt handelt. Dafür griff Lányi auf die Ikonografie des Selbstporträts im 15. Jahrhundert zurück, wo das Gesicht typischerweise in Dreiviertelansicht gezeigt ist, wobei die Augen in einen Spiegel schauen. Außerdem stellte er fest, dass der Dargestellte Kleidung trägt, die der eines Malers des 15. Jahrhunderts entspricht, wobei insbesondere die Mütze und die am Hals geschlossene Jacke als Attribute des Handwerkers zu lesen sind.

Als typisch für Melozzo erkannte Lányi den Hintergrund, der durch eine vertikale Markierung direkt über dem Kopf des Protagonisten in zwei Teile geteilt ist, wobei er den hellen Teil auf der rechten Seite als Wand, den linken Teil als Fach identifizierte. Die Zeichnung, obwohl sehr klein (8,5 x 8 cm), skizziert so gemäß Lányi eine architektonische Umgebung.

Lányi ging anschließend der Frage nach, wer den Vermerk auf der Rückseite der Zeichnung geschrieben haben könnte und kommt zu dem Schluss, dass es ein connoisseur gewesen sei, der seinen Kommentar auf eine ältere, ihm verfügbare Quelle gestützt habe.

Zur Datierung schlägt Lányi Folgendes vor: Aufgrund des Alters des Dargestellten dürfte die Zeichnung um 1485 zu datieren sein, als Melozzo 45 bis 50 Jahre alt war (Melozzo wurde 1438 geboren und starb im Alter von 56 Jahren).

Ob die Entdeckung wirklich großes Aufsehen erregt hat, ist nicht mehr nachvollziehbar. Jedoch wurde die Zeichnung ab diesem Zeitpunkt bis in die 1990er-Jahre Melozzo zugeschrieben.⁶⁷⁹

4.3.5. „Donatello's angel for the Siena font: a reconstruction" (1939)

Lányi bemühte sich in diesem Artikel, eine korrekte Rekonstruktion von Donatellos Engeln für das Taufbecken in Siena zu präsentieren.⁶⁸⁰ Die bisherige Forschung hatte mit dem Becken in Siena vier Putti von Donatello in Zusammenhang gebracht. Weil aber die Anzahl der Tugenden und der Relieftafeln jeweils sechs betrug, schlug er vor, dass ursprünglich auch sechs Engel über dem Taufbecken angebracht waren. Dokumente belegen, dass Giovanni Turini drei Putten lieferte. Donatello dürfte also ebenfalls drei Putten angefertigt haben und nicht vier. Zwei davon befinden sich noch in situ, der dritte dürfte entweder derjenige in Berlin (Staatliche Museen, Abb. 38) oder in

⁶⁷⁹ Michelozzo da Forlì: la sua città e il suo tempo, Ausstellungskatalog, Forlì (8. November 1994 – 12. Februar 1995), Milano 1994, S. 63. Heute: unsichere Zuschreibung, siehe: Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello, Ausstellungskatalog hrsg. von Daniele Benati, Mauro Natale, Antonio Paolucci, (29. Januar – 12. Juni 2011), Milano 2011, S. 270–271.

⁶⁸⁰ LÁNYI, Jenő: Donatello's angels for the Siena front: a reconstruction, in: The Burlington magazine for connoisseurs, 75.1939, S. 142–151.

Florenz (Museo Nazionale del Bargello, Abb. 39) sein. Es ging also um die Fragen, welcher Engel ursprünglich zum Taufbecken gehört hat und ob der andere auch von Donatello stammt, die Lányi durch eine stilistische Analyse zu beantworten suchte.

Lányi legte dar, dass Donatello vor dem Problem gestanden habe, die Figuren auf einem runden, konvexen Sockel zu balancieren und gleichzeitig ihre Bewegung darzustellen. Das erste Problem bewältigte er, indem er die Zehen der Figuren realistisch auf einer instabilen Basis modellierte. Hinsichtlich der Bewegung ordnete Donatello die Bewegungsachsen nach einem Koordinatensystem an. Lányi legte dar, dass der Bargello-Putto spiralförmig (und nicht axial) gedreht sei und seine Füße so modelliert seien, als ob sie auf einer Ebene stehen würden. Aus diesem Grund sowie wegen einer gewissen Instabilität und der langgestreckte Proportionen ordnete er ihn nicht als Werk Donatellos, sondern eines lokalen Meisters der sienesischen Schule ein. Demgegenüber bemerkte Lányi, dass der Tamburin spielende Putto in Berlin in jeder Hinsicht mit dem Trompete spielenden in Siena übereinstimme und dass es sich bei diesem um den dritten dokumentarisch für den Sieneser Dom belegten Putto handeln müsse. Die Einheit der drei getrennten Figuren ist gemäß Lányi dadurch gegeben, dass der eine Putto nach rechts, der andere nach links gedreht ist und dass beide auf die Mitte und damit auf den tanzenden Putto ausgerichtet sind.

Lányi stützte seine These intensiv durch die beigegebenen Abbildungen:

„The back view (photographed from a point exactly corresponding with the frontal centre point) [...] shows even more clearly – if that is possible – that we have rightly interpreted the artist’s formal intensions in this work.”⁶⁸¹

Das publizierte fotografische Material ist üppig: Auf drei Seiten Text wurden neun Abbildungen wiedergegeben. Aus der letzten Fußnote erfährt man:

„All reproductions illustrating this article – except Plate II, a [...], Plate I, and Plate II, c [which] were made by the photographer of the Staatliche Museen, Berlin [...] all the others were made by the firm of Giacomo Brogi, Florence (photographer: G. Malenotti).”⁶⁸²

In der Tat erzählte Lányi seiner Mutter von einer Aufnahmekampagne in Siena, während derer vielleicht auch die Putti im Sieneser Dom fotografiert worden waren:

„Gott sei Dank arbeite ich viel und meine Arbeit kommt – wenn auch schleppend – voran. Ich vermutete, am Dienstag fertig zu werden, bin aber froh, wenn ich am

⁶⁸¹ LÁNYI, Donatello’s angels, 1939.

⁶⁸² LÁNYI, Donatello’s angels, 1939, S. 151.

Donnerstag von hier loskomme. Bislang habe ich 36 Aufnahmen anfertigen können
– etwa 60 wird die gesamte Siena-,Kampagne‘ enthalten“.⁶⁸³

4.3.6. „Problemi della critica Donatelliana“ (1939)

Diesen Aufsatz, den Lányi 1939 in der Zeitschrift „Critica d'arte“ veröffentlichte,⁶⁸⁴ entstand in Florenz und London zwischen Juli 1938 und Februar 1939. Die Originalfassung ist in deutscher Sprache geschrieben, das Manuskript befindet sich heute an der New York University. Es ist in elegantem, flüssigen Stil verfasst. Die italienische Übersetzung übernahm Ranuccio Bianchi Bandinelli.

Wiederum bemühte sich Lányi um die Klärung von Problemen der Donatelloforschung. Einleitend blickte er auf die zahlreichen Publikationen zurück, die 1887 anlässlich des 500. Geburtstages Donatellos erschienen waren und die der wissenschaftlichen Produktion über Donatello wichtige Impulse gegeben hatten. Diesen Enthusiasmus in der Forschung führte er auch auf Parallelen zur Kunst Rodins und der Präraffaeliten zurück.

Lányi setzte die Problematik der Zuschreibung an Donatello in den übergeordneten Rahmen der Einordnung des Künstlers in eine Epoche. Hans Kauffmann, Verfasser der jüngsten Monografie zu Donatello, sah ihn laut Lányi als mittelalterliche Persönlichkeit.⁶⁸⁵ Lányi übte scharfe Kritik an Kauffmann, dessen Publikation nicht nur ihre Ziele, sondern auch die grundlegendsten Pflichten einer wissenschaftlichen Interpretation sowie ihren historischen Zweck verfehlt habe.⁶⁸⁶ Dennoch sprach er ihm einen Verdienst zu: Wenn man das Buch von dem enormen Ballast bizarrer Behauptungen befreit habe, enthalte es eine wahre Fundgrube neuer Entdeckungen rund um das Werk Donatellos.⁶⁸⁷

Wie im früheren Artikel „Zur Pragmatik...“⁶⁸⁸ stellte Lányi den Wert der objektiven und subjektiven Sphäre in der wissenschaftlichen Forschung infrage. Er verteidigte jedoch die Disziplin mit dem Argument, dass Kunstkritik keine Mathematik sei und dass zwischen absoluter Objektivität und unkritischer Subjektivität eine ganze Welt liege, in der Platz für objektive Kriterien sei, die die

⁶⁸³ Jenő Lányi an seine Eltern: 10.7.'37.

⁶⁸⁴ LÁNYI, Jenő: Problemi della critica Donatelliana, in: Critica d'Arte, 4.1939, S. 9–22.

⁶⁸⁵ „In esso abbiamo il primo tentativo monografico di captare con la rete del Medio Evo un artista che noi siamo sempre stati abituati, in un senso o nell'altro, a considerare come uno dei primi grandi rappresentanti e interpreti della nuova spiritualità del Rinascimento“, LÁNYI, Problemi, 1939, S. 10.

⁶⁸⁶ „Ma questa pubblicazione non ha solamente fallito ai suoi scopi più elevati, ma è anche venuta meno ai più elementari doveri di una interpretazione veramente scientifica; proprio per questo, forse, ha finito per fallire anche al suo scopo storico più proprio“, LÁNYI, Problemi, 1939, S. 11.

⁶⁸⁷ „[...] liberato dall'enorme zavorra, dalla vera selva di affermazioni bizzarre, il libro contiene un vero tesoro di nuove scoperte intorno al materiale storico dell'arte di Donatello“, LÁNYI, Problemi, 1939, S. 11, Fußnote 1.

⁶⁸⁸ Vgl. Teil IV, Kap. 4.2.2, S. 134ff.

Disziplin untermauern.⁶⁸⁹ In Bezug auf die Quellen forderte er eine systematisch objektive Analyse und kritisierte, dass viele Forscher hier subjektiv vorgehen.⁶⁹⁰

Ein neuer Ansatz in diesem Beitrag besteht darin, dass Lányi Donatellos Werk als „Text“ bezeichnete, den es im Original wiederzuentdecken gelte. Es müsse versucht werden, die formale Welt, die geistige Atmosphäre und die schöpferische Aura der gesicherten Werke zu erfassen, sie sich zu eigen zu machen, sie Buchstabe für Buchstabe zu lesen und ihren Sinn zutiefst zu erfassen.⁶⁹¹ Das Œuvre Donatellos ist für ihn also ein Text, in dem die einzelnen Werke den Wörtern entsprechen, die wiederum aus Buchstaben bestehen.

Als Lányi mit diesem Ansatz an das Œuvre Donatellos herantrat, kam ihm eine Metapher in den Sinn: Die Donatelloforschung habe einen monströsen ‚Donatello-Baum‘ geschaffen, auf dem Äpfel und Birnen, Rosen und Nelken, Zitronen und Orangen und alle möglichen anderen Früchte in einem bizarren Durcheinander wuchsen. Erst wenn die fremden Blüten und Früchte von diesem Baum entfernt würden, würden die ursprünglichen und echten Blüten und Früchte in einer Schönheit und Pracht sichtbar, die die vorherige Unordnung überdeckt hatte.⁶⁹²

Was das Problem der Zuschreibung an Donatello betrifft, so wandte sich Lányi anschließend der Reliquienbüste des hl. Rossore (Abb. 40)⁶⁹³ zu, einem Werk, das aufgrund von überlieferten Dokumenten eindeutig Donatello zuzuordnen ist. Dabei äußerte er einschränkend, dass sich seine Studie noch im Versuchstudium⁶⁹⁴ befinde. Hier spielte er wahrscheinlich auf sein Vorhaben an, die Ergebnisse in einer fünfbändigen Monografie zu veröffentlichen.⁶⁹⁵

In einem Vergleich der Rossore- mit der Bargello-Büste (Abb. 41)⁶⁹⁶ machte er einsichtig, dass Letztere nicht von demselben Bildhauer geschaffen worden sein kann. Bei diesem Vergleich griff er

⁶⁸⁹ „fra la assoluta oggettività e la soggettività priva di critica, ci stia tutto un mondo. Ed è proprio in questo spazio che scorgiamo dei criteri oggettivi da porre a fondamento della nostra disciplina”, LÁNYI, *Problemi*, 1939, S. 12.

⁶⁹⁰ „[...] secondo il personale piacimento“, LÁNYI, *Problemi*, 1939, S. 12.

⁶⁹¹ „Bisogna cercare di impadronirsi del mondo formale, dell’atmosfera spirituale e dell’aura creativa di queste opere [die gesicherte Werke], farle divenire cosa nostra, per così dire leggerle lettera per lettera e coglierne intimamente il loro senso“, LÁNYI, *Problemi*, 1939, S. 13.

⁶⁹² „[...] nella storia della scienza fosse stato creato un mostruoso ‚arbor Donatellianus‘ sul quale nascessero e fiorissero in un bizzarro disordine mele e pere, rose e garofani, limoni ed aranci. Se però noi togliamo da questo albero i fiori e i frutti estranei, che non potevano esser altro che posticci, i fiori e i frutti originali ed autentici diverranno visibili in una bellezza e grandiosità, quale non avremmo mai potuto goderli in mezzo al disordine di prima“, LÁNYI, *Problemi*, 1939, S. 13.

⁶⁹³ Donatello, Reliquienbüste des Heiligen Rossore, um 1422–25, Bronze, vergoldet und versilbert, 55 x 58 x 42 cm, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

⁶⁹⁴ „[...] ancora in stadio sperimentale“, LÁNYI, *Problemi*, 1939, S. 13.

⁶⁹⁵ Jenő Lányis Curriculum Vitae. Oxford, Bodleian Library, SPSL 515, Fol. 211. Dort heißt es: „From 1932 to 1938 I lived in Florence, where I prepared my work on Donatello, which I intend to publish in five volumes.“ Dies ist auch im The Warburg Institute Report, 1940–1941, S. 3–4 bestätigt, wo es heißt „But there is a great number of other books, pamphlets, and papers which we helped our German friends in London to / prepare. I am enumerating them in alphabetical order: [...] J. Lányi, a Donatello Monograph [...].“

⁶⁹⁶ Bertoldo di Giovanni, Giovane filosofo, 1470 ca., Bronze, 42 x 42 x 25 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

auf Morellis Methode der Händescheidung über die Analyse kleinster, unauffälliger Details zurück. Denn er fand die deutlichsten Unterschiede zwischen diesen beiden Werken in der Rückansicht der beiden Büsten. Hier, wo nur „unbewusste“ künstlerische Qualitäten für sich selbst sprechen, wo Interpretationsfehler, die auf physiognomischen und psychologischen Elementen beruhen, nicht möglich sind, offenbart sich gemäß Lányi der wahre Sachverhalt auf die objektivste Weise.⁶⁹⁷ Lányi verglich die Rossore-Büste dann noch mit dem Gattamelata. Damit griff er seiner ikonografischen Analyse des Condottiere voraus, in der er zu dem Schluss kommen sollte, dass Gattamelata nicht als Denkmal im modernen Sinne, sondern als Grabdenkmal einzuordnen sei. Hier postulierte er nur:

„Wir glauben, diese Behauptung anhand der Dokumente und der ikonografischen Interpretation des Werks selbst in einem Artikel, der demnächst in der Zeitschrift des Warburg-Instituts veröffentlicht wird, zweifelsfrei bewiesen zu haben.“⁶⁹⁸

Abschließend verwies Lányi noch auf die Verbindung zwischen Donatello und Michelangelo. Von Lányis Kenntnis des Künstlers der Spätrenaissance zeugt einer seiner ersten Briefe an seine Schwester Klára:

„Übrigens habe ich die französische Michelangelo-Literatur systematisch durchgearbeitet und befinde mich nunmehr am Ende des 19. Jahrhunderts; wenn ich die Materie abgearbeitet habe, versuche ich es in eine Form zu gießen, was für mich der interessanteste aber auch schweißtreibend-mühevollste Teil meiner Arbeit darstellt.“⁶⁹⁹

Der Artikel schließt mit einer Reflexion über die historische Bedeutung der Frührenaissance und mit dem Wunsch, die Sprache des Meisters Donatello zu lernen und zu verstehen: Alle Bemühungen der Historiker müssten darauf abzielen, zu dem klar erkennbaren, aber schwer zu interpretierenden Klang Donatellos kraftvoller Worte zurückzukehren, um seine große Gestalt und die Größe seiner Zeit besser zu verstehen.⁷⁰⁰

⁶⁹⁷ „Ma le differenze più eloquenti che separano queste due opere, si vedono, secondo noi, guardandole dal lato posteriore. Qui dove parlano in certo modo soltanto le qualità artistiche ‚incoscienti‘, dove gli errori di interpretazione riposanti su elementi fisionomici e psicologici non sono possibili, il vero stato delle cose si manifesta nel modo più obiettivo“, LÁNYI, Problemi, 1939, S. 18.

⁶⁹⁸ LÁNYI, Problemi, 1939, S. 19, Fussnote 20.

⁶⁹⁹ Jenő Lányi an Klara Lányi: Paris, 29.XI.26.

⁷⁰⁰ „Tutto il nostro sforzo di storici deve cercare di tornare a comprendere il suono chiaramente riconoscibile ma difficile da interpretare, delle sue potenti parole, affinché sia migliore la comprensione della sua grande figura, e della grandezza dei suoi tempi“, LÁNYI, Problemi, 1939, S. 22.

Bemerkenswert im Artikel ist wiederum die Menge der Fotos, die den Text begleiten. Man zählt 21 Fotografien auf zwölf Seiten (Abb. 42). Am Ende des Beitrages wurde festgehalten, dass alle Abbildungen (mit Ausnahme der Details des Gattamelata) auf Fotografien zurückgehen, die ausdrücklich unter der Leitung des Verfassers von der Firma Giacomo Brogi in Florenz (Betreiber: Herr G. Malenotti) ausgeführt wurden. Lányi drückte seine Dankbarkeit für deren meisterhafte Arbeit aus.⁷⁰¹

4.4. Donatello-Vorträge: 1936 bis 1940

In Archiven und Artikeln lassen sich Spuren von Lányis Tätigkeit als Redner aufspüren. Inhalt und Entstehungsgeschichte dieser Vorträge sollen hier breiter vorgestellt werden. Insgesamt sind fünf Vorträge Lányis nachweisbar. Einer in Lányis frühen Jahren in Florenz im Rahmen seiner Forschungen am Kunsthistorischen Institut sowie vier in seiner Zeit in London – wobei sich Letztere komplett in Manuskriptform in seinem Nachlass in New York erhalten haben. In allen Vorträgen beschäftigte sich Lányi mit dem Werk Donatellos. Die oben zitierte Aussage Monika Manns, dass ihre Londoner Wohnung mit Fotografien der Skulpturen Donatellos quasi tapeziert war, bestätigt diese Besessenheit von Donatello. Insbesondere die beiden Vorträge, die Lányi am Warburg Institute hielt, können als Quintessenz seiner bisherigen Forschung gelten, die er der Forschungsgemeinde in London vorstellte und mit einer Ausstellung seiner Donatello-Fotografien flankierte. Da er bald danach verstarb, können sie heute, weil sie in den Manuskripten eins zu eins nachvollziehbar sind, auch als eine Art Vermächtnis gelten und sollen daher hier ausführlich besprochen werden.

Lányi erwähnte in einem Brief an seine Mutter vom 28. Dezember 1939 einen weiteren Vortrag am Warburg Institute, welchen er noch vor Weihnachten desselben Jahres halten sollte. Dieser Vortrag lässt sich jedoch nicht weiter belegen, Thema und Inhalt sind unbekannt.⁷⁰²

⁷⁰¹ „Tutte le illustrazioni che accompagnano il presente scritto sono tratte, eccezion fatta per i particolari del Gattamelata (Istituto LUCE), da fotografie espressamente fatte eseguire sotto la direzione dello scrivente dalla Ditta Giacomo Brogi di Firenze (operatore: signor G. Malenotti). Ad essa vada il nostro ringraziamento cordiale per il loro lavoro magistrale, che non ha conosciuto ostacoli”, LÁNYI, Problemi, 1939, S. 22, Fußnote 24.

⁷⁰² „Ich hatte vergangene Woche wieder einen Vortrag am Warburg“, Jenő Lányi an Bertha Lányi: 28.12.‘39. Vgl. S. 189, Fußnote 885.

4.4.1. Vortrag Lányi am Kunsthistorischen Institut in Florenz im Januar 1936

Einzig eine kurze Notiz in den „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“ bezeugt Lányis Vortrag vom 24. Januar 1936.⁷⁰³ Im New Yorker Nachlass ist ein maschinenschriftliches Blatt mit der Kopie des Absatzes zu finden, in dem der Vortrag von Lányi vorgestellt wird sowie dem bibliografischen Hinweis. Die Notiz wurde im Teil „Berichte über die Sitzungen des Institutes“ veröffentlicht und betraf die 53. Sitzung, bei der Lányi sowie Hermann Voß und Walther Horn vortragen durften.⁷⁰⁴

Es werden hier die wichtigsten Passagen des Textes zitiert:

„Herr Lanyi [sic!] sprach über die zwei bekannten, Donatello zugeschriebenen leuchtertragenden Putten im Musée Jacquemart-André in Paris. Sie wurden zuletzt von Hans Kauffmann in Zusammenhang mit dem Hochaltar des Santo in Padua gebracht. Der Vortragende vertrat die These, dass beides Werke des Luca della Robbia seien und mit jenen Figuren identifiziert werden müßten, die Vasari an der Cantoria des Luca beschreibt und die bisher als verloren galten. Der Vergleich der Putten mit den Reliefs der Cantoria Lucas erweise deutlich die Identität der Typik wie der künstlerischen Gesamtauffassung [...]. Der Vortragende betonte besonders den Unterschied im Ausdruckswert der Figuren im Vergleich zu sicheren Werken Donatellos. Mit dem Ausscheiden der Pariser Engel werde das Œuvre Donatellos von späteren Interpolationen befreit.“⁷⁰⁵

Auch hier ging Lányi also nach seiner üblichen Methodik vor: Durch stilistische Vergleiche mit gesicherten Werken des Künstlers gelangte er zu Zuschreibungen, die er durch weitere Dokumente stützte, in diesem Fall Aussagen Vasaris. So gelang es ihm, das Œuvre Donatellos von falschen Zuschreibungen zu befreien.

⁷⁰³ LÁNYI, Jenő: Kleine Beiträge zur Donatello Forschung, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz, 5.1937–1940, S. 213.

⁷⁰⁴ LÁNYI 1937–1940, S. 213.

⁷⁰⁵ LÁNYI 1937–1940, S. 213.

4.4.2. Zwei Vorträge am Warburg Institute im März/April 1939⁷⁰⁶

Anthony Blunt erwähnte einen Vortrag von Lányi, den er „with slides from his photographs“⁷⁰⁷ unterstützt habe, und betonte die große Leistung Lányis, die er einerseits in den Fotografien, andererseits aber auch in der darauf beruhenden Neufassung des Werkes Donatellos sah:

„Knowing what to look for, and with adequate mechanical equipment to reach a position from which to record it, Dr. Lányi has been able to reveal facts which must alter our conception of Donatello, both in technical and in iconographical questions. As regards the former Dr. Lányi's study has now made it possible to distinguish with tolerable certainty the genuine work of Donatello's own hand from that of even his most competent followers [...]. Dr. Lányi has been able to extract a consistent personality from the bewildering variety of work which has previously been attributed to Donatello.“⁷⁰⁸

Anders als heute waren Fotografien in den 1930er-Jahren aufgrund des hohen finanziellen Aufwands als zentrale Hilfsmittel und unumgänglicher Teil jeder kunsthistorischen Vorlesung nicht selbstverständlich. Lányi hat jedoch, obwohl er in seiner lebenslangen Tätigkeit als Kunsthistoriker nie ein Gehalt erhielt und sich nur durch die Unterstützung der Familie Langnese-Hug finanzieren konnte, die zentrale Rolle der Fotografie in der Kunstgeschichte früh erkannt und sehr viel darin investiert.

Parallel zu Lányis Vorträgen wurde eine Ausstellung mit seinen Florentiner Fotografien von Donatellos Werken organisiert (Abb. 48). Fritz Saxl, ehemaliger Direktor des Instituts, äußerte sich wie folgt darüber:

„[the] photographs [...] are not only of outstanding beauty but [also] the best commentary on Dr. Lányi's attributions. These photographs, concentrating as they do on those parts of the sculptures which have never been observed by anybody else, reveal the quality of the work of the artist better than any words could do. They are the expression of his great artistic sensibility.“⁷⁰⁹

⁷⁰⁶ Dieser Absatz basiert auf einer Veröffentlichung der Autorin aus dem Jahr 2017: MEDOLAGO, Martina: A complete comedy of errors: Jenő Lányis Beitrag zur Donatelloforschung und der Einfluss der Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: Szentiványi, Réka, Teleky, Béla (Hrsg.): Brüche – Kontinuitäten – Konstruktionen: Mitteleuropa im 20. Jahrhundert, Wien 2017, S. 187–210.

⁷⁰⁷ BLUNT, Anthony: The Donatello Canon, in: The Spectator, n. 5780, April 7th 1939, S. 17.

⁷⁰⁸ BLUNT 1939, S. 17.

⁷⁰⁹ Aus einem Brief von Fritz Saxl an The Society for the Protection of Science and Learning: September 1940. Oxford, Bodleian Library, SPSL 515, Fol. 226.

Saxls Beschreibung der Fotografien bestätigt die Vermutung, dass Morelli zufrieden und stolz gewesen wäre, wenn er an der Lányi-Konferenz teilgenommen hätte, insbesondere weil Saxl betonte, dass Lányi auch nebensächliche Details der Skulpturen aufnehmen ließ.

Auch John Pope-Hennessy erinnerte sich später an einen revolutionären Vortrag Lányis am Warburg Institute, welcher aber nicht alle Anwesenden überzeugen konnte:

„Lányi was looked on with some suspicion in London (,Nothing new in this’, said Eric Maclagan, the director of the Victoria and Albert, and Margaret Longhurst, the head of its sculpture department, coming away from a revolutionary lecture given by Lányi at the Warburg Institute).“⁷¹⁰

Selbst wenn Pope-Hennessy und Blunt nur einen Vortrag erwähnten, hielt Lányi tatsächlich zwei kurz nacheinander.

Der erste Vortrag fand am 30. März 1939 statt. Das Manuskript dieser Rede füllt 27 Seiten in DIN A4-Format. Der mit Schreibmaschine geschriebene Text wurde mehrfach korrigiert und gekürzt. Monika Mann erzählte Lányis Mutter, dass die Originalversion ins Englische übersetzt wurde, vermutlich aus dem Deutschen.⁷¹¹ Oft sind Hinweise zur korrekten englischen Aussprache mit Bleistift am Rande angebracht: „szineri“ für „scenery“ oder „sztjudent“ für „student“.

Lányi eröffnete mit einem Lob auf Donatello und dem Hinweis, dass dessen Kunst erst seit Auguste Rodin wieder das Interesse der Kritik gefunden habe. Denn die Künstler dieser Epoche wären überzeugt gewesen, dass der „realistic naturalism“, welcher ihren Stil charakterisierte, in Donatello „a spiritual ancestor“ hatte.⁷¹² Dank des intensiven Interesses an dem Bildhauer sei daraufhin eine Begeisterung entstanden, die dazu geführt habe, dass die Kritik dem Meister sehr schnell und ohne ausreichende wissenschaftliche Grundlage Werke zugeschrieben habe.

Tatsächlich war Lányi der Erste, welcher der Frage der Attributionen an Donatello wissenschaftlich nachging, und er war damit Initiator eines Prozesses, der zur Klärung von Donatellos Werk führte. Hier sei nur ein Beispiel angeführt: Im 19. Jahrhundert hatte man Donatello eine lange Liste von

⁷¹⁰ POPE-HENNESSY 1991, S. 78.

⁷¹¹ „Es ist bestimmt ein sehr schöner Vortrag und es ist alles gut übersetzt und vorbereitet, doch ist er [Lányi] halt natürlich ziemlich aufgeregt!“, Monika Manna an Bertha Lányi: London, 29. März 1939.

⁷¹² New York University, Art History Department, Archiv, Nachlass Horst W. Janson, 1st lecture von Jenő Lányi, 1939, S. 3.

Madonnen zugeschrieben, von denen einige Jahrzehnte später nur noch zwei als seine Werke anerkannt waren.⁷¹³

In seiner Londoner Vorlesung konkretisierte Lányi sein Ziel: „[...] the most urgent task of the student of Donatello is the exact determination of what we might refer as the ‚original Donatello text.‘“⁷¹⁴ Er wollte also eine Monografie verfassen, in der Donatellos Kunstwerke als eine Einheit interpretiert und ihre Verbindungen aufgezeigt würden. Dies fasste er folgendermaßen zusammen: „We shall never be able to understand the significance of what Donatello has to say until we have formed a clear conception of what works actually constitute the Donatellesque idiom.“⁷¹⁵ Dieses Ziel und diese Konzeption der Kunstwissenschaft waren für Lányi bereits seit seinen Anfängen zentral. Entsprechend hatte er bereits am Ende seiner Dissertation festgehalten:

„Gedacht sind diese Einzelstudien (die im Juni 1929 abgeschlossen wurden) als Bausteine einer zukünftigen Gesamtdarstellung. Entstanden sind sie aus der Überzeugung, daß die Gefahr, Deutung mit Bedeutung zu verwechseln, eingeschränkt wird, wenn man versucht, die Werke einzeln, ununtergeordnet und in möglicher Beschränkung auf sich selbst zur Aussage zu bringen und aus der Überzeugung, daß diese Einzelaussagen über ihre Einzelhaft hinaus von sich aus durch Fugung, Überschneidung, gegenseitige Durchdringung zu einer Ganzheit sich verdichten müßten.“⁷¹⁶

Um festzustellen, welche Kunstwerke Donatello zuzuschreiben sind, nutzte Lányi eine paläografische Analyse der Dokumente, betrieb also Kunstgeschichte insbesondere mithilfe des methodischen Repertoires der historischen Wissenschaft.⁷¹⁷ So führte ihn beispielsweise die korrekte und gründliche Lektüre zusammen mit einer Interpretation der Archivbefunde in Bezug auf die zwei kleinen Propheten der Porta della Mandorla des Florentiner Doms zum Ergebnis, dass nicht beide Skulpturen von demselben Meister stammen können,⁷¹⁸ obgleich beide traditionell Donatello zugeschrieben wurden. Diese Erkenntnis hatte Auswirkungen auf die Interpretation des Frühwerks

⁷¹³ Es handelt sich um: Maria mit Kind (Pazzi-Madonna), um 1422, Marmor, 74,5 x 73 x 6,5 cm, Staatlichen Museen zu Berlin, Skulpturensammlung (Bode-Museum) und Maria mit Kind und Engeln (Wolken-Madonna), um 1425–30, Marmor, 34x32,1x2,8 cm, Boston, Museum of Fine Arts. Vgl. JANSON 1957, S. 44 und 86.

⁷¹⁴ 1st lecture, S. 9.

⁷¹⁵ 1st lecture, S. 9.

⁷¹⁶ LÁNYI 1930, S. 63. Rechtschreibung wie im Original.

⁷¹⁷ 1st lecture, S. 10.

⁷¹⁸ „A paleographically true reading and a diplomatic interpretation of the documents reveals beyond doubt that [...] up to the years 1408 [Donatello] had only delivered a single figure, had only received payment for a single figure and that the total of the sums of money mentioned in the documents – numbering in all 16 fiorini – makes up the exact price of a single figure.“, 1st lecture, S. 10.

Donatellos und führte ihn zu weiteren Fehlern in der bisherigen Forschung – „a complete comedy of errors“⁷¹⁹ –, die er zu berichtigen suchte.

Das hohe Interesse Lányis für die Analyse historischer Dokumente verweist wiederum auf den Ansatz der Wiener Schule. So bewertete Lányi das Werk Giovanni Poggis neu, den er einerseits bewunderte und andererseits kritisierte: „[...] the confusion is not due to the original documents but to the fact that up till now they have never been correctly published.“⁷²⁰

Die genaue Analyse erhaltener Dokumente, so Lányi, sei jedoch nicht immer ausreichend. Der Forscher müsse seine Ergebnisse auch auf stilistische Untersuchungen und Vergleiche sowie auf eine genaue Beobachtung stützen. Um dies zu veranschaulichen, beschäftigte Lányi sich mit Inschriften auf drei Werken Donatellos. Er kam zu dem Schluss, dass diejenige auf dem Sockel der Statue eines Propheten des Florentiner Campanile apokryph sein müsse, da hier der Name des Künstlers auf Italienisch eingraviert sei, Donatello aber immer lateinisch signiert habe:

„The questionable inscription stands on the front of the pedestal. It reads ‚Donatello‘. his inscription immediately forfeits its claim to authenticity, for it gives the Italian name of the supposed author. Donatello always and exclusively signed in Latin, either in the form ‚Opus Donatelli‘ or in the variant ‚Opus Donatelli Florentini‘. Moreover throughout the history of the Italian Quattrocento, I do not know of a single authentic signature made in Italian.“⁷²¹

Was Lányi bei diesen Vergleichen interessierte, war, wie wir dies schon in seinen letzten Publikationen bemerkt haben, die Aufspürung der inneren, geheimen Struktur der Kunstwerke. Lányi erreichte dies durch eine tiefgehende, der Morelli'schen Methode ähnliche Analyse. Bei seinem Londoner Vortrag setzte er Fotografien ein, die es ihm erlaubten, seine Argumentation dem Publikum plausibel zu machen und dabei auch auf Details einzugehen.⁷²² Die fotografische Arbeit mit Malenotti trug Früchte.

Dem Frühwerk Donatellos widmete sich Lányi nur kurz, denn „the criticism of the text is our chief concern“.⁷²³ Lányi betrachtete Donatello als Schüler Ghibertis:

⁷¹⁹ 1st lecture, S. 12.

⁷²⁰ 1st lecture, S. 10.

⁷²¹ 1st lecture, S. 13. Hervorhebung wie im Original. – Diesen Vergleich hatte Lányi 1935 in einem Artikel bereits angeführt. Vgl.: LÁNYI, *Le Statue*, 1935, S. 263.

⁷²² BLUNT 1939, S. 17. – Im Manuskript des Vortrages finden sich zudem mit Bleistift geschriebene Randnotizen, die auf Dias verweisen, beispielsweise: „2 slides“, 1st lecture, S. 19.

⁷²³ 1st lecture, S. 13.

„The teacher the one true teacher of Donatello – and this must once and for all be laid down with the greatest emphasis – is none other than the greatest teacher of the period [...]: Lorenzo Ghiberti himself, in whose workshop Donatello is documentarily proved to have been between the years 1404 and 1407.“⁷²⁴

Der Renaissance-Tradition der Paragone delle Arti folgend, verglich er anschließend die Beziehung von Donatello zu seinem Meister mit derjenigen von Masaccio und Masolino. Es ist anzunehmen, dass Lányi dies tat, weil die gleichzeitige Malerei besser untersucht war. Er merkte außerdem an, dass die Forschung zur Quattrocento-Plastik in Florenz – trotz qualitativvoller Beiträge und wenngleich von so großer Bedeutung kaum Klarheiten und Sicherheiten aufweise: „The conclusion is that we have not sure criterion for determining what is by Donatello, what must be by him and what is not.“⁷²⁵

Lányi nahm in seinem Vortrag wiederum direkt auf Max Dvořák Bezug. Der Einfluss Dvořáks scheint weit über das von Lányi in seinem Vortrag angebrachte wörtliche Zitat aus dem Vorlesungsband „Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance“ hinauszugehen.⁷²⁶ Auch in einer anderen Formulierung Lányis könnte ein Verweis auf den tschechischen Kunsthistoriker stecken, denn er sprach in Bezug auf die Frage nach der Identität des Lehrers von Donatello von einem Rätsel („riddle“), womit er sich auf den berühmten Aufsatz Dvořáks „Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck“ beziehen könnte.⁷²⁷

Im Folgenden besprach Lányi weitere Werke von Donatello. Er bezog sich dabei immer wieder auf „facts which the documents tell us when we read them in the proper light“⁷²⁸ und zog Fotografien heran, die diese Fakten erhärten oder den Mangel an Dokumenten ausgleichen sollten, wie im Falle der Skulptur des Propheten Joshua, für die er festhielt: „The statue itself supplies the stylistic evidence for this [missing] information.“⁷²⁹

Abschließend unterstrich Lányi nochmals, dass die Kunstwissenschaft ihr Wissen stetig hinterfragen müsse: „We must test anew the knowledge that has come down to us with the most rigorous severity and the sharpest acuity.“⁷³⁰ Er forderte klar strengere wissenschaftliche Kriterien und befand sich damit ganz auf der Linie Franz Wickhoffs. Die Wissenschaftler haben nach Lányi die wichtige

⁷²⁴ 1st lecture, S. 12.

⁷²⁵ 1st lecture, S. 20.

⁷²⁶ „While the new art of Brunelleschi and Masaccio appears suddenly as an almost unprecedented manifestation, the third member of the group, the sculptor Donatello, works towards it slowly and with untiring labor.“ 1st lecture, S. 13, zitiert nach: WILDE Johannes, SWOBODA Karl M. (Hrsg.): Max Dvořák. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, Akademische Vorlesungen 1, München 1927, S. 76.

⁷²⁷ DVOŘÁK 1903.

⁷²⁸ 1st lecture, S. 24.

⁷²⁹ 1st lecture, S. 24.

⁷³⁰ 1st lecture, S. 27.

Aufgabe, die Wahrheit aufzuspüren, was ihm in der zeitgenössischen politischen Situation umso wichtiger erschien:

„The recognition of truth – this is our first and last human duty as scholars – today more than ever. For perhaps never before in the history of the human race, have the boundaries between truth and errors been so fluctuating, or endangered in so pathological and perverse a manner, as in our own days.“⁷³¹

Das Manuskript enthält Passagen, die offensichtlich in einer zweiten Bearbeitungsphase gestrichen wurden. Es ist nicht sicher, ob die in New York erhaltenen Blätter diejenigen sind, die Lányi während des Vortrages in London in den Händen hielt. Es scheint sogar wahrscheinlicher, dass dies nicht der Fall war, denn manche Absätze sind aufgrund mehrerer Korrekturen nur schwer lesbar. Überliefert hat sich offenbar eine korrigierte, revidierte und gekürzte, jedoch nicht definitive Fassung. Wahrscheinlich erfolgten die Änderungen kurz nach der Übersetzung. Es lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, ob die gestrichenen Abschnitte – die sich ungefähr auf drei Seiten summieren – von Lányi in London vorgetragen wurden oder nicht.

Abgesehen von einigen Zeilen, die die Falten und den Stil zweier Werke von Rosso Fiorentino betreffen und auf die Lányi vermutlich aus Zeitgründen verzichtete, sowie zwei kurzen Anmerkungen zu Plato und Pomponius Gauricus beziehen sich die Streichungen alle auf die Besprechung der 1935 publizierten Donatello-Monografie von Hans Kauffmann.⁷³² Lányi warf Kaufmann vor, seine Zuschreibungen seien das Resultat einer „entirely arbitrary method of conjecture based on insufficient data“.⁷³³ Seine Monografie würde keinen neuen kritischen Beitrag zur Forschung darstellen: „But Kauffmann’s list of works by Donatello is not of his own making. [...] he has not so much written a book on Donatello, as on the Donatello which he found already existing in literature [...]“⁷³⁴ und er „remains one with the older generation“.⁷³⁵ Diese enge Beziehung zur traditionellen Literatur sei fatal und gestatte Kaufmann nicht, das Œuvre Donatellos neu zu denken. In Lányis zweitem Vortrag formulierte er die Kritik an Kaufmann noch deutlicher.

Seinen zweiten Vortrag am Warburg Institute hielt Lányi am 3. April 1939. Das maschinenschriftliche Manuskript füllt dieses Mal 25 DIN-A4-Seiten. Auch hier sind am Rand Anmerkungen zur Aussprache, Korrekturen und Abkürzungen vermerkt, aber auch Ziffern, die sich

⁷³¹ 1st lecture, S. 27.

⁷³² KAUFFMANN, Hans: Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken, Berlin 1935.

⁷³³ 1st lecture, S. 7.

⁷³⁴ 1st lecture, S. 6.

⁷³⁵ 1st lecture, S. 5.

auf Dias beziehen. Folglich lässt sich hier mit Sicherheit sagen, dass Lányi seinen Vortrag mit 30 Dias bebilderte.⁷³⁶

Er knüpfte in seinen Ausführungen unmittelbar an seinen ersten Vortrag an und begann mit einer Überlegung hinsichtlich der Methodik: „[...] one can prove nothing about the stylistic characteristics of a work of art by documents, but they can legitimate information derived from a stylistic analysis.“⁷³⁷ Wiederum betonte Lányi damit, dass die wissenschaftliche Tätigkeit nur dann erfolgreich sein könne, wenn beide Aspekte der Forschung zusammen, parallel und gleichzeitig berücksichtigt würden. Hier scheint er sich auf seine Kritik an den Theorien Sedlmayrs zu beziehen, in der er die Trennung zwischen der ersten und der zweiten Kunstwissenschaft kritisierte. Er führte weiter aus, dass, wenn das Interesse eines Kunsthistorikers zu stark auf der stilistischen Betrachtung liege und er folglich die Dokumentenanalyse vernachlässige, er Gefahr laufe, die objektive Wahrheit zu missachten. Aber auch umgekehrt soll nach Lányi die stilistische Untersuchung bei der Lektüre der Dokumente stets präsent sein, damit diese auf Basis objektiver Tatsachen erfolge. Als Beispiel führte er die Reliquienbüste des hl. Rossore an. Anhand dieser Büste zeigte er, dass eine unvollständige, oberflächliche und Details vernachlässigende stilistische Analyse genauso irreführend sein kann wie die inkorrekte Interpretation historischer Dokumente. Ausgehend von diesem Werk machte Lányi einen Exkurs zur Porträtbüste der Renaissance und führte wiederum fehlerhafte Attributionen an. Lányi widersprach der Überzeugung älterer Forscher, dass Donatello der Erfinder dieser Gattung sei, vielmehr „he has nothing to do with the discovery of the portrait bust, absolutely nothing at all“.⁷³⁸ Viel später sollte John Pope-Hennessy die These vertreten, die erste Porträtbüste der italienischen Renaissance sei ein 1453 gemeißeltes Werk von Mino da Fiesole, welches Piero de' Medici darstellt.⁷³⁹

Lányi schrieb schließlich das Reliquiar des hl. Rossore aufgrund folgender Beobachtung Donatello zu: „Donatello's individual handwriting is written in every detail of this face.“⁷⁴⁰ Die archivalischen Beweise, auf die Lányi hinwies (ohne sie jedoch detailliert anzuführen), bestätigte er durch stilistische Überlegungen und direkte Beobachtungen am Werk. Dem Konzept der Kunstgeschichte als Geistesgeschichte Dvořáks folgend, ordnete er das Porträt in die humanistische philosophische Kultur des Quattrocento ein: „From no philosophical treatise of the time, do we receive so clear a conception of what the humanistic ideal of ‚dignitate hominis‘ was, as from such a work by Donatello, as from

⁷³⁶ Die Anzahl der Dias, die Lányi nutzte, lässt sich aus den Randnotizen des Manuskripts ablesen. Vgl. auch BLUNT 1939, S. 17. Im Manuskript des Vortrages finden sich zudem mit Bleistift geschriebene Randnotizen, die auf Dias verweisen, beispielsweise: „2 slides“, 2nd lecture, S. 19.

⁷³⁷ 2nd lecture, S. 1.

⁷³⁸ 2nd lecture, S. 4.

⁷³⁹ POPE-HENNESSY, John: *Il Quattrocento* (= *La scultura italiana* 2), Milano 1964, S. 56.

⁷⁴⁰ 2nd lecture, S. 4.

all the works of Donatello.“⁷⁴¹ Seine Thesen zum Stil des Werkes untermauerte er durch den Vergleich, den er bereits davor vorgeschlagen hatte.⁷⁴² Er zog Fotografien „from an unusual and somewhat indiscrete view point“ heran, um die Unterschiede und die „subconscious stylistic characteristics“ der beiden Werke zeigen zu können.⁷⁴³ Die Zuschreibung erhärtete Lányi auch, indem er das Reliquiar dem Kopf der Reiterstatue von Gattamelata⁷⁴⁴ gegenüberstellte und damit einem Werk, bei dem die Urheberschaft Donatellos gesichert ist, und schlussfolgerte: „They are, nevertheless, unmistakably united by their common inner plastic structure, so to speak the identity of their inner countenance, which underlies them like a common theme.“⁷⁴⁵ Auch hierin erweist sich eine methodische Vorgehensweise, welche an die Struktur von Hans Sedlmayr erinnert. Es scheint, dass Lányi die Begriffe von Sedlmayr direkt und mit vollem Verständnis angewendet hat – selbst wenn er sich von der Idee distanzierte, die Analyse der Werke zweiteilig zu konzipieren.

Anhand der Porträtbüste machte Lányi deutlich, dass die zeitgenössische Forschung noch tiefgreifende Veränderungen vollziehen muss, um das Œuvre von Donatello rekonstruieren zu können und sich von den Fehlern der älteren Zuschreibungen freizumachen.⁷⁴⁶ Die „reconstruction of the ‚original text““ sei dafür die nötige Voraussetzung und „[...] the first step on the apparently endless road, which leads to a historical interpretation of the phenomenon called Donatello“.⁷⁴⁷ Erst nachdem dies erfolgt sei, sei eine ikonografische Interpretation des Œuvres möglich.⁷⁴⁸

Erneut und noch deutlicher als zuvor äußerte Lányi scharfe Kritik an Hans Kauffmanns Methode und dessen Theorien über Donatellos Werke, welche Letzterer in seiner Monografie präsentiert hatte und mit denen er größtenteils ikonografische Fragestellungen zu beantworten suchte. Kaufmann analysierte Donatellos Werk „Judith und Holofernes“ und den marmornen David in Verbindung mit den Tondi, die einen Hof des Medici-Palastes in der ehemaligen Via Larga schmücken. Seiner Meinung nach bildeten diese Werke einen Verehrungszyklus für Cosimo de’ Medici. Lányi setzte dem entgegen, dass die Interpretation von Donatello und seiner Kunst aus historischer Sicht noch nicht abgeschlossen sei und glaubte zudem, nachweisen zu können, dass Donatello nie an der Dekoration des Medici-Palasts in der Via Larga gearbeitet hatte. Darum warf Lányi Kaufmann vor, die in seiner Monografie vorgestellten Theorien seien wertlose, absurde und rein hypothetische

⁷⁴¹ 2nd lecture.

⁷⁴² Vgl. Teil IV, Kapitel 4.3.6, hier: S. 149ff.

⁷⁴³ 2nd lecture, S. 8. Im Wort „subconscious“ scheint Lányi die Übernahme der Morelli’schen Methode kondensieren zu wollen. Er präzisiert später: „I myself find these views extremely significant. The back view of the bust of the youth reflects the very quintessence of his over civilized refinement [...]“, 2nd lecture, S. 8.

⁷⁴⁴ Donatello, Gattamelata, 1445–53, Bronze, 340 x 390 cm, Padova, Piazza del Santo.

⁷⁴⁵ 2nd lecture, S. 9.

⁷⁴⁶ 2nd lecture, S. 13.

⁷⁴⁷ 2nd lecture, S. 13.

⁷⁴⁸ 2nd lecture, S. 13.

Ideen⁷⁴⁹: „So far this would be all very fine. Unfortunately I must clip the wings of this pure light of thought and reluctantly wake the learned man from his peaceful professor’s dream.“⁷⁵⁰

Nach Lányi stammen die Tondi nicht von Donatello, außerdem seien die Judith und der David zu unterschiedlichen Zeitpunkten als komplett voneinander unabhängige Werke entstanden.⁷⁵¹ Lányi verglich Kaufmanns Vorgehen bezüglich Donatello mit der Rembrandtforschung,⁷⁵² vertiefte aber seinen Kommentar nicht weiter „because it is disagreeable to argue about facts which require no proof“.⁷⁵³ Insgesamt formulierte Lányi eine scharfe Kritik an den Thesen seines Kollegen:

„His theory [über den Zyklus für Cosimo de’ Medici, Anm. d. A.] is founded upon the violation of the true historical relationships and obstructs with its pretentious pomposity the entrance to the true spiritual world of Donatello.“⁷⁵⁴

Gleichzeitig stellte Lányi klar, dass seine eigenen Vermutungen und Resultate von „Prof. Saxl and other members of the Warburg Institute, who constitute the highest authority [...] in this questions“⁷⁵⁵ geteilt würden.

Dass Lányis Angriff auf Kauffmann so hart ausfiel, könnte auch in der politischen Situation und dem persönlichen Schicksal Lányis begründet sein. Der vertriebene Wissenschaftler nutzte seinen Auftritt in der Öffentlichkeit, um sich zu behaupten, und seine Wut gegen die nationalsozialistische Diktatur auszudrücken, die ihn ins Exil gedrängt hatte. Ziel seiner Kritik ist Hans Kauffmann, ein Kunsthistoriker, der 1936 einen Lehrstuhl an der Universität zu Köln übernommen hatte und damit Teil des nationalsozialistischen Systems war. Ohne den Eindruck erwecken zu wollen, dass Lányi seinen Kollegen nur aus ideologischen Gründen kritisiert hätte, könnten diese hier doch eine gewisse Rolle gespielt haben. Denn auch die Wissenschaft kann ein Vehikel für politische Äußerungen sein.

⁷⁴⁹ 2nd lecture, S. 18.

⁷⁵⁰ 2nd lecture, S. 15.

⁷⁵¹ Dass Donatello plastische Gruppen schuf, die sich aus einzelnen Elementen zusammensetzten und durch kompositorische Mittel zu einer Einheit fanden, hatte Lányi bereits in seinem Artikel über die musizierenden Putti in Siena angedeutet: „[...] a further problem – that of giving unity to a group of three separate elements [...]. The principle of co-ordination [of the figures’ movements] is not, however, exhausted within the single figures; it is not an aim in itself, but it reflects a higher unity, which embraces all three figures. The three figures, co-ordinated in themselves, are also co-ordinated in relation to each other.“ LÁNYI, Donatello’s angels, 1939, S. 146 und S. 151.

⁷⁵² „[I] would only like to ask you, if you have ever heard of a case in which, a connoisseur of Rembrandt, with the unanimous consent of his colleagues, dated a picture belonging to the 30ies to the 60ies.“ 2nd lecture, S. 17. – Die Wahl des Malers scheint nicht zufällig zu sein: Kaufmann hatte 1919 in Kiel mit einer Dissertationsschrift über Rembrandt promoviert.

⁷⁵³ 2nd lecture, S. 17.

⁷⁵⁴ 2nd lecture, S. 18.

⁷⁵⁵ 2nd lecture, S. 16–17.

Abgesehen von den unterschiedlichen politischen Visionen unterscheidet sich Kauffmann von Lányi durch die Grundüberzeugung, wofür der Erste *additiv*, und der Letzter *subtraktiv* arbeitete

Mit seiner harschen Kritik schloss Lányi den ersten Teil seiner Rede und wendete sich anschließend der Statue des Gattamelata zu. Das Bronze-Monument für den Heerführer Erasmo da Narni, genannt Gattamelata, 1447 gegossen und 1453 zusammengebaut, ist die erste Reiterstatue seit der Antike. Donatello ist nicht nur die Wiedereinführung dieser Gattung zu verdanken, auch seine Leistung auf technischem Gebiet ist bemerkenswert, da die Künstler des Mittelalters den Bronzeguss in großem Maßstab nicht meisterten. Das Werk steht noch heute in Padua auf der Piazza del Santo vor der Basilika des hl. Antonius. Lányis Analyse der Reiterstatue beginnt mit der Aufzählung der relevanten historischen Dokumente, an die sich eine stilistische und ikonografische Studie anschließt. Dabei lautet seine These, dass die Bronzeplastik nicht als ein modernes Denkmal für Gattamelata, sondern als sein „sepulchral monument“, als sein eigentliches Grabmal, zu lesen ist.⁷⁵⁶

Die ursprüngliche Funktion des Kunstwerks blieb laut Lányi aus zwei Gründen unbekannt: einerseits aufgrund einer falschen Lektüre der Dokumente, andererseits aufgrund einer oberflächlichen Betrachtung des Werkes selbst. Man möge, wie es Sedlmayr forderte, das Kunstwerk als Kunstwerk erfassen, und das Werk selbst nicht aus dem Blick verlieren: „In the work itself – where else indeed? – the iconographical program is clearly incorporated.“⁷⁵⁷

Das die Statue schmückende Beiwerk wertete Lányi dabei nicht als bloß dekorative Ornamente, die der Fantasie des Künstlers entstammten, sondern als Bestandteile des Kunstwerks „with a clear function and precise meaning“.⁷⁵⁸ So hob er beispielsweise besonders zwei Putti an den Seiten des von mehreren Engeln gehaltenen Sattels hervor, welche die Wappen von Gattamelata tragen. Diese Engel interpretierte er als Symbole für die Auferstehung, denn sie stützten den Heerführer und führten ihn in den Himmel. Die ornamentalen Muscheln deutete er als Zeichen für „eternity and wandering and resurrection“.⁷⁵⁹ Weitere musizierende, singende und tanzende Putti auf der Rüstung des Heerführers verwiesen gemäß seiner Interpretation auf die Tugenden. Lányi hielt sich nicht allzu lang mit der Beschreibung dieser Statue auf, denn er verwies darauf, dass er eine ausführliche Besprechung in Form eines wissenschaftlichen Artikels im „Journal of the Warburg Institute“ plane, der jedoch nie publiziert wurde.⁷⁶⁰ Die Ornamente interpretierte Lányi als Symbole der Auferstehung und Ewigkeit. Er führte weiter aus, dass die Tugenden traditionell wichtige Elemente eines Grabmales darstellten,

⁷⁵⁶ Traditionell galt als Begräbnisort das Epitaph in der Basilika. Nach Lányis Meinung hätte das Grab in dem Sockel der Reiterstatue Platz finden sollen.

⁷⁵⁷ 2nd lecture, S. 21–22.

⁷⁵⁸ 2nd lecture, S. 22.

⁷⁵⁹ 2nd lecture.

⁷⁶⁰ 2nd lecture.

dass Donatello die Waffen, welche von einigen Putti getragen werden, aus der Ornamentik antiker Triumphbögen rezipiert habe und dass die Schädel auf den Steigbügeln auf den Tod verwiesen.

Lányis ikonografische Interpretation ergänzte Edgar Wind (1900–1971)⁷⁶¹, indem er die Bedeutung der zwei nackten Reiter am hinteren Teil des Sattels in Verbindung zur Republik von Platon deutete. In der Einführung dieses Werkes ist nämlich die Rede von einem zu Ehren einer Göttin organisierten Pferderennen mit Fackeln.⁷⁶² Auf eine ähnliche Weise sollten die Fackeln tragenden, nackten Reiter den Gattamelata ehren. Eine weitere Bemerkung von Edgar Wind bestätigt die These Lányis, dass das Monument als Grabdenkmal geplant war. Wind beobachtete, dass die den Sattel tragenden Engel unterschiedliche Emotionen zeigten. Die zwei vorderen „have a sad and sorrowful expression, while the two behind laugh“.⁷⁶³

Ähnlich erscheinen die Gefühle der beiden Engel, die Michelangelo als stützende Elemente für das Grab von Papst Julius II. in einer Zeichnung für dessen Grabmonument entworfen hatte. Die Skizze ist verloren gegangen, doch wurde sie von Michelangelos Biograf Ascanio Condivi mit folgenden Worten beschrieben:

„Auf dem oberen Teil schließen zwei Engel das Werk. Sie tragen eine Truhe; ein Engel scheint zu lachen und sich zu freuen, dass die Seele des Papstes im Himmel empfangen wurde, der andere weint, als ob er trauern würde, dass die Welt einen solchen Mann verloren hat.“⁷⁶⁴

Lányi missverstand zwar Condivis Beschreibung insofern, als Condivi nicht von vier, sondern nur von zwei Engeln sprach,⁷⁶⁵ dennoch ist die Gegenüberstellung dieser beiden Werke sinnvoll und erhärtet Lányis These, dass die Reiterfigur des Gattamelata mehr als ein Denkmal sein könnte.

Lányi glaubte außerdem, im Gattamelata alle von Donatello in älteren Werken verwendeten Grabmalsymbole „in a curiously reduced and adapted ornamental form“⁷⁶⁶ finden zu können. Die

⁷⁶¹ Wind war ein deutscher interdisziplinärer Kunsthistoriker, der sich auf die Ikonologie der Renaissance spezialisiert hatte. Wind gehörte der Warburger Schule der Kunsthistoriker an und war der erste Professor für Kunstgeschichte an der Universität Oxford. Er ist vor allem für seine Forschungen zur Allegorie und heidnischen Mythologie des 15. und 16. Jahrhunderts sowie für sein Buch „Pagan Mysteries of the Renaissance“ von 1958 bekannt. Vgl. LLOYD-JONES, Hugh: A Biographical Memoir, in: Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols. Studies in humanist art*, Oxford 1983, S. 13ff.

⁷⁶² „Und Adeimantos sagte: Am Ende wisst ihr nicht einmal, dass auf den Abend ein Fackelrennen zu Ross der Göttin zu Ehren stattfinden wird?“ Zit. nach: TEUFFEL, Wilhelm Siegmund, WIEGAND Wilhelm: *Platon. Politeia (= Platons Werke. Zehn Bücher vom Staate 1)*, Stuttgart 1855. – Vgl. 2nd lecture, S. 23–24.

⁷⁶³ 2nd lecture, S. 24.

⁷⁶⁴ „Così ascendendo l'opera, si finiva in un piano, sopra il quale erano due Agnoli, che sostenevano un'arca, uno d'essi faceva sembante di ridere, come quello che si rallegrasse, che l'anima del Papa fusse tra li beati spiriti ricevuto, l'altro piangere, come se si dolesse, chel mondo fusse d'un tal huomo spogliato“, vgl. DAVIS, Charles (Hrsg.): *Ascanio Condivi. Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, o.O. 2009, S. 24.

⁷⁶⁵ „Condivi says that the figure of the pope is carried by four angels [...]“, 2nd lecture, S. 24.

⁷⁶⁶ 2nd lecture, S. 23.

stützenden Engel verweisen laut Lányi auf die Szene der Himmelfahrt, die Donatello für das Grabmal des Rainaldo Brancacci in Neapel eingeführt hatte (Abb. 49),⁷⁶⁷ und die Figuren der Tugenden finden sich sowohl in Neapel als auch auf dem Grabmal für den Gegenpapst Baldassarre Cossa im Baptisterium zu Florenz (Abb. 50).⁷⁶⁸ Diese „abbreviated form“⁷⁶⁹ begründete Lányi damit, dass Gattamelata ein Laie sei, während die früheren Grabmäler Donatellos für kirchliche Persönlichkeiten geschaffen worden waren.⁷⁷⁰

Doch scheint die Trennlinie zwischen sakral und profan in Donatellos Gattamelata zu verschmelzen: Die Platzierung der Statue vor einer wichtigen Kirche setzt eine Verbindung zwischen dem zivilen, populären, weltlichen Stolz und der religiösen Gemeinschaft voraus – Gattamelata wurde in die sakrale Sphäre integriert. Lányi betonte: „[Donatello] did not reduce the sacred to profane terms, but on the contrary, raised the profanity of his Renaissance contemporaries into the sacred.“⁷⁷¹

Lányi beendete die Analyse der Gattamelata-Statue mit der Feststellung, dass dieses Werk ein Grabmal sei, dessen Ornamente auf die Auferstehung, die Apotheose und die Glorifizierung des venezianischen Heerführers verwiesen.

Allein Harald Keller hat 1954 die These aufgegriffen, dass Donatello die Gattamelata-Statue als Grabmonument konzipiert hatte.⁷⁷² Nach ihm unterstützte kein anderer Donatello-Forscher Lányis Argumentation, die zuletzt von Artur Rosenauer in überzeugender Weise abgelehnt wurde.⁷⁷³ Rosenauer wies darauf hin, dass der Sockel zu massiv sei, um als Begräbnisort zu dienen. Darüber hinaus hat Erasmo da Narni vor seinem Tod den Wunsch geäußert, in der Basilika beerdigt zu werden, wofür 1457 eine Kapelle errichtet wurde (Abb. 51). Zwar lassen sich Ähnlichkeiten zwischen dem Gattamelata und der Tradition der Grabmalplastik finden, etwa in den beiden Türen am Sockel, die ein in der romanischen Grabplastik übliches Motiv sind. Zudem gibt es ab dem Spätmittelalter Zusammenhänge zwischen Reiterdarstellungen und Grabstätten. Dennoch erscheint es vom heutigen Forschungsstand aus insgesamt unwahrscheinlich, dass der Gattamelata von Donatello als Grabmal entworfen wurde. Hingegen scheint die Symbolik, die auf Tod und Auferstehung verweist, ein geeignetes ikonografisches Programm für die Verehrung eines Condottiere.

Die Analyse der Gattamelata-Statue ist das letzte Thema, womit sich Lányi in diesem zweiten Vortrag beschäftigte. Im Fazit deutete er erneut auf die Schwierigkeiten der Kunstgeschichte hin, die

⁷⁶⁷ Vgl. Grabmal für Rainaldo Brancacci, 1426–1428, Napoli, Sant’Angelo a Nilo, Cappella Brancacci.

⁷⁶⁸ Vgl. Grabmal für Baldassarre Cossa, 1426, Firenze, Baptisterium.

⁷⁶⁹ 2nd lecture, S. 23.

⁷⁷⁰ 2nd lecture, S. 23.

⁷⁷¹ 2nd lecture, S. 24.

⁷⁷² KELLER, Harald: Ursprünge des Gedächtnismals in der Renaissance, in: Kunstchronik, 7.1954, S. 134–137.

⁷⁷³ ROSENAUER 1993, S. 194–201 und 230–232.

historische Situation der Renaissance zu rekonstruieren, was etwa im Fall des Gattamelata zu Missverständnissen geführt habe: „[...] our duty as historian, undisturbed by the events of our surroundings, and in defiance of them, is to truly reconstruct the exemplary models of our historical past.“⁷⁷⁴

Dezidiert sprach er abschließend die aktuelle politische Situation direkt an und nutzte die Gelegenheit einer öffentlichen Rede, um deutlich zu machen, wie sehr er das menschenverachtende nationalsozialistische Regime und seine Ideologie ablehnte – dies wurde oben schon detaillierter dargestellt.⁷⁷⁵

Auch der zweite Vortrag wurde gekürzt und korrigiert. In der ersten gestrichenen Passage geht es um historisch-philosophische Überlegungen zum Humanismus. Lányi erkannte in den Werken Donatellos das „humanistic ideal of ‚dignitate hominis‘“⁷⁷⁶ der Frührenaissance. Er betrachtete diese Epoche als ein Erwachen neuer Werte: „[...] this reshuffling of values, this reversal of the spiritual hierarchies, this elevation of the fine arts to the summit of intellectual pursuits.“⁷⁷⁷

Anschließend fragte Lányi nach dem „how“ und „why“ dieser Neuorientierung, wobei er die neuen Werte, die auch einen Einfluss auf die Ästhetik ausgeübt hätten, so hoch schätzte, dass er die Werke der Renaissance über diejenigen früherer Epochen stellte. Lányi stellte auch die Renaissancekünstler auf ein höheres Niveau als die Humanisten: „An aesthetic preoccupation, the arts, becomes the medium of the highest metaphysical longings.“⁷⁷⁸ Allerdings scheinen diese Fragen, in denen es um die Beurteilung der Epoche geht, das eigentliche Anliegen Lányis in diesem Vortrag nicht weitergebracht zu haben, hatte er sie doch offenbar gestrichen.

Ein weiterer gestrichener Absatz ist einem Vergleich mit der Gegenwart gewidmet – ein häufig verwendeter Kunstgriff Lányis, um die Konzepte der Renaissance unmittelbarer erscheinen zu lassen. In dieser Passage begrenzte er die Parallelen allerdings nicht auf Künstler und Kunstwerke, sondern dehnte sie auf die Politik aus:

„But should you wish to make a closer and more conscientious analogy, then I would remind you, that our period has a fatal and ominous leaning to classicism – unfortunately only too plain in the form of a Satyric drama in the general destiny of our time.“⁷⁷⁹

⁷⁷⁴ 2nd lecture, S. 26.

⁷⁷⁵ Siehe S. 155–156.

⁷⁷⁶ 2nd lecture, S. 5.

⁷⁷⁷ 2nd lecture, S. 4–5.

⁷⁷⁸ 2nd lecture, S. 5.

⁷⁷⁹ 2nd lecture, S. 7.

Die bisher besprochenen gestrichenen Partien stammen aus dem ersten Teil seiner Rede, in der Lányi offensichtlich zunächst plante, Gedanken über die Politik auszuführen.

Ursprünglich kündigte Lányi bereits auf Seite 12 seines Manuskripts seine Hauptthese an, dass der Gattamelata als Grabmonument konzipiert gewesen sei. Später entschied er sich aber zugunsten eines gewissen Suspense dafür, diesen Vorgriff wegzulassen und strich die Passage. Bei der Besprechung der Reliquienbüste des hl. Rossore wurde ein längerer Absatz gestrichen, in dem Lányi die Skulptur des Heiligen Petrus in Or San Michele in Florenz als Vergleich heranzog. Die Ähnlichkeiten dieses Werkes zum hl. Rossore hatte Kauffmann betont, Lányi widersprach dem jedoch und merkte an:

„I think that all commentary would be superfluous, for one is almost ashamed to become involved in so childish a controversy about such an elementary problem as if to display one’s superior knowledge. In our opinion, anyone who cannot clearly see the difference, must have been stricken with blindness – certainly a very sorry condition, but long since not considered so fatal as to prevent one writing a book about Donatello.“⁷⁸⁰

Diese Zeilen wurden sogar doppelt gestrichen. Zuerst wurde jede einzelne Zeile durchgestrichen – vielleicht weil die Passage (Lányi selbst, vielleicht aber auch seiner Frau Monika Mann oder einem Kunsthistoriker aus seinem Freundeskreis, zum Beispiel Edgar Wind oder Robert Wittkower) zu extrem erschien. Möglicherweise entfernte Lányi diese Passage aber auch nur deshalb, weil er sich erst weiter unten im Text zur Monografie Kauffmanns breiter ausließ, für deren vernichtende Kritik er dann aber keine weiteren Beweise benötigte. Später wurde der ganze Vergleich mit dem Petrus aus Or San Michele durch einen schrägen, über die ganze Seite verlaufenden Strich getilgt. In den gestrichenen Passagen versuchte Lányi, die Petrus-Statue einem anderen Künstler zuzuschreiben. Er bestritt die Attribution an Donatello und Nanni di Banco und ordnete das Werk Bernardo di Piero Ciufagni zu (heute gilt der hl. Petrus als Werk Brunelleschis). Vielleicht wollte Lányi diesen Absatz auch deswegen nicht vortragen, weil er sich scheute, einen weiteren unbekanntes Künstler in die Argumentation einzuführen.

Die letzten Zeilen, die aus dem Manuskript gestrichen wurden, betreffen eine methodische Anmerkung. In diesem Absatz präzisierte Lányi, dass er die Beweise für seine These über den Gattamelata nicht sofort in den Dokumenten gefunden hatte, sondern sie erst später, als ihm Bedeutung und Sinn des Werkes klar wurden, dort suchte und dass er schließlich in den historischen Dokumenten die Bestätigung dessen fand, was er durch die direkte Beobachtung erfahren hatte.

⁷⁸⁰ 2nd lecture, S. 11.

Es ist fraglich, ob er seinen Vortrag auf Deutsch geschrieben und jemanden mit der anspruchsvollen Aufgabe betraut hat, ihn ins Englische zu übersetzen, nur um dann Abschnitte zu streichen, weil der Vortrag zu lang erschien. Möglicherweise sind die Änderungen aber auch darauf zurückzuführen, dass er begonnen hatte, den Text für die Veröffentlichung im „Warburg Journal“ vorzubereiten.

Im Lichte des Artikels „Problemi della critica Donatelliana“⁷⁸¹ erscheinen die beiden Londoner Vorlesungen eher als Wiederholung, die zweite Vorlesung ist fast wortwörtlich aus diesem Beitrag übernommen. Die einzige Neuerung in Lányis Vortrag am Warburg Institute ist die ikonografische Analyse von Gattamelatas ornamentalem Dekorationssystem. Lányi arbeitete mit den sich ergänzenden Rollen des Studiums der visuellen Analyse (der Gebrauch des Auges als Werkzeug der stilistischen Analyse) und des informierten Lesens von Dokumenten. Er schien der Überzeugung zu sein, dass diese Art von Arbeit der ikonografischen Analyse vorausgehen müsse. Es ist bezeichnend, dass er sich an der ikonografischen Analyse in einem Warburg-Kontext versucht hat.

Interessant sind die Hinweise auf die Verwendung der Fotografien als Hilfsmittel zur Verbesserung der Sehkraft, das mehr leisten kann als das Auge, das Beweise erbringen kann.⁷⁸² Auch sind seine engagierten Worte über den Zustand der Donatello-Forschung bemerkenswert, welche im Zusammenhang mit den scharfen Artikeln seiner Generation in den „Kritischen Berichten“ gesehen werden sollten, in denen der Status quo der Kunstforschung kritisiert wurde.

Auch scheint es eine Verbindung zwischen den zwei Vorlesungen zu geben: Es ist kein Zufall, dass sein Beitrag auf zwei Abende verteilt war. Die beiden Teile sind auch aus methodischer Sicht eine Fortsetzung: Am ersten Abend zeigte er die ersten Schritte der Annäherung an ein Werk auf, die er am zweiten Abend mit Beispielen für den Aufbau einer vollständigen Analyse untermauerte.

Bemerkenswert ist auch Lányis rhetorischer Stil: Seine Rede ist lebendig, energisch, argumentativ überzeugend, fast überschwänglich und begeistert. Leider ist nicht bekannt, wer die Übersetzung angefertigt hat.

4.4.3. Vortrag vor der Deutschen Wissenschaftlichen Gesellschaft in London im Juni 1939

Am 12. Juni 1939 hielt Lányi einen Vortrag auf Deutsch vor der Deutschen Wissenschaftliche Gesellschaft. Im Nachlass Janson befinden sich das handgeschriebene Manuskript (17 DIN-A4-Seiten, mit rotem Federstift geschrieben) sowie die maschinengeschriebene Version (25 DIN-A4-Seiten mit handschriftlichen Korrekturen einer dritten Person) und die Einladung zum Vortrag (Abb.

⁷⁸¹ LÁNYI, Problemi, 1939, S. 9–22, Vgl. Teil IV, Kap. 4.3.6, S. 149ff.

⁷⁸² Vgl. Teil II, Kap. 2.5, S. 81ff.

52), der im Hause von Margrita Beer⁷⁸³ stattfand. Vermutlich aufgrund des Ortes der Konferenz – einem Privathaus – konnte Lányi seine Rede nicht mit Dias begleiten.

„Ich konnte dieser ehrenvollen Versuchung nicht widerstehen obzwar mit der Einladung eine für uns Kunsthistoriker höchst hinderliche Bedingung verknüpft wurde, nämlich: meinen Vortrag ohne Lichtbilder zu halten. Nun gehören die Lichtbilder zu den unentbehrlichsten Ingredienzen der kunsthistorischen Kulinaristik und als ich die Niederschrift dieses Vortrages begann, war mir eigentlich vollkommen unklar, wie es zu machen ist, ohne sie meine Legenda schmackhaft zuzubereiten.“⁷⁸⁴

Deshalb widmete er den ersten Teil des Vortrags der Biografie Donatellos und dem, was über seinen Lebenslauf bekannt ist, nämlich gemäß Lányi „nichts“. Er listete die Dokumente, die einen Hinweis auf Donatellos Tätigkeit oder Person geben können, auf, behauptete aber dann:

„Sie müssen zugeben, dass es in Anbetracht der Tatsache, dass es sich um das Leben eines der grössten Künstler, eines der grössten Bildhauer der Vergangenheit handelt, nur wenig mehr als nichts ist.“⁷⁸⁵

Laut Lányi ist dies kein Zufall: Zwischen Donatellos anonymem Leben und seinen hoch bewunderten Werken ist es möglich, seine Einzigartigkeiten zu erfassen.⁷⁸⁶

Wenn also kaum etwas über sein Leben bekannt ist, so müsse man sich an den Werken orientieren. Lányi kategorisierte diese in profane und sakrale Werke und Letztere wiederum in Bauschmuck und Dekorationsplastik. Donatellos Werke waren, so Lányi, vor allem „für mittelalterliche Bauwerke bestimmt“.⁷⁸⁷ Ein Exkurs, in dem Lányi den Unterschied zwischen der architektonischen Dekoration des Mittelalters und der zeitgenössischen Architektur erklärte, deutet darauf hin, dass die Zielgruppe dieses Vortrags keine Kunsthistoriker waren.⁷⁸⁸

Er begann seinen Vortrag mit Überlegungen dazu, dass man von „Donatellos Georg“ und nicht vom „hl. Georg von Donatello“ spreche. Seiner Ansicht nach betont diese Formulierung den Künstler. Der Schöpfer der Figur sei also wichtiger als der Darstellungsgegenstand und zwischen dem Künstler und seiner Figur würde eine „unauflöslche und einmalige Verbindung“ postuliert.⁷⁸⁹ Auch wenn solche

⁷⁸³ Über diese unabhängige und unternehmerische Frau, siehe: WALEY SINGER, Dorothea: Margriete Beer. A memoir. 1871–1851, London 1955.

⁷⁸⁴ Manuskript für die Deutsche Wissenschaftliche Gesellschaft (DWG), S. 1.

⁷⁸⁵ DWG, S. 7.

⁷⁸⁶ DWG, S. 9.

⁷⁸⁷ DWG, S. 10.

⁷⁸⁸ DWG, S. 10–11.

⁷⁸⁹ DWG, S. 12.

Sprachfügungen Begriffe oder Schlagworte zu sein schienen, seien sie doch „mehr als das, sie haben unbedingt gesetzesmäßigen Charakter, gehören zu den stillschweigend verabredeten Satzungen unserer ästhetischen Begriffswelt“.⁷⁹⁰ Dieser Sprachgebrauch beruhe auf einem instinktiv richtigen Verständnis des historischen Ereignisses. Der Künstler übertrumpfe den Heiligen, das Künstlerische übertrumpfe das Religiöse. „Donatello Giorgio ist ein Heiliger von Donatello Gnaden – so könnte man die Sachlage bezeichnen.“⁷⁹¹ Lányi erkannte, dass die Konsequenzen dieser Tatsache „fast unermesslich“⁷⁹² sind und schilderte anschließend, was das bedeutet.

Zunächst beschrieb er die Statue. Er wies darauf hin, dass eine Heiligenfigur in einem Tabernakel für die damalige Zeit nichts Neues war, und fragte sich, warum diese Statue dann damals so viel Aufsehen erregte. Dies erklärte er damit, dass:

„[...] die Figur mit höchster Spannkraft geladen [ist], deren organische Selbstverständlichkeit und unmittelbar überzeugende und wirkende Kraft, bei früheren Bildwerken gänzlich unbekannt war. Diese Wirkung ist durch Kunst, durch formalplastische Mittel erreicht.“⁷⁹³

Lányi beobachtete außerdem, dass Donatello den organischen Körper in vollkommener Ruhe wiedergegeben hat, während Schild und Mantel, die unorganischen Bestandteile, durch Bewegung dynamisiert sind:

„Durch diese Antithese wird der Figur des Georg jene spezifische Energetik einverbleibt, die einem Ritter – und zumal dem Schutzheiligen der Krieger – seine höchst potenzierte, symbolträchtige Ausdruckskraft verleiht“.⁷⁹⁴

Daraufhin stellte er eine Frage, die auf einen zentralen Punkt in seinem Denken zielt, nämlich danach, wie die formale Gestaltung und der Geist eines Kunstwerks zusammenhängen:

„Was bedeutet es, dass wir der Heiligkeit, der höheren spirituellen Beschaffenheit eines Kunstwerkes auf rein ästhetischem Wege, das heisst auf dem Wege einer reinen Formenanalyse, innwerden können?“⁷⁹⁵

Aus seiner Sicht kann die Ästhetik zum Vehikel des höheren Geistigen werden. So legte er dar, dass die gestaltende Kraft der Kunst dem Religiösen auf derselben Ebene begegnen könne, denn beides

⁷⁹⁰ DWG, S. 12.

⁷⁹¹ DWG, S. 12.

⁷⁹² DWG, S. 13.

⁷⁹³ DWG, S. 14.

⁷⁹⁴ DWG, S. 14.

⁷⁹⁵ DWG, S. 15.

seien Wege der Offenbarung des menschlichen Geistes.⁷⁹⁶ Möglich werde dies durch die Entdeckung der Perspektive, die als göttliches Wunder angesehen wurde. Auch hier zog Lányi eine Parallele zur zeitgenössischen Welt, um das Publikum einzubeziehen, und verwies auf die Entdeckung der Relativitäts- oder Quantentheorie.⁷⁹⁷ Lányi argumentierte weiter, dass die Entdeckung der Perspektive die Tür zur modernen Welt geöffnet habe – nicht nur in künstlerischer Hinsicht, sondern die gesamte moderne Welt verdanke sich der Renaissance.

Lányi beendete seinen Vortrag mit einer Reflexion zum aktuellen Zeitgeschehen. Er bezog sich auf einen deutschen (uns unbekannt) Politiker, der geäußert hatte, es sei ein Irrtum gewesen, zu glauben, die Deutschen seien ein Volk der Dichter und Denker. Wortwörtlich: „Das genaue Gegenteil sei die Wahrheit.“⁷⁹⁸ Lányi äußerte seinen Unmut über dieses Urteil und beendete seine Rede mit folgenden Worten:

„Sollten auch die Künstler im Laufe der Historie dazu beigetragen haben, oder gar mitverantwortlich dafür sein, dass wir heute dort stehen, wo wir stehen: dass heute ein Individuum aufstehen und diese Künstler im Namen einer Nation komplett desavouieren kann, – im Namen einer Nation, deren höchste Zierde und berechtigter Stolz sie gewesen – die diese Nation recht eigentlich zu einer Nation gemacht haben durch die ewigen Taten ihres Geistes: sollte dies Alles in irgendeinem tief melancholischen und untröstlichen Sinne miteinander im Zusammenhang stehen, so glaube ich trotzdem, dass wir gut daran tun, ja das Nötigste und Dringlichste, wenn wir ohne die Wichtigkeit unserer Tätigkeit zu überschätzen, das Andenken der beispielhaften Grössen unserer historischen Vergangenheit im Herzen weiterhegen, im Geiste weiterpflegen, damit unser Glaube an eine bessere Zukunft lebendig bleibt. Zu diesen exemplarischen Grössen unserer Historie gehört aber, als einer der grössten Bildhauer, die es jemals gegeben, Donatello.“⁷⁹⁹

Aus dem Vortragsmanuskript wird deutlich, dass Lányi, obwohl er keine Dias verwenden konnte, in der Lage war, einem Laienpublikum wichtige Überlegungen zur Kunst Donatellos nahezubringen. Er stellte hier sein Fachwissen zurück, formulierte einfach und fokussierte auf eher universelle Überlegungen. Insbesondere die zeitgenössischen Bezüge scheinen nützlich für das Verständnis und setzen die Kunst Donatellos in einen größeren Rahmen. Dabei war er durchaus auch humorvoll, wie

⁷⁹⁶ DWG, S. 16.

⁷⁹⁷ DWG, S. 17.

⁷⁹⁸ DWG, S. 23.

⁷⁹⁹ DWG, S. 24–25.

etwa, als er über die Perspektive sprach und auf die Erinnerungen der Anwesenden an die Zeit zurückgriff, als sie in der Schule durch die Entdeckung der Perspektive zu präzisen Zeichenübungen gezwungen wurden.⁸⁰⁰ Es war sicherlich ein gelungener Abend, der die Teilnehmenden zum Nachdenken über die künstlerische Praxis und die zeitgenössische Welt anregte.

4.4.4. Vortrag bei der Londoner The Art Workers Guild im April 1940

Diesen Vortrag hielt Lányi am 6. April 1940 auf Englisch. Er ist als Typoskript mit einem Umfang von 30 DIN-A4-Seiten überliefert.⁸⁰¹ Es ist der zweite Entwurf des Vortrags mit nur wenigen Bleistiftkorrekturen und keinerlei Notizen zur Aussprache. Die ersten neun Seiten sind mit E1 bis E9 nummeriert, die folgenden von 1 bis 19.

Lányi begann seine Rede mit einer Anekdote, um die Spannung über seine mangelnden Englischkenntnisse abzubauen.⁸⁰² Aus Zeitgründen fokussierte er sich auf die Darstellung des Menschen in der Kunst Donatellos anhand von sechs berühmten Werken des Künstlers. Es folgte ein Teil zur Biografie und Persönlichkeit Donatellos, der eine wörtliche Übersetzung seines ein Jahr zuvor gehaltenen Vortrags vor der Deutschen Wissenschaftlichen Gesellschaft in London war.

Mit der Begründung, dass die Werke in diesem Fall mehr als die Dokumente sagten, widmete sich Lányi daraufhin den sechs Statuen: dem jungen Propheten auf der Porta della Mandorla, dem hl. Georg, dem Zuccone, dem Bronze-David (Abb. 53), der Gruppe von Judith und Holofernes (Abb. 54) und dem hl. Johannes dem Täufer (Abb. 55).

Lányi stellte den jungen Propheten als ein Werk vor, das die Skulptur revolutioniert habe, weil dadurch Donatello die menschliche Darstellung in die bis dahin von der Religion dominierte Kunstwelt eingeführt habe. Obwohl diese Statue im Detail nicht realistisch wiedergegeben sei, sei sie sehr eng mit der Natur des Menschen verbunden. Der Prophet schein lebendig und vermittele den Eindruck,

⁸⁰⁰ „Ich darf wohl annehmen, das Wort „Perspektive“ wird in Ihnen ausserpeinlichen Erinnerungen an Ihre Schulzeit keine besondere Emotionen auslösen“, DWG, S. 17.

⁸⁰¹ Notiz (möglicherweise von Janson geschrieben) mit den Worten: „Guild lecture, 1st English draft“. New York, New York University, Jansons files.

⁸⁰² „The pen club of my native town Budapest once received an English author had their guest. After the guest had delivered his speech, the president of the club got up to thank him in fervent words. The Englishmen thanked once more for the reception and expressed his astonishment at the great similarity of the English and the Hungarian languages. Though he did not know a word of Hungarian he had managed to understand some words of the president’s address. The effect of these words, meant to be a complimentary, did not quite come up to expectation. The members looked rather abashed and no wonder, seeing that the president’s speech was intended to be in English, and not in Hungarian. I hope that my English will not have a similar effect, and I trust that you will understand more than a few words. But, anyway, I beg you to excuse me if I do not master your mother tongue, as such a lovely and expressive language should be mastered.“, Guild lecture, S. 1.

dass er von seiner eigenen Vitalität getragen, von keiner äußeren Kraft gehalten werde und sein Verhalten und seine Gesten nur von seinem eigenen freien Willen bestimmt würden.⁸⁰³

Die gleiche Wirkung habe auch der hl. Georg, der fest und selbstbewusst, stolz und entschlossen erscheine und dessen Dynamik – dies hatte Lányi bereits in seinem Vortrag vor der Deutschen Wissenschaftliche Gesellschaft in London herausgearbeitet – aus der Bewegung der unorganischen Elemente der Statue entstehe.

Beim Zuccone legte Lányi den Fokus darauf, welche Intensität der Leidenschaft in einer Figur konzentriert werden kann, ohne das besondere Gesetz zu verletzen, an das die Bildhauerkunst gebunden ist. Er betonte die gewaltige Bewegung um den Zuccone, von der er selbst aber nicht betroffen sei:

„this chaotic upheaval assaulting him from all sides does not [...] affect the prophet. He appears to walk almost unconscious and deeply occupied with his own thoughts. He is the most prophetic prophet that human genius has ever created [...].“⁸⁰⁴

Anhand des Bronze-David erläuterte Lányi anschließend Donatellos Beziehung zur Antike. Dessen Nacktheit bezeichnete er als einen Akt des Mutes:

„Never before had a biblical figure appeared naked except for Adam and Eve, whereas in ancient times representations of naked gods were very common. In fact, the naked human body was the central problem of antique art and had only been banished by Christian culture.“⁸⁰⁵

Daraufhin ging Lányi der Frage nach, ob nur die Entdeckung der Antike – Donatello war kurz vor der Ausführung der Statue in Rom gewesen – Donatello dazu gebracht hatte, David nackt darzustellen. Er stellte die These auf, dass Donatello hier nicht nur David, sondern auch den griechischen Gott und Mäzen der Künste sowie der Kaufleute Merkur dargestellt habe. Eine Merkur-Darstellung würde die Nacktheit erklären und stünde auch im Einklang mit der Tradition der Familie des Auftraggebers, der Medici.⁸⁰⁶

Als nächstes besprach Lányi die Gruppe von Judith und Holofernes. Zunächst beschrieb er die Figurengruppe mit dem schwer verwundeten Holofernes, dessen Körperhaltung bereits diejenige eines Toten ist, und der Judith, die abwesend wirkt, als wäre sie noch ins Gebet versenkt. „Utmost

⁸⁰³ Guild lecture, S. 10, E9.

⁸⁰⁴ Guild lecture, S. 16 / 5.

⁸⁰⁵ Guild lecture, S. 18 / 7.

⁸⁰⁶ Guild lecture, S. 21 / 10.

cruelty and the piety of a saint are fused into this symbol of murderous virtue. The highest and greatest sentiments are interwoven with the lowest abysses of human nature“.⁸⁰⁷ Lányi interpretierte die Gruppe als gewaltige Darstellung sowohl des Guten als auch des Bösen, die in der christlichen Ethik eng miteinander verbunden sind. Das Gute müsse sich beweisen, indem es das Böse gnadenlos bekämpfe.⁸⁰⁸

Die letzte von Lányi vorgestellten Statue war der hl. Johannes der Täufer. Hier betonte der Kunsthistoriker den Realismus in der Modellierung des Körpers:

„[...] surpassing in this respect everything that Donatello has achieved before. [...] A life long experience enables Donatello to model a figure, almost as if it were built in flesh and blood in an impressionistic manner, as if cast on the spot. You will be able to observe this yourself in the detailed photos.“⁸⁰⁹

Auch hier hat Donatello laut Lányi seine Wirkung erzielt, indem er den Täufer als Prediger in der Wüste auf indirekte Weise visualisierte: Anstatt uns einen schwachen, skelettartigen Körper zu zeigen, wird die auffallende Muskelkraft der Arme und Beine durch die Komposition der Draperie und der Haare gelähmt. Lányi schloss, dass sich hier einmal mehr die überwältigende Wirkung dieses Kunstgriffs erweise und dass das Gesicht allein alle Emotionen, die in der gesamten Komposition zum Ausdruck kommen, vereine.

Diese Analysen charakterisierte Lányi als Vorgeschnack auf das, was er in größerem Maßstab zu tun gedachte: „to build up an entire system, almost a grammar in which one would have to explain with precise definitions the means by which he achieves his effects“.⁸¹⁰

Als Abschluss stellte Lányi die Fotografien zweier Köpfe nebeneinander: den Kopf des Marmor-David (Abb. 56) aus Donatellos Frühwerk und den Kopf von Johannes dem Täufer (Abb. 57). Die Gegenüberstellung erlaubte Lányi zu zeigen, dass der Meister im Lauf seines Lebens eine Entwicklung durchlaufen und diese in seinem Kunstschaffen verarbeitet hat:

„And this is the real meaning and issue of my lecture to show you that we admire in Donatello not merely one of the great artificers of the past but also a master illustrator of human experience in all its varieties.“⁸¹¹

⁸⁰⁷ Guild lecture, S. 23 / 12.

⁸⁰⁸ Guild lecture, S. 23 / 12.

⁸⁰⁹ Guild lecture, S. 26 / 15.

⁸¹⁰ Guild lecture, S. 27 / 17.

⁸¹¹ Guild lecture, S. 29 / 18.

Lányi nahm hier den moralischen Diskurs wieder auf, den er in seinen Vorträgen am Warburg Institute begonnen hatte. Er war davon überzeugt, dass Donatello sein ganzes Leben lang versucht hat, die moralischen Werte mit der Schönheit in Einklang zu bringen, um seine strengen ethischen Überzeugungen in seinen Kunstwerken zum Ausdruck zu bringen. Gemäß Lányi verlieh das seiner Kunst ihren einzigartigen Charakter.

Interessant ist auch Lányis Statement: „I have tried to give you an outline of the moral force in Donatello’s art but my photos will have given you an indication of its beauty.“⁸¹² Die Fotografien und insbesondere die Detailaufnahmen dienten Lányi also auch als Möglichkeit, die Schönheit der Werke Donatellos aus einem rein ästhetischen Blickwinkel heraus zu präsentieren und zu untersuchen.

4.5. Posthume Publikationen

Zwei Artikel Lányis erschienen erst nach seinem Tod. Sie werden im folgenden vorgestellt.

4.5.1. „The Genesis of Andrea Pisano’s Bronze Doors” (1943)

Der Artikel ist von Ilse Falk und Jenő Lányi unterzeichnet.⁸¹³ Falk erläuterte dazu in einer Fußnote:

„This article in its original form was written in Florence during the years 1933 to 1935 in closest collaboration with my friend and colleague Dr. Jenő Lányi whose inspiring guidance has been of inestimable value to me in my studies. Two years ago, Dr. Lányi died tragically while on his way to this country. It is a special satisfaction to me to be able to publish this paper as a memorial to his outstanding scholarship, particularly since most of his work has perished with him.“⁸¹⁴

Die Analyse der Bronzetür von Andrea Pisano (Abb. 43 und 44) am Florentiner Baptisterium erfolgte in diesem Beitrag mithilfe eines Vergleichs mit zwei früheren Zyklen, die dasselbe Thema, nämlich das Leben des hl. Johannes des Täufers, darstellen, und zwar der Zyklus von Pisanos Zeitgenossen Giotto in der Peruzzi-Kapelle von Santa Croce in Florenz (Abb. 45) sowie der Mosaikzyklus in der Kuppel des Florentiner Baptisteriums, der byzantinischen Ursprungs ist (Abb. 46). Das Ziel des Beitrags war:

⁸¹² Guild lecture, S. 29 / 18.

⁸¹³ FALK, LÁNYI 1943, S. 132–153.

⁸¹⁴ FALK, LÁNYI 1943, S. 132.

„To demonstrate the actual impact of Byzantine art on native Italian genius by a concrete example: the indebtedness of Andrea Pisano’s bronze doors executed for the Florentine Baptistery in 1330 to the thirteenth-century mosaics within.”⁸¹⁵

Falk und Lányi gelang es, durch den stilistischen und ikonografischen Vergleich der einzelnen Szenen ein „close and manifold [...] relationship“⁸¹⁶ zwischen den drei Zyklen aufzuzeigen, wobei sie auch die Unterschiede in den Beziehungen hervorhoben, denn „while he [Pisano] responds to the mosaics actively and creatively, he submits more passively to Giotto’s influence“.⁸¹⁷ Die Szenen aus dem Baptisterium waren also der bewusste Ausgangspunkt für Pisanos Kompositionen, während er Giotto’s Regeln für die Komposition und die Interpretation der menschlichen Emotionen eher passiv übernahm. Auf diese Weise habe er „a new synthesis of the art of Giotto and of his historical antecedents“⁸¹⁸ vollzogen.

Auf die Einleitung folgen acht Teile. Zunächst werden die Mosaiken der Baptisteriumskuppel beschrieben, ihr byzantinischer Charakter erläutert, die Komposition sowie deren Beziehung zur Architektur geschildert. Im zweiten Teil begründen die Autor:innen die Entscheidung Pisanos, der Geschichte des Täufers 20 Tafeln zu widmen, mit der „tradition of the bronze doors of the Cathedral of Pisa“.⁸¹⁹ Dem folgt eine Beschreibung der Florentiner Tafeln. Anschließend widmeten sie sich der Rolle der symbolhaften Tugenden, die Andrea Pisano in den acht untersten Platten, die in einer Doppelreihe über die gesamte Breite zusammengebunden sind, angebracht hat und die somit eine solide kompositorische und spirituelle Grundlage für den erzählerischen Zyklus bilden. Sie schließen: Selbst wenn es zwischen den zwei Florentiner Türen Unterschiede zu bemerken gäbe, „the similarities are strong enough [...] to show clearly that Andrea’s design represents the deliberate adaptation of an older tradition“.⁸²⁰

Im dritten Teil geht es darum, welche Platten der Bronzetür inhaltlich mit den Mosaiken im Baptisterium übereinstimmen.

Daraufhin folgt im vierten Teil die Darlegung der ikonografischen und typologischen Beziehungen zwischen Andrea Pisano und Giotto, wobei die Zyklen nicht für sich, sondern in ihrer Beziehung zu den anderen analysiert werden. Darüber hinaus, „the main value goes beyond the particular problem treated here“.⁸²¹ Denn für Lányi und Falk ist die Kenntnis der Gemeinsamkeiten zwischen Pisano und

⁸¹⁵ FALK, LÁNYI 1943, S. 132.

⁸¹⁶ FALK, LÁNYI 1943, S. 148.

⁸¹⁷ FALK, LÁNYI 1943, S. 151.

⁸¹⁸ FALK, LÁNYI 1943, S. 152.

⁸¹⁹ FALK, LÁNYI 1943, S. 134.

⁸²⁰ FALK, LÁNYI 1943, S. 135.

⁸²¹ FALK, LÁNYI 1943, S. 136.

seinen Vorgängern ein unverzichtbares Mittel zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Wesen seiner künstlerischen Persönlichkeit.

Der fünfte Teil fokussiert auf einen Vergleich der drei Zyklen, indem die Szenen einzeln beschrieben und einander gegenübergestellt werden. Dies erlaubte den Autor:innen, einen „close and manifold“⁸²² Zusammenhang zwischen den Werken zu erkennen.

Im sechsten Teil geht es um einige kompositorische Aspekte der Szenen: Räumlichkeit, Perspektive, Architektur, Landschaft, Darstellung der menschlichen Gestalt, mit der Schlussfolgerung:

„In the creation of Andrea’s figures Giotto’s contribution was particularly essential, and that the breath of life in Giotto’s human beings profoundly affected Andrea’s world. [...] Andrea’s reaction to both his prototypes is in the direction of concentrated psychological interpretation and unification; and it is this which reveals his own artistic personality.“⁸²³

In dieser engen und intensiven Verbindung zu seinen Vorgängern arbeiteten Falk und Lányi die historische Stellung Pisanos heraus. Seine Position schien ihnen als Brücke zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, insbesondere in Hinsicht auf seinen Stil: „It represents therefore a new synthesis of the art of Giotto and of his historical antecedents.“⁸²⁴

Diese Schlussfolgerung wird in Teil sieben ausgearbeitet. Darauf folgen Fazit und Zusammenfassung.

Es ist kaum möglich, den Beitrag Lányis von dem Falks zu trennen. Wir wissen, dass beide die Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts zwischen Juli 1932 und März 1933 gemeinsam besuchten.⁸²⁵ Zwei Passagen im Text verweisen auf die Arbeitsweise Lányis. Zunächst die Bemühung um den Kern der künstlerischen Persönlichkeit:

„The main value goes beyond the particular problem treated here, for the knowledge of what Andrea shares with his predecessors will afford an indispensable means of critical approach to the *very essence* of Andrea’s *artistic personality*.“⁸²⁶

⁸²² FALK, LÁNYI 1943, S. 148.

⁸²³ FALK, LÁNYI 1943, S. 150.

⁸²⁴ FALK, LÁNYI 1943, S. 152.

⁸²⁵ Vgl. Libri delle firme, II Album, 1908 (1908–1955), Florenz, Kunsthistorisches Institut, Archiv.

⁸²⁶ FALK, LÁNYI 1943, S. 137.

Die von der Autorin kursiv gesetzten Stellen weisen auf eines der Hauptanliegen von Lányi hin, der in seiner Arbeit über Donatello immer präziser der inneren Wahrheit von Donatellos Sprache nachspürte.⁸²⁷

Eine weitere Passage betont die historische Stellung Pisanos: „The discovery of the relationship that links the bronze doors with the Baptistery mosaics and Giotto’s frescoes clarifies Andrea Pisano’s *historical position*.“⁸²⁸ Diese Rekonstruktion der historischen Bedeutung von Künstler:innen der Vergangenheit war eine Motivation, die Lányi sein Leben lang begleitete.

In methodischer Hinsicht unterscheidet sich dieser Artikel jedoch von Lányis üblichem Vorgehen, das sich stets stärker dem Studium von Dokumenten und der Rekonstruktion exakter Zuschreibungen widmete – dies auch bei seiner biografischen Analyse von Andrea Pisano im Thieme-Becker⁸²⁹ –, während er ikonografische Beobachtungen eher vernachlässigte. Dies könnte dem anderen methodischen Ansatz Falks geschuldet sein.

4.5.2. „The Louvre Portrait of five Florentines” (1944)

Der Beitrag wurde im in London ansässigen “Burlington Magazine for Connoisseurs” veröffentlicht und trägt am Ende die Erklärung: „The above is one of the last articles completed by Dr. Lanyi, whose tragic death in 1940 is such a great loss to our studies.–Ed.”⁸³⁰ Lányi hatte den Artikel also offenbar noch vor seinem Tod selbst fertiggestellt. Wie die Herausgeber an das Manuskript Lányis kamen, konnte nicht geklärt werden. Möglich ist, dass er es noch vor seinem Tod dort eingereicht hatte.

In diesem Artikel beschäftigte sich Lányi mit einer Tafel mit fünf Brustporträts im Louvre, deren Maler unbekannt ist und die laut Inschrift auf dem Rahmen Giotto, Uccello, Donatello, Manetti und Brunelleschi darstellen sollen (Abb. 9).⁸³¹ Der Artikel beginnt mit einer Einführung, die den Forschungsstand zum Werk und das Ziel des Beitrags vorstellt. Es folgt eine genaue Beschreibung und Analyse der Komposition mit dem Ziel, das Gemälde zuzuschreiben. Die Komposition folgt nicht den Regeln der Perspektive. Auch die Beleuchtung und ihre Qualität sind in den einzelnen Porträts

⁸²⁷ Hier scheint es wichtig, eine Passage aus John Pope-Hennessy zu zitieren: „But why does attributio matter quite so much? For the very good reason that unless an artistic personality is rightly reconstructed, the paintings he produced cannot be properly interpreted or understood. It is, of course, the greater artist who presents the greatest problems, and the responsibility of adding to or of subtracting from the list of works ascribed to them is very grave. Inevitably it will affect our view of the intentions of the artist, of his capacity, of his historical importance, and of his development”, POPE-HENNESSY, John: Connoisseur, in: John Pope-Hennessy: The Study and Criticism of Italian Sculpture, New York / Princeton 1980, S. 12.

⁸²⁸ FALK, LÁNYI 1943, S. 151.

⁸²⁹ Siehe Teil IV, Kap. 4.2.4, S. 135.

⁸³⁰ LÁNYI, Jenö: The Louvre portrait of five Florentines, in: The Burlington magazine for connoisseurs, 84.1944, S. 87–95.

⁸³¹ LÁNYI, Jenö: The Louvre portrait of five Florentines, in: The Burlington magazine for connoisseurs, 84.1944, S. 87–95.

unterschiedlich. Lányi vermutete daher, dass es sich um eine Kopie handelt, die fünf Einzelporträts kompiliert, und nicht um eine Originalkomposition.

Anschließend widmete sich Lányi der ikonografischen Analyse. Er verglich die Tafel mit zwei anderen Werken, und zwar mit einer Tafel von Agnolo Gaddi in den Uffizien, die ihn selbst zusammen mit seinem Vater Taddeo und seinem Großvater Gaddo Gaddi zeigt (Abb. 47)⁸³² und das einzige berieferte Gruppenbildnis der Florentiner Schule ist, sowie mit dem verloren gegangenen Fresko „Sagra del Carmine“ von Masaccio,⁸³³ das ebenfalls ein Selbstporträt sowie Porträts von Brunelleschi, Donatello und Masolino enthielt, wobei Lányi zur Rekonstruktion dessen Beschreibung durch Vasari heranzog.⁸³⁴

Lányi erkannte eine Verbindung zwischen dem Porträt im Louvre und dem Familienporträt der Gaddi. Da er für Letzteres zu dem Schluss kam, dass „the Uffizi picture is [...] surely copied from pre-existing originals“,⁸³⁵ nahm er dasselbe auch für die Tafel im Louvre an:

„[...] earliest examples of portrait copies, from which Giovio and Vasari developed the portrait-copying technique, which in its turn marks the beginning of the later and more grandiose portrait galleries of famous men.“⁸³⁶

Aus der Auseinandersetzung mit Vasaris Beschreibung der „Sagra“ entnahm Lányi, dass dort eindeutig von einem Gruppenporträt die Rede sei, auf dem einige der auf dem Fresko der „Sagra“ dargestellten Personen abgebildet waren.⁸³⁷ Dies sah er als Stütze seiner These, dass es im

⁸³² Domenico di Michelino, *Ritratti di Taddeo Gaddi, Gaddo Gaddi und Agnolo Gaddi*, 1440–50 ca., Tempera auf Tafel, 47 x 89 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

⁸³³ Masaccio, *Sagra*, 1425–26, verloneres Fresko in Florenz, Santa Maria del Carmine.

⁸³⁴ „[...] malte Masaccio in terra-verde und chiaroscuro im Krezsgang über der Tür, die zum Konvent führt, die ganze Kirchweih so, wie sie stattgefunden hat, und porträtierte dort eine endlose Zahl von Bürgern in Mänteln und Hauben, die der Prozession folgen, darunter Filippo di Ser Brunelleschi in Holzpantinen, Donatello, Masolino da Panicale, der sein Meister gewesen war, Antonio Brancacci, der ihn die Kapelle hatte ausmalen lassen, Niccolò da Uzzano, Giovanni di Bicci de' Medici und Bartolomeo Valori, welche dieselbe Hand auch im Haus des Florentiner Edelmanns Simone Corsi gemalt hat. Außerdem porträtierte er dort Lorenzo Ridolfi, der zu jener Zeit Botschafter der Florentiner Republik in Venedig war. Er malte dort nicht nur die obengenannten Edelleute nach dem Leben, sondern auch die Tür zum Kloster und den Pförtner mit den Schlüsseln in der Hand. Dieses Werk ist wirklich von großer Perfektion, weil Masaccio es so trefflich verstanden hat, alle diese Leute in Reihen zu fünft oder sechst auf den Augenpunkt korrekt proportioniert allmählich kleiner werden zu lassen, was wirklich wunderbar ist, vor allem weil man erkennt, wie er – als würde es sich um lebende Personen handeln – zu differenzieren wußte und sie nicht alle in einer Größe schuf, sondern die Unterschiede zwischen denen, die klein und stämmig sind, und den hochgewachsenen Schlanken beachtete, die dazu allesamt mit ihren Füßen auf einer Ebene stehen und so trefflich der Reihe nach verkürzt sind, dass die Realität es nicht anders zeigen würde“, vgl.: VASARI, Giorgio: *Das Leben des Masolino, des Masaccio, des Gentile da Fabriano und des Pisanello*, hrsg. von Christina Posselt, Berlin 2011, S. 36–38.

⁸³⁵ LÁNYI 1944, S. 91.

⁸³⁶ LÁNYI 1944, S. 91.

⁸³⁷ LÁNYI 1944, S. 91.

Quattrocento Kopien oder Versionen von Porträts aus größeren Einheiten häufiger gegeben habe, als es das überlieferte Material vermuten lässt, vor allem wenn es sich um wichtige Personen handelte.⁸³⁸

Lányi hielt die Tafel im Louvre für eine Kopie, die nach Masaccio und höchstwahrscheinlich nach dessen verlorenem Fresko der „Sagra del Carmine“ angefertigt worden ist: Das Werk sei also auch in Bezug auf Masaccios verlorenes Meisterwerk von großer Bedeutung.

Für zwei der Köpfe aus der Louvre-Tafel nahm Lányi mit Sicherheit an, dass sie aus dem Fresko kopiert wurden, nämlich für Brunelleschi und Donatello. Giottos Konterfei schien ihm hingegen ein Selbstbildnis. Da er keinen Grund sah, warum Giotto zwischen Künstlern des Quattrocento porträtiert worden wäre, nahm er an, dass dieses Porträt Masaccio selbst darstellt und die Inschrift falsch ist. Darüber hinaus bemerkte er Parallelen zu der von Mario Salmi präsentierten Darstellung von Masaccio.⁸³⁹ Die zwei anderen Porträts sind auch gemäß Lányi korrekt beschriftet und zeigen Uccello und Manetti.

Anschließend widmete sich Lányi dem Standort des Freskos von Masaccio und stellte Vermutungen zur Lichtregie und -quelle an. Dies erlaubte es ihm, Parallelen zwischen der möglichen Lichtführung auf dem Fresko und im Gruppenporträt im Louvre festzustellen.

Lányi schloss den Artikel mit der Behauptung, dieses Werk sei „a unique document in the iconography of the leading masters of the early Florentine Quattrocento“.⁸⁴⁰

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Lányi in diesem Artikel intensiv auf die ikonografische Analyse zurückgriff, die normalerweise nicht zu seinen Prioritäten gehörte.

4.6. Das Schicksal von Lányis Donatello-Material und die Bearbeitung durch Horst W. Janson

Nach dem Tod Lányis erreichte seine Witwe Monika Mann im Frühjahr 1941 eine „Kiste mit Lányis Donatello-Material“, woraufhin sie sich an Fritz Saxl um Hilfe wandte:

„Es ist also nach uns gefahren, und verschont geblieben. Sie wissen, was dies mir bedeutet ... Aber ich stehe ebenso beglückt wie ratlos da. Mein innigster Wunsch ist natürlich, dass das Werk so schnell wie möglich in die Öffentlichkeit tritt – was soll ich tun? Wer ist der Mensch, der Lányis Arbeit ordnet und ergänzt? [...] Ich

⁸³⁸ LÁNYI 1944, S. 91.

⁸³⁹ SALMI, Mario: Masaccio, Roma 1930, S. 101.

⁸⁴⁰ LÁNYI 1944, S. 95.

bin vollkommen dumm und gelähmt zu dieser Zugelegenheit – die mir so gross und traurig erscheint. Heiss ersehne ich die beste Lösung – und bin erschrocken, irgendeinen Schritt zu tun. Lieber Herr Professor Saxel – helfen Sie mir!“⁸⁴¹

Saxls Ratschlag folgte im Februar 1942, als er Monika Mann berichtete, einen Brief von Horst W. Janson bekommen zu haben:

„The main point of Janson’s letter is to ask me if he might be allowed to publish Dr. Lanyi’s papers. He is a good scholar, and I think he would be able to carry through the work in conjunction with us; that is to say, he could study in America all the material that is left, and later publish it jointly with Lanyi’s friends over here. [...] On principle, Janson is not a bad choice to prepare the material for publication, and I have advised him to write to you direct in this matter.“⁸⁴²

Dass Saxl daran interessiert war, einen Beitrag zu dem Projekt zu leisten, geht auch aus dem „Warburg Institute Report“ hervor:

„Dr. Lanyi was drowned in the City of Benares disaster, but his papers survived – he had been working on a Donatello monograph for mor than ten years. We offered our help in editing it, provided that his widow can raise funds in America for its publication.“⁸⁴³

Monika Mann versuchte, sich in das Material einzuarbeiten. Sie erzählte Saxl, sie werde die „unzählbaren Zettelchen“ transkribieren, sie fragte sich, „ob nicht doch was verloren gegangen ist [...] die Photos kommen mir ein bisschen wenig vor ...“ und überlegte weiter, wer sich damit auseinandersetzen könne. Sie wollte die Leistung ihres Mannes veröffentlicht sehen, um seine Arbeit zu ehren:

„Nur stand ich auch immer vor der Frage WER soll es machen. Denn eine recht gewaltige Verantwortung sehe ich darin. Ich sage mir, es muss jemand sein, der nicht nur vertraut mit diesem ist und jenem Meister ist, aber auch Lanyi’s ART versteht ... Natürlich dachte ich mehr als einmal an Ille Falk. Ob sie es kann und

⁸⁴¹ Monika Mann an Fritz Saxl: 26. April 1941. London, Warburg Institute Archive.

⁸⁴² „Der Hauptpunkt des Briefes von Janson ist, mich zu fragen, ob es ihm erlaubt wäre, die Arbeiten von Dr. Lanyi zu veröffentlichen. Er ist ein guter Gelehrter, und ich denke, dass er in der Lage wäre, die Arbeit in Verbindung mit uns durchzuführen; das heißt, er könnte in Amerika das gesamte Material studieren, das übrig ist, und es später gemeinsam mit Lanyis Freunden hier veröffentlichen. [...] Grundsätzlich ist Janson keine schlechte Wahl, um das Material für die Veröffentlichung vorzubereiten, und ich habe ihm geraten, sich in dieser Angelegenheit direkt an Sie zu wenden“, Fritz Saxl an Monika Mann: 11th February, 1942. London, Warburg Institute Archive.

⁸⁴³ The Warburg Institute Report, June 1940 – August 1941, S. 8.

will, weiss ich nicht. – Ich persönlich weiss nichts von Janson – Lányi mag ihn gelegentlich erwähnt haben.“⁸⁴⁴

Es ist nachweisbar, dass Lányi Janson 1938 kennengelernt hatte. In einem Brief an seine Familie vom September des Jahres erzählte er von zwei jungen Kunstgeschichtsprofessoren aus den USA, die er in Florenz getroffen habe und die sich für seine Arbeit begeistert hätten.⁸⁴⁵

Tatsächlich bewunderte Janson Lányi⁸⁴⁶ und wollte daran mitarbeiten, das Werk über Donatello nach dessen tragischem Tod als Hommage an den Wissenschaftler zu veröffentlichen. Doch dann stellte sich heraus, dass Lányis Text keineswegs vollständig und in dieser Form nicht publizierbar war. Die Optionen waren, das Projekt aufzugeben oder von vorne zu beginnen und das gesammelte Material als Grundlage für ein neues Buch zu verwenden.

Es gibt Nachweise für ein Treffen von Janson mit dem deutschen Emigranten Ulrich Middeldorf, ebenfalls Spezialist für die Skulptur der Renaissance und damals an der Universität von Chicago tätig.⁸⁴⁷ Die beiden Kunsthistoriker hatten sich in St. Louis getroffen, um alle Notizen von Lányi durchzugehen und erkannten bald, dass noch viel zu tun war, bevor eine Donatello-Monografie veröffentlicht werden konnte. Es wurde deutlich, dass Lányis Arbeit lückenhaft, der Text fragmentarisch und nicht alle Werke Donatellos fotografiert waren.⁸⁴⁸

Monika Mann vermutete, dass Brogi noch Material haben könnte sowie alle Negative.⁸⁴⁹ Direkt nach dem Krieg im September 1945 erhielt sie einen Brief ihres Bruders Klaus, der ihr Gewissheit gab:

„The other day I met somebody who knows an art historian who is acquainted with a photographer in Florence. And this photographer possesses – or rather, keeps for the real possessor – the whole Donatello material gathered by Lányi and left behind by him in Italy. I suppose I could get hold of this precious collection – experts tell me that it is indeed a singular compilation of photographs

⁸⁴⁴ Monika Mann an Fritz Saxl: 9. März 1942. London, Warburg Institute Archive.

⁸⁴⁵ „Die wichtigste neue Nachricht ist, dass ich zwei junge amerikanische Kunsthistorikerprofessoren kennengelernt habe, die sich derart für meine Arbeit begeistert haben, dass ich noch nie so einen Erfolg hatte. (Sie sagten, dies sei die wichtigste und wissenschaftlichste Arbeit, die sie jemals gesehen haben und dass sie sich dergleichen noch nicht einmal vorstellen konnten Wha! Hu! Sie sind wie dankbare Kinder – aber sehr lieb).“ Jenő Lányi an seine Familie: Firenze, 8.9.'38.

⁸⁴⁶ Janson legte die Geschichte seines Treffens mit Lányi in seinem Antrag auf ein Guggenheim-Stipendium für das Jahr 1948–49 ausführlich dar (New York, New York University, Jansons files). Siehe auch: SEARS, SCHOELL-GLASS 2013, S. 231 und Fussnote 123.

⁸⁴⁷ SEARS, SCHOELL-GLASS 2013, S. 231.

⁸⁴⁸ Was der fotografischen Arbeit betrifft, sei hier kurz vermerkt, dass Janson persönlich dabei sein wollte, um Brogi den Auftrag zu geben, selbst wenn Monika Mann glaubte, der Fotograf hätte auch alleine die Leistung zum Ende bringen können: „Ich weiss nicht, was Lányis Photograph Brogi in Florenz tun könnte – er mag noch Material haben – und die ganzen Negative ... Ausserdem, er war derartig mit Lányi eingearbeitet, dass er wohl in Hände wäre, die restlichen Figuren allein aufzunehmen – oder nach dem Krieg müsste jemand hinfahren...“ Monika Mann an Fritz Saxl: 9. März 1942. London, Warburg Institute Archive.

⁸⁴⁹ Monika Mann an Fritz Saxl: 9. März 1942. London, Warburg Institute Archive.

and notes! –, if I knew that you are interested in it. Could you use these pictures in any way? I might try to get them sent to you or to take them along with myself.“

Monika antwortete:

„The art historian who took Lányi’s work over to make it a thing to be published is very interested in the material you spoke of! So if you could make it possible to have it sent to him it would certainly be wonderful! In case it should turn out to be complicated or somehow not a safe affair, bring it along with yourself.“⁸⁵⁰

Möglicherweise bezieht sich ein Brief, den Giacomo Pozzi Bellini im Januar 1946 an Emilio Cecchi schrieb, auf diesen Besuch Klaus Manns in Florenz.⁸⁵¹ Darin erzählte Bellini, dass vor ungefähr einem Monat ein Familienmitglied Manns mit einigen Direktoren von englischen Museen nach Florenz gekommen sei und Brogi wegen der Fotografien Lányis aufgesucht habe. Weiter legte er da, dass er nicht wisse, ob diese Gruppe damals die Originale der Fotografien mitgenommen hätte. Er teilte die Sache aber mit, um Ranuccio Bianchi Bandinelli zu informieren, der sich während des Krieges mit Brogi bezüglich dieses wichtigen Materials geeinigt hatte. Giovanni Pozzi selbst sei ebenfalls an den Fotografien interessiert. Dann hielt Bellini noch fest, dass er das Gefühl habe, dass es einen Haken an der Sache gebe und dass vielleicht einige Personen hofften, vom Krieg profitieren zu können, um sich dieses fotografische Material anzueignen.⁸⁵²

Jansons Leistung und der Prozess bis zur Veröffentlichung seiner Monografie, an der er zwischen 1947 und 1956 arbeitete und für die das Material Lányis die Grundlage war,⁸⁵³ ist dank der Dokumente in seinem Nachlass rekonstruierbar.

Im Lauf des Jahres 1946 fragte Janson bei verschiedenen Kollegen an, wie das Material Lányis am besten zu veröffentlichen sei. Dazu wandte er sich an mehrere Fachleute, so an Leo Planischig, Ulrich Middeldorf, Wolfgang Lotz, Chandler R. Post, Clark Kennedy und an den Buchhändler und Verleger

⁸⁵⁰ Der Briefwechsel ist zitiert in ANDERT 2010, S. 164–165.

⁸⁵¹ Giacomo Pozzi Bellini an Emilio Cecchi: Firenze, gennaio 1946. Firenze, Archivio Contemporaneo Bonsanti, Nachlass Emilio Cecchi, IT ACGV EC. I 1543. 2. Der Brief ist veröffentlicht in: SARCHI 2011, p. 232.

⁸⁵² „Sapevo delle fotografie del Lányi eseguite dal Brogi; e circa un mese fa uno degli eredi venne a Firenze insieme ad alcuni direttori di musei inglesi, in uscita in Italia, e so che si è recato dal Brogi. Ignoro se questo erede o perente abbia ritirato gli originali in gran parte ancora da stampare; la persona più al corrente dovrebbe essere Ranuccio che a suo tempo, durante il periodo di guerra, prese accordi con il Brogi in merito a questo importante materiale. Certo io sarei molto interessato a consultare queste fotografie, ma ho la sensazione che attorno a questa roba ci sia un po’ d’inghippo e che altri avevano cullato il proposito, profittando o fidando nella guerra, di far suo questo materiale. Non conosco il Brogi e non vorrei andando da lui apparire inopportuno o curioso, ma se lei vuole mi mandi due righe di presentazione [...]“; Giacomo Pozzi Bellini an Emilio Cecchi: Firenze, gennaio 1946. Firenze, Archivio Contemporaneo Bonsanti, Nachlass Emilio Cecchi, IT ACGV EC. I 1543. 2.

⁸⁵³ JANSON, Horst W.: Donatello, Princeton 1956.

H. Bittner. Alle drückten ihre Wertschätzung und Bewunderung für den früh verstorbenen Gelehrten aus.

Planischig riet, von den über 1.000 Fotografien nicht mehr als 300 Bilder zu veröffentlichen.⁸⁵⁴ Der Text sollte aus vier Kapiteln bestehen, und zwar: Aus einer Einführung, einer Biografie Lányis, einem Nachdruck seiner Schriften über Donatello mit entsprechender Übersetzung der fremdsprachigen Werke ins Italienische und Deutsche sowie einem Teil mit den wissenschaftlichen Illustrationen der reproduzierten Werke. Planischig schlug außerdem vor, dass Brogi einen gedruckten Katalog dieser Fotografien erstellen solle, in dem Lányi zitiert werde, sodass sein Name immer mit dem Werk von Donatello verbunden wäre. Denn jeder, der eine Fotografie des Künstlers kaufen würde, wäre mit beiden Namen konfrontiert, Lányi und Donatello. Planischig hätte mit der umfangreichen Veröffentlichung und dem Katalog der Fotografien keine bessere Hommage an Lányi finden können.⁸⁵⁵

Bittner erklärte sich an der Publikation der Monografie über Donatello interessiert. Er fragte nach einer kompletten und detailreichen Projektskizze.⁸⁵⁶ Einige Tage später schilderte ihm Janson sein Vorhaben. Er gab an, 600 Fotografien von Lányi zu haben. Davon wolle er 450 auswählen, weitere 120 bis 150 seien noch in Italien aufzunehmen. Was den Text angehe, werde er die „bibliographical and documentary notes“ Lányis verwenden. Er wolle dies veröffentlichen „as a kind of memorial to him“.⁸⁵⁷

Wolfgang Lotz schrieb an Janson:

„Den größten Teil der Aufnahmen kenne ich aus langen nächtlichen Diskussionen mit L.; bei vielen Aufnahmen war ich dabei, und ich bin, glaube ich, einer der wenigen Überlebenden, die das Gewicht des Corpus vor seinem Erscheinen beurteilen können.“⁸⁵⁸

⁸⁵⁴ „[...] devono a suo tempo essersi fatte più di mille fotografie [...] bisogna fare una severa scelta“, Leo Planischig an Horst W. Janson: 21 Juli 1946. Janson's files.

⁸⁵⁵ „1. Introduzione [...] 2. Breve cenno biografico di Lanyi con citazione delle ulteriori sue opere 3. Ristampa dei suoi scritti su Donatello con relativa traduzione di quelli in lingue straniere, italiana e tedesca 4. Illustrazione scientifica delle opere riprodotte dalle tavole. Perciò di queste fotografie Brogi farà (nel suo interesse) un catalogo stampato, [...] citando Lanyi, sicché il di lui nome sarà sempre congiunto all'opera di Donatello; e chi si voglia, comperando una fotografia dell'artista [...], egli avrà sott'occhi i nomi di Lanyi e di Donatello. Un miglior monumento a commemorare Lanyi, io non lo saprei trovare. Anzi i monumenti sarebbero due: la grande pubblicazione e il catalogo Brogi,“ Leo Planischig an Horst W. Janson: 21 Juli 1946. Janson's files.

⁸⁵⁶ H. Bittner an Horst W. Janson: 9 November 1946, Janson's files.

⁸⁵⁷ Horst W. Janson an H. Bittner: Nov. 12, 1946, Janson's files.

⁸⁵⁸ Wolfgang Lotz an Janson: 6. Dezember 1946, Janson's files. Diese enge Mitarbeit von Lotz mit Lányi in Bezug auf der fotografische Kampagne ist leider nirgendswo anders bewiesen.

Mitte Dezember 1946 sicherte Planischig Janson zu, dass niemand sonst die Veröffentlichung der Materialien von Lányi plante.⁸⁵⁹ Saxl hatte an Ulrich Middeldorf gedacht, doch der werde bald einberufen. Middeldorf antwortete zögerlich in einem Brief vom Januar 1946:

„As you may know, I have taken interest in the publication of the late Dr. Lanyi’s Donatello material ever since his untimely death. He had begun to put together what I consider quite a unique collection of new photographs of Donatello’s work, which for the first time allow us to study this famous artist from a completely new angle. I was deeply worried that with Dr. Lanyi’s death the project of publishing a comprehensive corpus of Donatello’s work might have been altogether wrecked. [...] you are very closed to the field, so that it should be easy for you to fill the certainly wide gaps in Lanyi’s photographic material as well as in his notes.”⁸⁶⁰

Über das Material Lányis schrieb Chandler R. Post an Janson: „the inestimably valuable material on Donatello which you possess is a kind of sacred legacy from the distinguished scholar who amassed it and about which you and I have so often talked”⁸⁶¹, was von Jansons Wertschätzung für seinen ungarischen Kollegen zeugt. Auch Clark Kennedy bekam die Fotografien Lányis zur Ansicht und zeigte sich daran sehr interessiert.⁸⁶²

Überzeugt von der Qualität von Lányis Arbeit und davon, dass sich niemand seiner Bereitschaft widersetzen würde, es zu vollenden, hatte sich Janson das Material von Lányi gesichert. Ein Brief Monika Manns vom 19. November 1946 an Janson zeugt von der Tatsache, dass sie damit einverstanden war:

„I authorize HORST W. JANSON [...] to publish, in any way that he thinks best calculated to serve the interests of art scholarship and the memory of my late husband, JENŐ LÁNYI, the scholarly material (including both photographs and texts) collected and written by my late husband [...]”⁸⁶³

Ende Januar 1947 kaufte Janson das Material für 600 Dollar Lányis Witwe ab, unter der Bedingung, dass er das Geld erst nach der Veröffentlichung der Monografie zahlen würde.⁸⁶⁴ „I hereby solemnly declare that, in the event of such publication, I shall pay over to said Mrs. Monika Lanyi-Mann [...] the sum of six hundred (600.00) Dollars.”⁸⁶⁵ Gleichzeitig begann Janson direkt, nach Mitteln zu

⁸⁵⁹ Leo Planischig an Horst W. Janson: 16 Dezember 1946, Janson’s files.

⁸⁶⁰ Ulrich Middeldorf an Horst W. Janson: 16 Januar 1947, Janson’s files.

⁸⁶¹ Chandler R. Post an Horst W. Janson: 18 Januar 1947, Janson’s files.

⁸⁶² Clark Kennedy an Horst W. Janson: 23 Januar 1947, Janson’s files.

⁸⁶³ Notariatsurkunde vom 29. Januar 1947, Janson’s files.

⁸⁶⁴ Notariatsurkunde vom 20. März 1947, Janson’s files.

⁸⁶⁵ Notariatsurkunde vom 20. März 1947, Janson’s files.

suchen, um das Projekt zu finanzieren. Dafür schrieb ihm Erwin Panofsky ein Empfehlungsschreiben.⁸⁶⁶

Anfang Februar 1947 wandte sich Janson an die Frick Art Reference Gallery und bat um 1.200 Dollar für die Fertigstellung der Fotokampagne, wobei er die Fotos anschließend der Frick Gallery überlassen wollte. Aus dem Schreiben geht hervor, dass es kein Manuskript von Lányi gab, sondern nur 800 Fotografien, dass Janson bereits „mehrere Jahre“ an dem Material gearbeitet hatte und dass Brogi die Rechte an den Fotografien nur aufgeben würde, wenn der Auftrag, die fotografische Sammlung zu vervollständigen, Malenotti übertragen würde.⁸⁶⁷

Nach langer Korrespondenz mit Giorgio Laurati, welcher seit 1925 die Firma Brogi leitete, in der die Aufnahmen Lányis mehrmals genannt wurden,⁸⁶⁸ belief sich der Kostenvoranschlag Brogis für die Fertigstellung der Arbeit auf 1.200 Dollar.

Aus Jansons Sicht standen die Arbeitsbedingungen fest. Einige Fotografien gab es bereits, doch es war auch noch einiges zu ergänzen – dafür brauchte er Mittel. Die Arbeit mit der Firma Brogi in Florenz war notwendig, um die Qualität der Arbeit einheitlich zu halten und auch um sich die exklusiven Veröffentlichungsrechte für die Fotos zu sichern. Er selbst kannte sich bereits sehr gut aus und war deswegen der beste Kandidat, die Monografie zu schreiben.

Schließlich sagte die Frick Collection ihm das Stipendium von 1.200 Dollar für die Anfertigung weiterer 150 Fotos zu, wenn sie im Gegenzug alle Fotos erhalten würde, also auch die aus Lányis Kampagne – insgesamt etwa 1.000 Aufnahmen.⁸⁶⁹ Anschließend drehte sich der Schriftverkehr zwischen Janson und der Frick Art Reference Library mehrere Monate lang – zwischen April und Juni 1947 – nur um Zahlungsart und Finanzierungsvorschüsse.⁸⁷⁰

In einem Brief vom Mai 1947 legte der Kunsthistoriker Clark Kennedy dar, er habe die von Janson bekommenen Fotos aufgezählt, eingeordnet und überprüft.⁸⁷¹ Wahrscheinlich hatte Janson ihn um Unterstützung gebeten, um seine Kampagne in Italien vorzubereiten. Aber Clark Kennedy scheint auch weiter und während des gesamten Prozesses ein Berater von Janson in der Frage der Fotografien

⁸⁶⁶ Erwin Panofsky an „to whom it may concern“: 20 Januar 1947, Janson's files.

⁸⁶⁷ Horst W. Janson an Ethelwyn Manning: 3 Februar 1947, Janson's files.

⁸⁶⁸ Vgl. Die Korrespondenz zwischen Janson und Laurati, Janson's files.

⁸⁶⁹ Ethelwyn Manning an Horst W. Janson: 18 Februar 1947, Janson's files. Vgl. auch: „The Frick Library granted me the sum of \$1200.00, in return for which I promise to deposit in the Frick Library the entire photographic material after publication of the work“, „Plans for Work“, S. 3.

⁸⁷⁰ Horst W. Janson an Ethelwyn Manning: 21 Februar 1947, Janson's files; Ethelwyn Manning an Horst W. Janson: 3 März 1947, Janson's files; Horst W. Janson an Ethelwyn Manning: 6 März 1947, Janson's files; Horst W. Janson an Ethelwyn Manning: 22 April 1947, Janson's files; Ethelwyn Manning an Horst W. Janson: 25 April 1947, Janson's files; Horst W. Janson an Ethelwyn Manning: 29 Mai 1947, Janson's files; Ethelwyn Manning an Horst W. Janson: 2 Juni 1947, Janson's files.

⁸⁷¹ Ulrich Middeldorf an Horst W. Janson: 29 Mai 1947, Janson's files.

gewesen zu sein. So schickte ihm Janson noch am 4. März 1955 195 Fotografien zu.⁸⁷² Anfang 1955 ist zudem nachweisbar, dass Kennedy die Meriden Gravure Company, die für die Reproduktion der Fotografien verantwortlich war, zur Qualitätskontrolle der Negative für die Publikation Jansons aufgesucht hatte.⁸⁷³

Jansons Italienreise fand wahrscheinlich im Spätsommer 1947 statt. Tatsächlich berichtete Janson am 10. Oktober desselben Jahres Ethelwyn Manning, Bibliotekarin der Frick Collection, dass in Italien alles nach Plan verlaufen sei. Fast alle Fotos wurden von Malenotti aufgenommen, mit Ausnahme derjenigen von Werken Donatellos, die nach dem Krieg noch nicht an ihren ursprünglichen Standort zurückgebracht worden waren.⁸⁷⁴ Janson zahlte 300 Dollar aus eigener Tasche für Aufnahmen, die er ursprünglich nicht eingeplant hatte.⁸⁷⁵

Die finanzielle Frage bereitete der Firma Brogi gewisse Sorgen, die immer wieder den Verkauf des gesamten Lányi-Materials prüfte⁸⁷⁶ oder vorschlug, mit Stoffen, Zigaretten, Bleistiften, oder anderem zu bezahlen.⁸⁷⁷

Neben der Suche nach Geldmitteln für die Fotokampagne bemühte sich Janson um ein Stipendium, das es ihm ermöglichte, sich dem eingehenden Studium von Donatello zu widmen. Papiere und Dokumente im Zusammenhang mit H. W. Jansons Bewerbung für ein Guggenheim-Stipendium (aus dem Jahr 1947 für die 1948er-Stipendien) sind bei der Guggenheim Foundation erhalten.⁸⁷⁸ Henry Allen More, an den einige Empfehlungsbriefe für Jansons Bewerbung gerichtet sind, kümmerte sich darum. Wie André Bernard, heutiger Vizepräsident und Sekretär der Guggenheim Foundation, erzählte, sind nur die Dokumente für die Bewerbung erhalten: „It was the practice, and still is, for Fellows to send the Foundation a written report on how they spent their time and Fellowship funds. Jansos [sic!] did not do this, it seems.“⁸⁷⁹

⁸⁷² Horst W. Janson an Clark Kennedy: 4 März 1955, Janson's files.

⁸⁷³ Harold Hugo an Horst W. Janson: 28 Februar 1957, Janson's files.

⁸⁷⁴ Horst W. Janson an Ethelwyn Manning: 10 Oktober 1947. Janson's files.

⁸⁷⁵ „I discovered, once I was on the spot in Italy, that I could not carry through all my previously laid plans without exceeding the estimated cost of the project. I found, for example, that a number of monuments had been cleaned and restored when they were brought out of hiding after the war, thus necessitating new photographs that I had not anticipated [...]. In other cases, I found that older photos which I had hoped to use were no longer available, necessitating additional picture-taking on my part. In the face on this emergency, I decided that it was more important to complete the project than to stick to my previous estimate, so that I paid the additional cost out of my own pocket.“ Janson an Ethelwyn Manning: Jan.2, 1948, Janson's files.

⁸⁷⁶ Giorgio Laurati an Horst W. Janson: 17 Januar 1947, Janson's files; Silvio Paoletti an Horst W. Janson: 21 Januar 1947, Janson's files.

⁸⁷⁷ Silvio Paoletti an Horst W. Janson: 9 Dezember 1946, Janson's files; Silvio Paoletti an Horst W. Janson: 29 September 1947, Janson's files; Silvio Paoletti an Horst W. Janson: 14 Oktober 1947, Janson's files.

⁸⁷⁸ Guggenheim Memorial Foundation, „Plans for Work“.

⁸⁷⁹ André Bernard an die Autorin: December 6th, 2016.

Für die Bewerbung um das Stipendium bei der Guggenheim Foundation musste Janson ein Arbeitsvorhaben vorstellen. Seine „Plans for Work“ schildern die Idee, die er entwickelte, um das Lányi-Material in eine Monografie umzuarbeiten. Er legte dar, dass das schriftliche Material nur aus zahlreichen Notizen und bibliografischen Verweisen bestehe, ohne jeglichen Fließtext. Es handele sich um ein Fragment, wobei das fotografische Material den wichtigsten Teil des Nachlasses ausmache. Die Witwe Monika Mann habe zwar gehofft, dass sich aus den Notizen ihres Mannes eine Monografie Donatellos ergeben könne, die diskontinuierliche und fragmentarische Qualität der Notizen mache dies aber unmöglich.⁸⁸⁰

Im Nachlass Lányis sind tatsächlich keine Dokumente erhalten, die es Janson ermöglicht hätten, eine Monografie daraus aufzubauen und zu veröffentlichen. Wenngleich der Nachlass noch eine Reihe weiterer Dokumente enthält, die in dieser Arbeit auch dargestellt werden.⁸⁸¹

Janson war insofern ein würdiger Nachfolger Lányis, als er der festen Überzeugung war, dass alle alten Urteile überprüft werden müssten. Zudem – selbst wenn Pope-Hennessy anderer Meinung war⁸⁸² – glaubte auch Janson wie Lányi an das *Sehen* – seine in Harvard vorgelegte Dissertation zeugt davon.⁸⁸³ Auch er ist mit dem Fotografen Gino Malenotti herumgezogen und hat die Skulpturen Donatellos bis in Details hinein aufgenommen. Ganz wie Lányi hat er akribisch Dokumente gesammelt und genau analysiert. Das Ergebnis seiner Arbeit war eine fünfbändige Monografie über Donatello, die auf Lányis Arbeiten basiert und im Allgemeinen den Test der Zeit recht gut überstanden hat: Sie gilt bis heute als grundlegende Studie über Donatello.

4.6.1. Ein Manuskript zu William Blake – Lányi oder Blunt?

Im Nachlass Jansons befindet sich ein Typoskript, das 35 DIN-A4-Seiten umfasst, diverse Korrekturen aufweist und wohl als Vortrag gedacht war. Der Titel ist mit Tinte angegeben: „The Early Illuminated Books (1788–1795)“. Es geht um drei Manuskripte des Dichters, Naturmystikers, Malers und Erfinders der Reliefradierung William Blake, die das British Museum aufbewahrt. Der Text ist undatiert.

Tatsächlich könnte es sich um den fünften Londoner Vortrag handeln, von dem Lányi seiner Familie berichtet hatte.⁸⁸⁴ Eigenartig ist allerdings, dass es abgesehen von dem Manuskript keine weiteren Nachweise zu dem Vortrag gibt, wie dies bei seinen anderen der Fall war. Bis auf dieses Manuskript

⁸⁸⁰ Guggenheim Memorial Foundation, „Plans for Work“, S. 2.

⁸⁸¹ Vgl. Teil IV, Kap. 4.6 und 4.7, S. 181ff.

⁸⁸² Vgl. POPE-HENNESSY 1991, S. 78 und S. 19 dieser Arbeit.

⁸⁸³ JANSON, HORST W.: The sculptured works of Michelozzo di Barolommeo, Cambridge Mass. 1941.

⁸⁸⁴ Vgl. S. 153, Fußnote 702.

gibt es auch keine Belege dafür, dass Lányi sich mit Blake auseinandergesetzt hat. Vielleicht war dieses neue Forschungsfeld eine Entscheidung aus der Not heraus, denn ihm fehlte das Material, das ihm in Florenz zur Verfügung gestanden hatte:

„So habe ich nun wieder angefangen zu schreiben, d. h. eher könnte ich vom Dichten reden, denn ich schreibe ganz ohne irgendwelches Hilfsmaterial ins Blaue hinein, in der Hoffnung, mit dem wissenschaftlichen Belegmaterial irgendwann nachkommen zu können.“⁸⁸⁵

Möglicherweise war es aber auch eine Auftragsarbeit, so erzählte er: „Ich habe auch einen Auftrag bekommen, für eine englische Kunstzeitschrift einen Aufsatz zu schreiben und eben habe ich zwei Kritiken abgeliefert für die selbe Zeitschrift.“⁸⁸⁶

Im Vergleich zu den anderen Manuskripten Lányis enthalten die Blätter über Blake viel weniger Korrekturen, deren Handschrift zudem nicht dieselbe zu sein scheint. Auch kommen im Text über Blake sehr oft umgestellte Buchstaben vor, in den anderen Typoskripten Lányis hingegen fast nie.

Einiges scheint also dafür zu sprechen, dass dieses Manuskript nicht von Lányi stammt. Hier stellt sich die Frage, welcher andere Kunsthistoriker der Verfasser gewesen sein könnte. Zu dieser Zeit beschäftigte sich Anthony Blunt mit William Blake. Dass Lányi mit ihm in Kontakt stand, ist nachweisbar: Er hatte an einem seiner Vorträge teilgenommen und eine Rezension darüber verfasst.⁸⁸⁷ Im „Courtauld Institute Annual Report“ ist angegeben, dass Blunt dort 1938/39 einen öffentlichen Vortrag gehalten hat, dessen Titel aber leider nicht verzeichnet ist.⁸⁸⁸ Blunt publizierte 1959 eine Monografie über Blake, worin ein Kapitel den frühen „illuminated books“ gewidmet ist.⁸⁸⁹ Zwar gibt es hier keine direkten Korrelationen, dennoch könnte das Manuskript von Blunt stammen und eine frühe Beschäftigung mit dem Thema bezeugen, das sich Lányi dann möglicherweise aus Interesse aushändigen ließ.

⁸⁸⁵ Jenő Lányi an Fritz Baermann Steiner. Brief veröffentlicht in: ANDERT 2007, S. 231–232.

⁸⁸⁶ Jenő Lányi an seine Familie: London, 17.04.40. Dass es nicht um den posthum veröffentlichte Aufsatz handelt, zeugt die Tatsache, dass er der Familie nicht von Ilse Falk schreibt. Da sie sich kennengelernt hatten, scheint es mir logisch, dass Lányi erzählt hätte, wenn er mit ihr intensiv arbeitete.

⁸⁸⁷ BLUNT 1939, vgl. Teil II, Kap. 2.5.3, S. 87ff.

⁸⁸⁸ Ich bedanke mich bei Prof. Elizabeth Sears für die Hilfe mit diesen Informationen.

⁸⁸⁹ BLUNT, Anthony: *The Art of William Blake*, New York / London 1959, S. 44–63.

4.7. Geplante Veröffentlichungen Lányis

Im Nachlass Jansons befinden sich auch drei Texte, die zeigen, womit sich Lányi am Ende seines Lebens beschäftigte: zwei Texte betreffen Donatello, ein weiterer Giotto.

4.7.1. Giotto

Dieses Manuskript ist 58 DIN-A4-Seiten lang und, obgleich beendet, bis heute unpubliziert. Nur einige Anmerkungen in den persönlichen Briefen Lányis offenbaren, dass er diesen Text geschrieben hat. Seine Entdeckung unter Jansons Materialien war eine große Überraschung. Das Manuskript ist mit „Firenze – Wien 1937“⁸⁹⁰ bezeichnet.

Der erste Hinweis darauf findet sich in einem Schreiben Lányis aus Wien an seine Familie vom November 1937:

„Gott sei Dank, habe ich gestern auch ein kleines Büchlein von mir beenden können – eine Studie über Giotto welche etwas am Stagnieren war aber jetzt auf Grund des äußeren Drucks fertig geworden ist und mir, glaube ich, gar nicht so schlecht gelungen ist! Ich hoffe, ich werde dann einen geeigneten Verlag in Zürich finden.“⁸⁹¹

In einem weiteren Brief an Rudolf Hirsch äußerte er den Wunsch, Hirsch bald in Florenz willkommen heißen zu dürfen. Die beiden wollten sich mit Richard Offner treffen, um etwas zu besprechen, was nicht genauer präzisiert wurde. Offner beschäftigte sich damals in Florenz mit der Malerei der Renaissance und mit Giotto. 1937 fand dort die „Mostra Giottesca“ statt, welche den 600. Todestag des Malers zelebrierte. In diesem Zusammenhang organisierte Giuseppe Fiocco eine Tagung an der Universität von Padua, was Offner die Gelegenheit gab, seine Argumente vorzulegen, die er zwei Jahre später in dem berühmten Aufsatz „Giotto, Non-Giotto“⁸⁹² zusammenfasste.⁸⁹³ Offners Publikation wurde zum Zentrum einer Kontroverse, vor allem unter deutschen und italienischen Kunsthistorikern. All dies könnte auch Lányi dazu veranlasst haben, sich Giotto zu widmen und sich mit Offner darüber auszutauschen.

⁸⁹⁰ Jenő Lányi, Giotto-Büchlein, S. 47. New York, New York University, Nachlass Horst W. Janson.

⁸⁹¹ Jenő Lányi an seine Familie: Wien, 8.11.'37.

⁸⁹² OFFNER, Richard: Giotto, Non-Giotto 1, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 74.1939, S. 259–268; OFFNER, Richard: Giotto, Non-Giotto 2, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 75.1939, S. 96–113.

⁸⁹³ MONCIATTI, Alessio: *La mostra giottesca del 1937 a Firenze*, in: *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, hrsg. von Enrico Castelnuovo, Alessio Monciatti, Pisa 2008, S. 146.

Sechs Monate später erwähnte Lányi in einem Brief aus Zürich an seine Mutter erneut das Giotto-Bändchen: „Aus meinem kleinen Giotto-Büchlein wird vielleicht doch etwas – der Verlag hat das Manuskript bereits angenommen und jetzt hängt alles davon ab, wieviel ich dem Verlag zahlen muss!“⁸⁹⁴ Einige Wochen danach schrieb Lányi an seine Mutter, dass er Probleme habe, das Geld für die Drucklegung zusammenzubekommen:

„Ich weiß nicht mehr, ob ich es geschrieben habe, aber mein Manuskript war bei einem Verlag in Zürich bezüglich eines kleinen Buches über Giotto. Nur müsste eine gewisse Summe als Garantie angeboten werden und ich will Rolf nicht auch noch damit behelligen!“⁸⁹⁵

Damals war das 600. Todesjahr des Meisters bereits verstrichen, das Impulse für Veranstaltungen,⁸⁹⁶ neue Studien und Entdeckungen gegeben hatte. Lányi aber hatte nicht die Gelegenheit bekommen, seine Gedanken in die Debatte einzubringen, weil die Publikation beim Verlag nicht vorankam, wo aber wohl schon das finale Manuskript lag.

Die in New York überlieferte Version weist eine Reihe von Korrekturen auf. Letztere scheinen auf die Hilfe eines Dritten zurückzuführen sein, denn die veränderten Abschnitte sind flüssiger geschrieben und besser verständlich als der Originaltext. Möglich wäre, dass Hirsch ihn unterstützt hat, der im Mai 1938 an Lányis Mutter schrieb: „Wir haben hier eine Arbeit Ihres Sohnes vollendet, von der ich glaube, dass sie sehr schön und sehr wertvoll sei.“⁸⁹⁷

Der Text hebt sich von Lányis anderen Publikationen ab. Er argumentierte hier eher als Philosoph oder Religionswissenschaftler denn als Kunsthistoriker. Lányi sah dies aber durchaus als seine Aufgabe an:

„Wohl gehört es zu den höchsten Aufgaben des Kunsthistorikers, die Probleme aus der Geschichte der Künste zu heben, die der allgemeinen menschlichen Erkenntnis dienlich sein können, und mit ihnen wenigstens bis zur Schwelle der philosophischen Erkenntnis vorzudringen.“⁸⁹⁸

Als Ausgangspunkt seiner Studie nahm Lányi das Postulat, Giotto sei der Beginn der Malerei – eine klischeehafte Aussage, die bis heute jedem bekannt sein dürfte. Er nannte dies „die epigenetische Verbindung der Geburt der Kunst mit einer einzelnen Persönlichkeit, mit dem ersten Künstler,

⁸⁹⁴ Jenő Lányi an Bertha Lányi: Zürich, 28.6.'38.

⁸⁹⁵ Jenő Lányi an Bertha Lányi: Firenze, 30.7.'38.

⁸⁹⁶ Vgl. MONCIATTI, Alessio: *Alle origini dell'arte nostra. La „Mostra giottesca“ del 1937 a Firenze*, Milano 2010.

⁸⁹⁷ Rudolf Hirsch an Bertha Lányi: Amsterdam 24.05.'38.

⁸⁹⁸ Giotto-Büchlein, S. 10.

Giotto“.⁸⁹⁹ Seine Studie nun widmete er der Hinterfragung des Verhältnisses von Legende und Geschichte: zwischen dem, was ohne jede Grundlage immer wieder wiederholt wird, und dem, was historisch belegt ist, und schlug vor, „man müsste dieser grundsätzlichen Identität von Aussagen, die aus so wesentlich verschiedenen Erklärungsweisen resultieren, geradezu die Auszeichnung erhöhter Wahrhaftigkeit zubilligen“.⁹⁰⁰

Da sich das Postulat, Giotto sei der eigentliche Anfang „der Kunst, unserer Kunst“⁹⁰¹ als so beständig erwiesen hat, besitzt es gemäß Lányi wahrscheinlich einen Kern von Wahrheit und sagt etwas Grundlegendes aus. Deshalb ging Lányi in seinen weiteren Überlegungen der Relevanz dieses Postulats nach.

Dass die Kunst auch vor Giotto schon existierte, sei klar. Das Postulat müsse also in dem Sinne gedeutet werden, dass „in Giottos Tat eine totale Substanzverwandlung der Kunst selbst stattgefunden habe“.⁹⁰² Durch Giotto wurde die Kunst zur Kunst, also zu einem autonomen Prinzip, unabhängig von der Religion.⁹⁰³

Lányi analysierte den Eindruck, den die Fresken von Cimabue, dem direkten Vorgänger Giottos, in der Kathedrale in Assisi auf den Betrachter machen: Es sei eine starke, wichtige Erfahrung, eine beabsichtigte Wirkung.

„Man befindet sich inmitten von Malereien, die jenen des Giotto zeitlich unmittelbar vorangehen und aus deren Schosse Giotto die Kunst entrissen hat. Mit ihrem Autor, Cimabue, brachte die Legende Giotto in ein Vater-Sohn-Verhältnis. Denn Cimabue sollte der Meister von Giotto gewesen sein [...].“⁹⁰⁴

An den Fresken Cimabues lässt sich, so Lányi weiter, ermessen, wovon Giotto die Kunst erlöst und befreit hat und was sie zu dem gemacht hat, was sie bis heute ist. Die „vorgiotteske“ Malerei wird durch Cimabue und seine Gemälde eindrucksvoll repräsentiert.⁹⁰⁵

Die Kraft der Fresken Cimabues hat gemäß Lányi nichts mit der Kunst Giottos zu tun. Letztere zeichne sich dadurch aus, dass sie „zum bewussten Erlebnis [wird], weil in diesen giottesken Fresken die Gegenwärtigkeit erstmalig in der Geschichte der abendländisch-christlichen Kunst zum

⁸⁹⁹ Giotto-Büchlein, S. 23.

⁹⁰⁰ Giotto-Büchlein, S. 2.

⁹⁰¹ Giotto-Büchlein, S. 3. Interessant ist, dass auch das Buch von Monciatti auf das Postulat hinweist: „Alle origini dell’arte nostra“ kann man wie folgend übersetzen: „zu den Ursprüngen unserer Kunst“.

⁹⁰² Giotto-Büchlein, S. 5.

⁹⁰³ Giotto-Büchlein, S. 6.

⁹⁰⁴ Giotto-Büchlein, S. 8.

⁹⁰⁵ Giotto-Büchlein, S. 9.

immanenten Bildthema geworden ist“.⁹⁰⁶ Die Welt, so wie sie ist, werde für Giotto zum Modell und seine Bilder zu „Weltansichten“. Die Kunst werde zum Spiegel unserer Universalität. Diese neue Attitüde erlaube der Kunst, gegenwärtig zu sein, was „zu einer immanenten, sie mitkonstituierenden Eigenschaft“ werde.⁹⁰⁷

Diese Theorien veranschaulichte Lányi durch einen Vergleich. Er stellte die thronende Madonna von Cimabue (Abb. 58)⁹⁰⁸ neben diejenige Giottos (Abb. 59)⁹⁰⁹ und unterwarf sie einer systematischen Bildanalyse, die seine Behauptungen stützen sollte. Laut Lányi springt der Unterschied zwischen den beiden Madonnen sofort ins Auge: Cimabues Werk sei flach und byzantinisch.

Weiter bemerkte Lányi, dass Giottos Madonna mit den vier Engeln durch eine offene Form an der Vorderseite bestimmt sei, die durch den vor dem Altarbild gehenden oder knienden Betenden symmetrisch geschlossen werde. Der Betrachter werde so in die Komposition des Gemäldes einbezogen: Seine funktionale Beteiligung vervollständige die Welt des Gemäldes und erschließe sie. Er fühle sich nicht innerhalb des Gemäldes, sondern sei Teil des Gemäldes selbst.⁹¹⁰ Die revolutionäre Tragweite dieser neuen Kompositionsweise ist laut Lányi immens:

„Der Mensch, der da anbetet, wird zum Mitglied des Angebeteten. Das Abbild des Himmlischen hört auf ein Gleichnis zu sein, es wird zur Gleichung. Oder: das Himmlische, wie es hier bildhaft vertreten ist, wird des anbetenden Menschen bedürftig, um seine Geschlossenheit zu erreichen. Oder: der Mensch wird des Himmlischen teilhaftig, indem er es anbetet. Oder: der anbetende Mensch wird im Akte seines Anbetens ins bildhafte Dasein des Himmlischen totalitär entrückt. Alle diese Deutungsmöglichkeiten – und man könnte sie noch vielfach variieren – laufen aber auf eines hinaus: der Mensch bringt hier die transzendente Welt mittels des Bildes in ein paritäres Verhältnis zu sich selbst.“⁹¹¹

Laut Lányi wird der revolutionäre Prozess von Cimabues „Nicht-Malerei“ zu Giottos „Malerei“ von einer nicht weniger radikalen Transformation der religiösen und kultischen Beziehungen begleitet, die sich in diesen Darstellungen manifestieren. Dafür brauchten die Künstler eine gewisse Distanz,

⁹⁰⁶ Giotto-Büchlein, S. 11.

⁹⁰⁷ Giotto-Büchlein, S. 11.

⁹⁰⁸ Cimabue, Thronende Madonna mit Kind, Engel und Propheten, aus der Kirche Santa Trinità in Florenz, 1280 ca., Tempera und Gold auf Tafel, 385 x 223 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi.

⁹⁰⁹ Giotto und Werkstatt, Madonna di Ognissanti, 1310 ca., Tempera und Gold auf Tafel, 335 x 229,5. Florenz, Galleria degli Uffizi.

⁹¹⁰ Giotto-Büchlein, S. 16.

⁹¹¹ Giotto-Büchlein, S. 16–17.

„den fussbreiten Raum zum Zurück- und Heraustreten, der nötig ist, um etwas bildhaft anvisieren zu können“.⁹¹²

Lányi führte weiter aus, dass bei der Betrachtung der Madonna von Cimabue diese eine Art „visionäres Versprechen“ bleibe, während sie in Giotto's Darstellung „körperhafte Realität“ werde.

„Jenseitige Hoffnung erweckt die in ungreifbarer Höhe über uns schwebende Gottheit bei Cimabue, sie verspricht Unnennbares von ihr. Die Madonna Giotto's ‚stellt‘ einen ganz und gar, sofern man sie aktuell anbetet.“⁹¹³

Bei Giotto sei die Aufmerksamkeit der Engel und der Propheten auf die Madonna gerichtet:

„Durch dieses ‚Zeremoniell‘, diese Attitüden der Assistenz wird aber die psychische Verfassung des Anbetenden eindeutig beherrscht. Nicht bloss sein Standort ist ihm kompositionell zugewiesen, sondern auch seine innere Haltung, die ja nur imitativ sein kann und sein darf.“⁹¹⁴

Dieses Einbeziehen auf einer räumlichen und psycho-spirituellen Ebene konnte Lányi bei Cimabue nicht finden. Laut Lányi ist die kultische Bedeutung dieser beiden Altarbilder daher grundverschieden. Die Erscheinung der Madonna von Cimabue wird aus dem Paradoxon konzipiert, die existentiell abwesende und unsichtbare Gottheit visuell präsent zu machen. Giotto's Madonna hingegen vermeidet dieses Paradoxon, und das Prinzip der sichtbaren Präsenz der Gottheit wird zum Prinzip ihrer Bildlichkeit. Folglich sind die Werke des Älteren „bildhafte Gemälde“, diejenigen des Jüngeren dagegen „Gebilde, dem das Bildhafte im Sinne einer Kunst abgesprochen wurde und wird“.⁹¹⁵

Nach dieser Analyse lag der Paradigmenwechsel für Lányi auf der Hand, den er als eine Distanzierung vom religiösen Bereich fasste. Die Kunst wird autonom. Vor Giotto habe die Kunst eine himmlische Rolle im Dienste der Religion gespielt; durch ihn sei sie zu einer dem menschlichen schöpferischen Geist innewohnenden Kategorie geworden: „Die religiöse Verzauberung der europäischen Menschheit geht mit Giotto zu Ende. Doch hebt mit ihm eine neue Verzauberung an – die durch die Kunst.“⁹¹⁶

⁹¹² Giotto-Büchlein, S. 12.

⁹¹³ Giotto-Büchlein, S. 17.

⁹¹⁴ Giotto-Büchlein, S. 18.

⁹¹⁵ Giotto-Büchlein, S. 20–21.

⁹¹⁶ Giotto-Büchlein, S. 23.

Der Schlüssel zu Lányis Analyse liegt also in der Beziehung zwischen Kunst und Religion. Die beiden Hauptkapitel des Textes heißen „Religion und Kunst“⁹¹⁷ und „Giotto, Vater der westlichen Kunst“.⁹¹⁸ Die Beziehung zwischen Kunst und Religion ist gemäß Lányi ein „kompensatorisches Verhältnis“.⁹¹⁹ Das bedeute, dass das Religiöse nur mit einem gewissen Verlust seiner rein metaphysischen Substanz und nur durch seine wesentliche Verwandlung in ein Bild eintreten könne.

Hier wird deutlich, dass Lányi mit seinem Beitrag keine Würdigung Giottos beabsichtigte, sondern den „Versuch einer Deutung der Giotto-Legende als der Legende von der Geburt der Kunst überhaupt“.⁹²⁰ Lányi schloss mit einem Appell an die Zeitgenossen, ähnlich wie in seinen Londoner Vorlesungen:

„Doch anders sind die Fragen, die uns heute zur Leidenschaft bewegen, wenn wir über die Geistesheroen unserer Geschichte rückschauend denken. Da die Welt droht, in Flammen aufzugehen, so mischt sich in die hohe Lust unserer Heldenverehrung ein Wermutstropfen der Melancholie und resigniert kann man sich das bangenden Zweifels erwehren, ob die Flamme der Kunst, die die Geisteshelden auf unsere Erde herniederbrachten, ob sie zum Segen oder zum Fluch der Menschheit entfacht wurde. Doch solange wir noch atmen, werden wir nicht glauben können, dass der europäische Geist sich zu einem bösen Phantom verflüchtigt habe.“⁹²¹

Die Autorin verfügt nicht über die notwendigen Kenntnisse, um mit Sicherheit behaupten zu können, was Lányis Beitrag im Panorama der Giotto-Kritik und -Forschung bedeutet. Sie sieht in seinen Theorien jedoch viel von dem, was sie in ihrem Unterrichten an einer Sekundarschule in Lugano ihren Schülern zu vermitteln versucht. Die Ideen von Lányi scheinen also, zumindest oberflächlich betrachtet (um mehr ins Detail zu gehen, wäre eine zweite Promotion erforderlich, die die Autorin nicht anstrebt), sehr relevant.

Warum aber scheint Lányi die Entstehung der Kunst nur in der Beziehung zur Religion zu betrachten? Diese Beziehung ist in der Tat in vielen Bereichen der Kunstgeschichte zu beobachten, und ist ein ganz grundlegender Gedanke der Funktionalität von Kunst. Was würde Lányi in diesem Sinne etwa über moderne Kunst sagen? Man kann nicht behaupten, dass sie aus einer Konfrontation mit der Religion entstanden wäre oder dass die Religion für ihre Entwicklung notwendig gewesen wäre.

⁹¹⁷ Giotto-Büchlein, S. 18.

⁹¹⁸ Giotto-Büchlein, S. 23

⁹¹⁹ Giotto-Büchlein, S. 14.

⁹²⁰ Giotto-Büchlein, S. 27.

⁹²¹ Giotto-Büchlein, S. 47.

Wenn man Lányis Argument der Kompensation auf die Spitze treibt, könnte man sogar sagen, dass die zeitgenössische Kunst noch „mehr“ Kunst wäre, weil sie oft von der Religion völlig befreit ist.

Aber hier geht es um den historischen Ursprung der modernen abendländischen Kunst, der sich genau in diesem Moment (um 1300) vollzog. Um Lányis Methode zu verstehen, scheint es wichtig, die Tatsache zu beachten, dass er sich stets auf den direkten Vergleich von Kunstwerken konzentrierte und die möglichen Einflüsse und Vorurteile von Historikern vermied.

4.7.2. Gattamelata

Aus Lányis Vorträgen am Warburg Institute geht seine Überzeugung hervor, dass die Gattamelata-Statue als Grab des Condottiere anzusehen ist. Diese bekräftigte er auch in dem Manuskript zu Gattamelata, das sich im Nachlass Jansons erhalten hat.

In einer Liste von Publikationen, die Lányi Anfang Oktober 1939 in London bei der Society of Protection for Science and Learning einreichte, ist auch auf einen Artikel über Donatellos Gattamelata hingewiesen, den er im „Journal of the Warburg Institute“ veröffentlichen wollte.⁹²² Janson muss Zugang zu diesen Informationen gehabt haben, denn in einem Brief an Wittkower vom 30. September 1950 fragte er ihn, ob das Manuskript des Artikels über Gattamelata, den Lányi im „Warburg Journal“ veröffentlichen wollte, noch vorhanden sei:

„Lanyi’s papers contain only a kind of preliminary draft, without much documentation, so I am wondering if the Warburg Journal ever actually received a complete manuscript for the article, and if so, what happened to it? Did you by any chance hand it on to some other periodical, which never got around to printing it? If by any chance the manuscript should still be around the Institute’s office, would it be possible for me to see it?“⁹²³

Einige Tage später antwortete Wittkower auf Janson:

„We had discussed an article on Gattamelata for the Journal with Lanyi. He had the whole thing ready in his mind and I remember very well that he talked to me about it for a whole evening, but I doubt whether there were any notes or even a manuscript.“⁹²⁴

⁹²² „The Sepulchralmonument of Gattamelata in Padua. To be published on one of the next numbers of „The Journal of the Warburg Institute“. Lányi, Jenö: List of Publications, Oxford, Bodleian Library, Fol. 212.

⁹²³ Horst W. Janson an Rudolf Wittkower: Sept. 30, 1950, London, Warburg Institute Archive.

⁹²⁴ Rudolf Wittkower an Horst W. Janson: 9th October, 1950, London, Warburg Institute Archive.

In der Tat – der Text, der sich auf Gattamelata bezieht und der sich in der New York University im Janson-Archiv erhalten hat, ist nur bruchstückhaft und ohne bibliografische Angaben.⁹²⁵ Es handelt sich um einen mit blauem Stift auf kleine Blätter in Deutsch verfassten und „London, Dezember 1938 – Januar 1939“ bezeichneten Text. Die Seiten sind von 20 bis 56 durchnummeriert, der erste Teil scheint also verloren. Die Blätter sind auf Vorder- und Rückseite beschrieben, wobei die Schrift am Ende des Textes immer dichter wird.⁹²⁶

Das Manuskript beginnt unvermittelt mit den Schmuckelementen des Gattamelatta, die Lányi teilweise mit anderen Werken Donatellos verglich. Es folgt eine Zusammenfassung des bisher Geschriebenen, die es ermöglicht, den Inhalt der fehlenden Seiten zu rekonstruieren. Dort scheint er eine detaillierte Analyse des Dekorationssystems von Gattamelata erarbeitet zu haben. Damit wollte er seine Hypothese beweisen, dass es „in Bezug auf die Sinndeutung des ganzen Werkes eine Schlüsselstellung einnehme“.⁹²⁷ Ausgehend von dieser Idee, schrieb Lányi, basiere er seinem Essay auf der Darstellung der „Entwicklung der dekorativen Gepflogenheiten D.–s“, welche „eine symbolische Deutungsmöglichkeit nicht nur offen lässt, sondern zwingend nahelegt“.⁹²⁸

Lányi versuchte dann, in dem überlieferten Teil des Textes, das dekorative System der Reiterstatue zu entschlüsseln. Trotz der Tatsache, dass Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen dekorativen Elementen in Donatellos Werken nur in Form von Varianten auffindbar sind, war der Autor davon überzeugt, dass diese „scheinbar divergente Fülle von Symbolfragmenten sich in einem bestimmten und bestimmbar Gedankenkreis einheitlich zusammenschliesst“.⁹²⁹

Der gemeinsame Nenner der gesamten Symbolik der Gattamelata-Dekoration liegt – nach Lányi und wie bereits von Kauffmann dargelegt⁹³⁰ – darin, dass die Statue als Grabbau zu betrachten ist und dass daher alle ihre konstituierenden Elemente typengeschichtlich auf die Grabmalplastik zurückzuführen sind.⁹³¹

An diesem Punkt legte Lányi historische und archivarische Dokumente offen, die die Entstehungsgeschichte des Gattamelata erklären können. Lányi war überzeugt, dass das Denkmal „als

⁹²⁵ Auf Seite 28 steht tatsächlich: „[[Was nun folgt, muss Quellenmässig Stelle für Stelle belegt werden!!!]“, von Lányi wie eine Erinnerung in den Text eingebracht. Unmöglich, nicht daran zu denken, als er sich über seine Arbeitsbedingungen „ins Blaue hinaus“ beschwerte, vgl. Teil I, Kap. 1.7, S. 51ff.

⁹²⁶ Jenő Lányi: „Auch hier müssen wir den Leser [...]“, New York, New York University, Janson's files.

⁹²⁷ „Auch hier [...]“, S. 24v.

⁹²⁸ „Auch hier [...]“, S. 25.

⁹²⁹ „Auch hier [...]“, S. 26.

⁹³⁰ KAUFMANN 1935, S. 133-139.

⁹³¹ „Auch hier [...]“, S. 27v–28; KAUFMANN 1935, S. 133. Lányis Meinung zu Kauffmanns Buch ist – bis auf diesen einen Punkt, in dem der Ungar mit dem Deutschen übereinstimmt – sehr schlecht: „alles Übrige rutscht dann wieder in Bereiche der verschwommenen Halbwahrheiten zurück und der letzte Satz [...] ist eine der vielen kathederblütenartigen schwer vorstellbaren Sentenzen, die die Lektüre des ganzen Buches ungewollter Weise amüsant gestalten“, „Auch hier [...]“, S. 28v.

private Initiative [entstanden ist] und mit privaten Mitteln wurde er auch bezahlt“.⁹³² Lányi fragte sich jedoch, wie es möglich ist, dass Donatello ein Reiterstandbild aus Bronze geschaffen habe, obwohl sich der Condottiere in seinem Testament ein Grabdenkmal aus Marmor gewünscht hatte. Dies macht gemäß Lányi nur Sinn, wenn man die Statue als seine Grabstätte betrachtet. Donatellos Werkstatt in Padua war nicht für die Bearbeitung von Marmor, sondern für den Bronzeguss ausgerüstet. Wenn die Erben von Gattamelata Donatello also beauftragen wollten, das Denkmal zum Andenken an ihren Verwandten zu schaffen, seien sie gezwungen gewesen, die Form und das Material des Werkes anzupassen. Die Konzeption des Werkes ist also laut Lányi auf die Initiative Donatellos und seine „Werkstattverhältnisse“ zurückzuführen.⁹³³

Weiter legte er dar, dass die Tatsache, dass später auch ein Marmordenkmal im Inneren der Kirche fertiggestellt wurde, die Annahme, dass es sich bei der Bronzestatue um ein Grabmal handelt, nicht entkräften könne. Er erklärte dies mit drei Hypothesen, die das Marmordenkmal betreffen: Erstens könne das Marmordenkmal nachträglich errichtet worden sein, um die Dinge „wieder in Ordnung zu bringen“ und den testamentarischen Wünschen Gattamelattas gerecht zu werden;⁹³⁴ zweitens habe bis zum Tod seines Sohnes Gianantonio kein Bedarf für ein Familiengrab bestanden, das nach 1456 geschaffen worden sei, um sowohl des Kommandanten als auch seines Sohnes zu gedenken;⁹³⁵ drittens sei Donatellos monumentale Schöpfung für das familiäre Gedenken und die Trauer nicht geeignet gewesen, weswegen die Witwe ein für diese Zwecke geeigneteres Denkmal anfertigen ließ.⁹³⁶

Auf den Seiten 38 bis 39 fasste Lányi – „dies sei nun nochmals und endgültig wiederholt“⁹³⁷ – seine Position in Bezug auf den Gattamelata zusammen:

„[Die Statue] ist als Grabmal des Erasmo da Narni entstanden, durch die Hand des Donatello, unmittelbar nach dem Tode des Gattamelata, im Auftrage seiner Erben [...], denen die Errichtung eines Grabmals im Testamente anbefohlen wurde. Das Grabmal hätte zwar aus Marmor ausgeführt werden sollen, ist aber in Bronze gegossen wurde [sic!], welcher Umstand den Gedanken naheliegt [sic!], die Initiative hierzu sei auf Donatello selbst zurückzuführen. Nach dem im Jahre 1456 erfolgten Tode des Sohnes Gianantonio, stiftet die Mutter eine Familienkapelle im Inneren des Santo, die 1557 als Familienkapelle künstlerisch ausgestaltet wird. Aus

⁹³² „Auch hier [...]“, S. 29v.

⁹³³ „Auch hier [...]“, S. 32.

⁹³⁴ „Auch hier [...]“, S. 35v.

⁹³⁵ „Auch hier [...]“, S. 36v.

⁹³⁶ „Auch hier [...]“, S. 38.

⁹³⁷ „Auch hier [...]“, S. 38–38v.

diesem Anlass entsteht ein zweites, diesmal wirklich marmornes Kenotaph des Gattamelata. Diese Geschichte lehren uns die Dokumente – und sie könnte nicht eindeutiger, selbstverständlicher sein.“⁹³⁸

Nachdem er dies festgestellt hatte, ging Lányi der Frage nach, ob die Lebendigkeit von Gattamelata auf die Darstellung des Mannes im Leben zurückzuführen sei oder ob sie auf ein Leben nach dem Tod verweise. Da die staffeltragenden Engel, die Donatello in einer Szene in der Himmelfahrt Mariä eingeführt hatte, vorhanden sind, argumentierte Lányi:

„Hier kommen sie [die staffeltragenden Engeln] ebenfalls als Sepulkralensymbole vor und ihre symbolische Bedeutung muss eine identische sein. Sie tragen hier den Gattamelata himmelwärts, die ‚Szene‘ ist die ‚Himmelfahrt des Gattamelata‘.“⁹³⁹

Die Symbolsprache des Dekorationssystems entwickelte er um den Kerngedanken, dass der Gattamelata „hier barhäuptig und barfuss in die Ewigkeit“⁹⁴⁰ einreite.

Lányi widmete sich anschließend der *Sprache* Donatellos. Der Künstler müsse eine bestimmte, für alle verständliche Sprache sprechen, doch „das Idiom war eine individuelle, persönliche“.⁹⁴¹ Auf diese Weise interpretierte Lányi die Kunst Donatellos, indem er die Details der Statuen analysierte und sie auf eine Ausdrucksweise zurückführte, die er mit einer Sprache verglich. Die Rekonstruktion einer „Donatello-Grammatik“ hatte der Ungar bereits in einem Artikel und in einer seiner Reden in London zum Ausdruck gebracht.⁹⁴² Bei Gattamelata stellte er die Frage, wie Donatello die übliche sepulkrale Symbolsprache und die Rhetorik des Todes, die der Florentiner Künstler in seinen Grabmälern für kirchliche Persönlichkeiten verwendet hatte, auf eine militärische und weltliche Figur übertragen konnte.

Deshalb unterscheidet sich laut Lányi die Dekoration des Feldherren so sehr von den früheren Grabmälern Donatellos: Es handele sich hier um „die Apotheose eines weltlichen Menschen“.⁹⁴³ Diese Verschmelzung von sakraler und profaner Sphäre fasste Lányi als „Emanzipation des Weltlichen zum Sakralen“ auf.⁹⁴⁴ Um dieses Konzept zu erklären, griff er auf eine andere Disziplin, die Soziologie, zurück und präsentierte ein Beispiel aus der heutigen Welt – ein für Lányis Argumentation typischer Kunstgriff:

⁹³⁸ „Auch hier [...]“, S. 38v–39.

⁹³⁹ „Auch hier [...]“, S. 43.

⁹⁴⁰ „Auch hier [...]“, S. 43.

⁹⁴¹ „Auch hier [...]“, S. 48.

⁹⁴² Vgl. Teil IV, Kap. 4.3.6, S. 149ff und Teil IV, Kap. 4.4.2, S. 154.

⁹⁴³ „Auch hier [...]“, S. 50.

⁹⁴⁴ „Auch hier [...]“.

„Es handelt sich hier um ein Gesetz der Soziologie [...]. Wir erlebten ja in unserer Zeit, dass z.B. die ‚Emanzipation‘ der Frauen keine Emanzipation von dem anderen Geschlecht gewesen ist, sondern im Gegenteil, zu ihm, nämlich die Erweiterung der [Rechte] auf die Frauen.“⁹⁴⁵

Wie für Frauen keine neue Rechte erfunden worden seien, so habe auch Donatello keine neue Sprache für die Würdigung eines weltlichen Herren erfunden.

„Die Würdigung eines G. konnte nur in der ecclesiastischen Symbolsprache geschehen – denn eine anderen Ausdruckform gab es nicht hierfür. Das Ergebnis aber ist, dass ein weltlicher Mensch glorifiziert wird.“⁹⁴⁶

Die letzten Seiten des Textes befassen sich mit der Figur Aby Warburgs, dem die Kunstgeschichte laut Lányi die „Bereicherung [...] um eine neue Dimension“ verdanke.⁹⁴⁷ Dies könnte auf den Ort der Veröffentlichung, das „Journal of the Warburg Institute“, zurückzuführen sein.⁹⁴⁸ Aber Lányi ließ keinen Zweifel daran, dass seine Untersuchung Warburg verpflichtet war: Die „Untersuchung [...] hätte nicht entstehen können, ohne das Wissen um W[arburgs] Ideenkreis“.⁹⁴⁹

Er beschrieb seine Arbeit als eine methodische Erweiterung von Warburgs Ideen: „Was wir hier versucht haben, ist eine ‚Subjektivierung‘ des Warburg’schen Systems. W[arburg] hat [...] seine Lehre in der objektiven Sphäre ausgebaut“.⁹⁵⁰ Er versuche hingegen zu zeigen, dass „die Wandlung der Symbolsprache bei einem Künstler [...] individuellen, subjektiven Schicksalen ebenfalls unterworfen ist“.⁹⁵¹ Dieser im Inneren erzeugten, subjektiven Entwicklung der Symbolsprache müsse gleiche Wichtigkeit geschenkt werden wie der objektiven, die im Fokus Warburgs stand. Zusammenfassend schlug Lányi vor, dass die Formenforschung und -wandlung sowohl in objektiver als auch in subjektiver Hinsicht voranzubringen sei. Basis sei die Idee, dass der „grosse Künstler von niemandem so viel, wie von sich selbst, wie durch seine innere Erfahrung durch seine eigenen Werken, durch seinen Wirken selbst“⁹⁵² lerne.

⁹⁴⁵ „Auch hier [...]“, S. 50v.

⁹⁴⁶ „Auch hier [...]“, S. 50v.

⁹⁴⁷ „Auch hier [...]“, S. 54.

⁹⁴⁸ Zur Zeitschrift: „Founded in 1937 as one of the first publishing projects of the Warburg Institute following its arrival in London, the Journal of the Warburg Institute was intended as a interdisciplinary forum, more extensive in scope and varied in content than the Vorträge series previously published by the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg. It became the Journal of the Warburg and Courtauld Institutes two years later and has flourished as a collaborative enterprise since that time“, vgl. <https://www.jstor.org/journal/jwarbinst> (aufgerufen am 28. September 2022).

⁹⁴⁹ „Auch hier [...]“, S. 54.

⁹⁵⁰ „Auch hier [...]“, S. 54.

⁹⁵¹ „Auch hier [...]“, S. 54.

⁹⁵² „Auch hier [...]“, S. 55.

Laut Lányi soll die Warburg'sche Theorie auch die stilistischen Entwicklungen einzelner Künstler – zumindest der wichtigsten – berücksichtigen, um dem Ziel der Kunstgeschichte näherzukommen und die ästhetischen Phänomene der bildenden Kunst zu erforschen:

„Das Phänomen des individuellen ‚Mnemosynes‘ neben dem allgemeinen, objektiven Erinnerungsvermögens der Menschheit zu erforschen hiesse darum vielleicht W.s Lehre strukturell organischer in das grosse System einzugliedern, auf dessen Erforschung ja seine Sinne vornehmlich gerichtet waren und dem ein- und untergeordnet sein Gedankengut nur existenzberechtigt ist: in das letztthin ästhetische Phänomen der bildenden Künste.“⁹⁵³

Der Schluss des Artikels ist, wie bei Lányi üblich, eine persönliche Hommage an Donatello.⁹⁵⁴

In einem 1939 erschienenen Artikel bestätigte Anthony die Theorie Lányis, dass der Gattamelata als Grabmal gedacht war.⁹⁵⁵ Wie gesagt, fand die Theorie ansonsten wenig Anhänger und auch Janson lehnte sie ab: „The whole monument, in fact, according to Lányi's view, is meant to be ‚the ascension of the Gattamelata‘. Unfortunately, there is not a single over reference to Christianity anywhere on the statue or its pedestal.“⁹⁵⁶ Janson fügte hinzu, dass „the ornamentation of the statue, I am afraid, simply will not yield to Lányi's approach; wonderfully expressive and animated as it is, its purpose is not to reveal hidden metaphysical meanings“,⁹⁵⁷ sondern diene dazu, den Eindruck des militärischen Helden *all'antica* zu verstärken, den das Denkmal als Ganzes vermittele.⁹⁵⁸

Lányi verstand Kunstgeschichte als interdisziplinäres Fach und als Geistesgeschichte. Auch die Entstehung der Gattamelata-Statue setzte er in den Kontext der religiösen Überzeugungen der damaligen Zeit. Pope-Hennessy charakterisierte den Forscher folgendermaßen: „Lányi, who had a fine-tuned, skeptical mind that was intolerant of received opinion.“⁹⁵⁹

4.7.3. Das Rätsel von Donatellos Bronzetüren in San Lorenzo

Bei diesem Typoskript handelt es sich wahrscheinlich um einen Artikel Lányis. Es weist wenig Korrekturen auf und scheint eine finalisierte Version zu sein. Er besteht aus einem Titelblatt mit

⁹⁵³ „Auch hier [...]“, S. 55.

⁹⁵⁴ „D. in dieser Hoffnung seien diese Zeilen, in seinem Geiste entstanden, seiner hohen Erinnerung gewidmet“, siehe: „Auch hier [...]“, S. 55.

⁹⁵⁵ BLUNT 1939, p. 17.

⁹⁵⁶ JANSON 1957, S. 159.

⁹⁵⁷ JANSON 1957, S. 159.

⁹⁵⁸ JANSON 1957, S. 159.

⁹⁵⁹ JANSON 1957, S. 159.

einem Goethe-Zitat sowie 29 auf Deutsch verfassten Textseiten. Die Nummerierung der Fußnoten ist im Text angebracht, sie fehlen jedoch. Der Stil ist gut lesbar und fließend. Thema ist die stilistische und ikonografische Analyse der beiden Bronzetüren der Alten Sakristei in San Lorenzo in Florenz (Abb. 60 und 61).

Das Programm der linken Tür kann als eindeutig gelten, sie zeigt 20 heilige Märtyrer, während das Gesamtprogramm der rechten Tür zu Lányis Zeiten noch nicht schlüssig gedeutet werden konnte, wenn auch Hans Kauffmann einen Versuch unternommen hatte. Hier setzten Lányis Überlegungen ein: Er wollte „in aller Klarheit [...] zeigen, dass dieses Programm an und für sich nicht eindeutig ist“.⁹⁶⁰

Lányi erkannte die vier Kirchenväter und die vier Evangelisten in den zwei unteren Felder der rechten Tür, die auch auf der ersten Baptisteriumstür von Ghiberti erscheinen. Dies bestimmte die Deutung der Tür:

„Im ersten Felde sind die Namensvetter, [...] die sechs Figuren der folgenden drei Felder bilden den Beginn einer Apostelreihe; in den acht Feldern der beiden unteren Reihen sind die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter abgebildet.“⁹⁶¹

Die anderen vier Figuren deutete er als Apostel. Allerdings bemerkte Lányi einige stilistische, programmatische und architektonische Unstimmigkeiten, für die er eine Erklärung suchte. Dazu gehöre, dass Johannes der Täufer zweimal dargestellt sei und dass die Türen

„[...]in verkehrter Reihenfolge aufgestellt [sind]. Denn ohne Zweifel gehört nach aller Erfahrung und nach allem ritualen Gebrauch die Türe mit den höchsten Heiligen der Hierarchie, mit den Aposteln und den Evangelisten, nicht nach rechts vom Altar, wo sie heute stehen, sondern nach links, an die erste Stelle, in cornu Evangelii und die ihnen hieratisch untergeordneten Märtyrer an die zweite Stelle nach links.“⁹⁶²

Weiter fragte Lányi, warum die zwei Türen mit ihrem hochheiligen Programm zu zwei winzigen Kammern und nicht in einen „erwartungsgemäß zumindest gleich bedeutsamen anderen Raum“⁹⁶³ führten. Damit erfüllten sie nicht ihre Funktion, den Weg zu einem anderen Raum freizugeben,

⁹⁶⁰ LÁNYI, Jenő: Das Rätsel von Donatellos Bronzetüren in San Lorenzo, Manuskript, Jansons Files, S. 2.

⁹⁶¹ „Das Rätsel“, S. 3.

⁹⁶² „Das Rätsel“, S. 5.

⁹⁶³ „Das Rätsel“, S. 5.

sondern „stellen sich als pure Schautüre heraus“⁹⁶⁴ und damit als Unikat ihrer Gattung. Lányi erkannte auch einen Stilwechsel in der obersten Reihe beider Türen.

Lányi zog nun Dokumente eines anonymen Biografen heran, in denen von einem Streit zwischen den Architekten Brunelleschi und Donatello berichtet wird, welcher zu einer stilistischen Unstimmigkeit beim Bau der Portale führte („zwiespältig ist [...] das Verhältnis zwischen Tür- und Bauarchitektur“⁹⁶⁵). Offenbar seien die Türen in einer zweiten Phase dem Bau hinzugefügt worden, und zwar als Brunelleschi noch lebte. Lányi folgerte daraus:

„Damit ergibt sich ein terminus ante quem [1446] und wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass Donatello wohl bereits im Jahre 1443 seine Heimatsstadt vür [sic!] ein langes Jehrzehnt [sic!] verlassen und sich nach Padua begeben hat, ein terminus ante quem mit dem Jahre 1443.“⁹⁶⁶

Anschließend betrachtete Lányi die Dokumente über Aufträge für Bronzetüren, die Donatello im Laufe seines Lebens bekommen hatte,⁹⁶⁷ und kam zu dem Schluss, dass die heute in San Lorenzo befindlichen Türen ursprünglich für die Sakristeien des Domes zu Florenz geschaffen wurden.⁹⁶⁸ Die ikonografischen, stilistischen und programmatischen Unstimmigkeiten wären so aufgehoben.

Nun konnte er auch die Frage nach der Veränderung des Programms lösen: Laut Lányi erfolgte sie „zur Adaptation des ursprünglichen Programmes an den speziellen Kult der Alten Sakristei“.⁹⁶⁹ Ursprünglich hatte es sich hingegen um ein „Kathedralprogramm monumentalsten Charakters, um eine Art ‚Allerheiligen‘-Thema“ gehandelt, das nun angepasst werden musste.⁹⁷⁰ Die Quintessenz dieser Argumentation fasste er selbst folgendermaßen zusammen:

„[...] einerseits ein Werk Donatellos, die Lorenzo-Türen, zu dem bisher die dokumentarischen Unterlagen nicht zu erbringen waren, und dessen Datierung also mit letzter Sicherheit bisher nicht möglich war mit objektiver Gültigkeit chronologisch in das Œuvre eingereiht werden. Der früheren paradoxen Situation gegenüber – dokumentarische Nachrichten für zwei nicht vollendeten Bronzetüren und eine vollendete ohne dokumentarische Nachrichten – stellt sich nun eine mehr

⁹⁶⁴ „Das Rätsel“, S. 5.

⁹⁶⁵ „Das Rätsel“, S. 10.

⁹⁶⁶ „Das Rätsel“, S. 9.

⁹⁶⁷ „Das Rätsel“, S. 10–14.

⁹⁶⁸ „Das Rätsel“, S. 15.

⁹⁶⁹ „Das Rätsel“, S. 18.

⁹⁷⁰ „Das Rätsel“, S. 18.

normalere – eine vollendete und eine nicht ausgeführte, beide mit dokumentarischen Nachrichten – entgegen.“⁹⁷¹

Lányi ging davon aus, dass es eine Verbindung zwischen dem Auftrag für die Türen und den Aufträgen, die Donatello später für die Medicis ausführte, geben muss. Nach Vollendung der Türen zog Donatello nach Padua, wo er am Gattamelata und am Altar des Santo arbeitete. Lányi wunderte sich, warum Donatello, nachdem er sich in Padua erhebliches Ansehen erworben hatte, nicht zurück nach Florenz ging, sondern in Siena blieb und Florenz sogar meiden wollte. Er vermutete, dass „zwischen Donatello und der Dombaubebehörde, zwischen diesen und Cosimo und zwischen Cosimo und Donatello“⁹⁷² etwas passiert sei, auch wenn heute nicht mehr nachvollziehbar sei, was genau. Doch „die Art und Weise, wie die Türen umgemodelt worden sind, den Ansprüchen und Ambitionen der Mediceern angemessen“,⁹⁷³ sah er als Nachweis, dass Donatellos Mäzene das Programm der Türen veränderten, und zwar so, dass Familienmitglieder oder deren Gönner in Form von Heiligen und Aposteln dargestellt wurden, um einen privaten Kult zu betreiben. Vor diesem Hintergrund müsse man das Verhältnis zwischen Privatkult und dynastischem Kult und zwischen Auftraggeber und Künstler neu überdenken. Donatello habe sein Programm in Übereinstimmung mit den hieratischen Gesetzen entworfen, doch

„[...] durch den Machteingriff der Mediceer, denen Donatello sich allerdings – gezwungen oder aus freien Stücken – unterwarf, entlässt derselbe Künstler aus seinen Händen ein Werk, dessen Konzept verwirrt ist und eben durch diese Verwirrung selbst privaten Kultbedürfnissen angepasst.“⁹⁷⁴

Lányi kam also zu dem Schluss, dass die Bronzetüren in San Lorenzo eine neue Ära der Kunstleistungen des Florentiner Frühquattrocento eröffneten, die ein Jahrhundert später in den Ereignissen um Michelangelos Werk in der Neuen Sakristei gipfeln sollten.⁹⁷⁵

⁹⁷¹ „Das Rätsel“, S. 25–26.

⁹⁷² „Das Rätsel“, S. 27.

⁹⁷³ „Das Rätsel“, S. 27.

⁹⁷⁴ „Das Rätsel“, S. 28.

⁹⁷⁵ „Das Rätsel“, S. 29.

4.8. Zur Methodik Jenő Lányis

Der Ausgangspunkt Jenő Lányis als Kunsthistoriker lässt sich in der Wiener Schule verorten. Anfangs übte er vor allem Stil- und Quellenkritik, wobei er immer auch den kulturhistorischen Horizont einbezog.

Erhellend für die spezifische Methodik Lányis sind zwei Briefe, die er an den italienischen Kunsthistoriker Carlo Ludovico Ragghianti schrieb, sowie ein Aufsatz Ragghiantis. In einem seiner Briefe an Ragghianti hielt Lányi fest, dass in der kunsthistorischen Betrachtung der flüchtige Blick („il colpo d’occhio“) keine wissenschaftliche Relevanz besitze.⁹⁷⁶ In seinem 1955 erschienenen Artikel bestätigte Ragghianti diese Sicht: Der gegenwärtige Gebrauch, Fotografien von Kunstwerken zusammenzustellen, die durch irgendwelche zufälligen Mittel des extrinsischen antiquarischen Vergleichs gruppiert und hauptsächlich dem „Blick“ anvertraut werden, hat aus seiner Sicht keinen Sinn, denn es heißt, sich der bloßen äußeren und physischen Mnemotechnik der Formen oder vielmehr der sichtbaren Morphologie, die durch die Form konfiguriert wird, anzuvertrauen.⁹⁷⁷ Ein flüchtiger Blick sowie eine Tatsache, die bereits bekannt oder überliefert ist oder die zufällig oder beiläufig erlangt wurde, kann gemäß Ragghianti niemals eine echte Errungenschaft für die Wissenschaft darstellen. Lányi hatte an Ragghianti geschrieben, dass er versucht habe, kategorische Wertkriterien zu ziehen,⁹⁷⁸ um die Eigenlogik⁹⁷⁹ eines Kunstwerks und dessen Gültigkeit zu beurteilen.⁹⁸⁰ Tatsachen erlangten erst dann Realität, also den Charakter eines lebendigen Problems, wenn sie ihre Eigenlogik erlangten. Erst dadurch gingen sie in die „Wissenschaft“ oder „Geschichte“ ein.⁹⁸¹ Lányi geht hier davon aus, dass man nur dann objektiv wissenschaftlich arbeiten kann, wenn man zur inneren Logik eines Objekts gelangt. Dieser Standpunkt weist Parallelen zur Theorie von Hans Sedlmayr auf (von der sich Lányi aber später explizit absetzen sollte), der davon ausgeht, dass eine richtige Einstellung und eine adäquate Beobachtung nötig sind, damit Kunstwerke zu Kunstwerken werden.⁹⁸²

⁹⁷⁶ RAGGHIANI 1955, S. 167.

⁹⁷⁷ „[...] l’uso corrente, ripetizione quasi tayloristica della filologia del positivismo, che consiste nel mettere assieme mazzetti di fotografie d’opere d’arte raggruppate con ogni sporadico e raffazzonato mezzo di comparazione antiquaria estrinseca, e affidate principalmente al „colpo d’occhio“, cioè alla mera mnemonica esteriore e fisica delle forme, o per meglio dire della morfologia visibile configurata dalla forma.” RAGGHIANI 1955, S. 167.

⁹⁷⁸ „tracciare criteri di valore categorico”, RAGGHIANI 1955, S. 167.

⁹⁷⁹ „[...] logica intrinseca”, RAGGHIANI 1955, S. 167.

⁹⁸⁰ Jenő Lányi an Carlo Ludovico Ragghianti: 24.8.1938, in: RAGGHIANI 1955, S. 167.

⁹⁸¹ „i fatti acquistano realtà, cioè carattere di vivente problema, solo quando acquistino [...] la loro ‚logica intrinseca‘. E solo così entrano nella ‚scienza‘ o nella ‚storia‘”, RAGGHIANI 1955, S. 167.

⁹⁸² Vgl. Teil II, Kapitel 2.1.4, S. 71ff.

Lányi lehnte es auch ab, für Zuschreibungen das Gesamtwerk eines Künstlers zu untersuchen. Denn dies könne die Prozesse der Zuschreibung oder Analyse beeinflussen. Die Analyse eines einzelnen Werks hingegen, die sich auf kategorische Wertkriterien stütze, sei hier angebracht. A posteriori ließen sich dann so auch die Kenntnisse über die Künstlergeschichte⁹⁸³ vertiefen. Auch diese Überzeugung ähnelt den Positionen Sedlmayrs, der den Kontext in den Hintergrund rückte und es bevorzugte, die einzelne Werke isoliert zu betrachten.

Ragghianti lobte die Eigenlogik von Lányis Kritik⁹⁸⁴ und schätzte ihn als Kunsthistoriker und Forscher sehr. Denn, so Ragghianti, selbst wenn die beiden von sehr unterschiedlichen Ausbildungen geprägt gewesen seien (der historischen und ästhetischen deutschen Tradition und der italienischen Kultur), hätte ihre Arbeit tiefgehende Parallelen und basiere auf ähnlichen Positionen.⁹⁸⁵ Ragghianti beobachtete aber, dass Lányi sich auch in der italienischen Kultur und Methodik zu Hause gefühlt habe, unter Wahrung einer unabhängigen Haltung und eines unabhängigen Verhaltens, die im Übrigen ein Zeichen seiner Persönlichkeit seien.⁹⁸⁶ Auch was die kunsthistorische Forschung angeht, stand Lányi laut Ragghianti also zwischen den mitteleuropäischen und den italienischen Positionen.

Lányis ästhetische und kritische Reflexion sollte sein ganzes Leben lang eine Konstante in seinem Werk bleiben. Er las – wie Ragghianti darlegte – die Werke von Benedetto Croce⁹⁸⁷, aber auch Robin G. Collingwoods „Principles of Art“.⁹⁸⁸

In seinen letzten Arbeiten, die im Londoner Exil entstanden und die hier durch einige unveröffentlichte Manuskripte für Vorträge und Publikationen ergänzt werden konnten, weitete er sein methodisches Repertoire weiter aus.

1935 publizierte Lányi in der Zeitschrift „Rivista d’Arte“ einen Artikel, welcher mit den früheren Attributionen einiger Werke der Florentiner Plastik der Frührenaissance definitiv aufräumte. „Le statue quattrocentesche dei profeti nel campanile e nell’antica facciata di Santa Maria del Fiore“ ist der Versuch, die Statuen des Florentiner Doms den jeweiligen Künstler:innen zuzuschreiben und deren ursprünglichen Standort festzulegen. Der Artikel ist, wie gezeigt wurde,⁹⁸⁹ alles andere als einfach: Seine Lektüre führt uns auf die Spuren Lányis, welcher Indiz nach Indiz das Schicksal der zwölf Statuen rekonstruierte. Die Archivarbeit Lányis war äußerst mühsam, aber dafür auch äußerst

⁹⁸³ „[...] svolgimento dell’artista“, Jenő Lányi an Carlo Ludovico Ragghianti: 24.8.1938, in: RAGGHIANI 1955, S. 167.

⁹⁸⁴ „[...] logica intrinseca della sua critica“, RAGGHIANI 1955, S. 167.

⁹⁸⁵ „[...] profonda risonanza nel [...] lavoro“; „posizioni [...] profondamente consonanti“, RAGGHIANI 1955, S. 170.

⁹⁸⁶ „[...] pur conservando un’indipendenza di atteggiamento e di condotta, che è del resto segno della sua personalità“, RAGGHIANI 1955, S. 170.

⁹⁸⁷ CROCE, Benedetto: Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale. Teoria e storia, Bari 1922; CROCE, Benedetto: Problemi di estetica e contributi alla storia dell’estetica italiana, Bari 1923.

⁹⁸⁸ COLLINGWOOD, Robin G.: The principles of art, Oxford 1938.

⁹⁸⁹ Vgl. Teil IV, Kap. 4.3.2, S. 143ff.

beeindruckend. Methodologisch verband er die Studie der Quellen mit der stilistischen Betrachtung der Werke. Die Kombination dieser beiden Ansätze erlaubte es ihm, die Forschungslücken zu füllen und Missverständnisse aufzudecken – was auch sein wichtigstes wissenschaftliches Ziel umreißt.

Nach der Veröffentlichung dieses Aufsatzes blieb Lányi noch drei Jahre in Florenz. Die Einführung der Rassengesetze zwang ihn schließlich 1938, Italien zu verlassen. Seine Londoner Donatello-Vorträge von 1939 zeigen einen leicht veränderten Ansatz in Lányis kunsthistorischer Arbeit. Das Zusammenwirken von Quellen- und Stilkritik war für ihn immer noch wesentlich. Doch scheint er in seiner Londoner Zeit dieser Auffassung etwas hinzufügen zu wollen. In seinem ersten Londoner Vortrag vom 30. März 1939 heißt es: „the essence of scholarship is the living progress of the recognition of truth. The recognition of truth – this is our first and last human duty as scholars – today more than ever“.⁹⁹⁰ In seinem Vortrag vom 3. April desselben Jahres unterstrich er diese Pflicht des Kunsthistorikers erneut und führte aus:

„But our duty as historian, undisturbed by the events of our surroundings, and in defiance of them, is to truly reconstruct the exemplary models of our historical past. [...] We live in the period of a perverted and false hero worship. All the more deeply should we cherish the memory of the true heroes of our past in our hearts and minds [...] Donatello belongs to those few chosen ones of exemplary historical greatness.“⁹⁹¹

Lányi verwies hier auf eine weitere Ebene, die für ihn wichtig geworden war: Nicht nur die Rekonstruktion der Vergangenheit sei die Aufgabe des Kunsthistorikers, sondern auch die Anerkennung der vergangenen Vorbilder.

Als Reaktion auf den Faschismus und die Diktatur in Europa, unter der er persönlich gelitten hatte, suchte er nun in der Kunst einen moralischen Anhaltspunkt. Dies unterstreichen zwei weitere Zitate: „With Donatello, amid the aesthetic beauty, we are ever faced with the question of truly evaluating the ethic and moral“⁹⁹² und „I am convinced that one does not really understand D.s art if one restricts oneself to its beauty without taking account of the intense moral power.“⁹⁹³ Die Kunst Donatellos gewann in Lányis Augen eine moralische Kraft, und er sah es als Aufgabe des Kunsthistorikers, diese zu erkennen und zu vermitteln.

⁹⁹⁰ 1st lecture, S. 27.

⁹⁹¹ 2nd lecture, S. 26.

⁹⁹² 1st lecture, S. 27.

⁹⁹³ Guild lecture, S. 29 / 18.

4.9. Lányi als wissenschaftlicher Connaisseur

Bis zum XVIII. Jahrhundert waren die Künstler selbst die höchste Autorität bezüglich der Kunst. Es überrascht also nicht, dass es ein britischer Künstler war, Jonathan Richardson der Ältere, welcher 1719 ein Essay über die Figur eines Connaisseurs veröffentlichte. Darunter versteht man jegliche Kunstexperte, die sich einem intensiver Studium an Originalien widmen und deren Zuschreibung meistens ohne wissenschaftliche Begründung durchführen.

Der Essay von Richardson d.Ä. wurde zweiteilig konzipiert. Das erste Teil hiess: „An Essay on the Whole Art of Criticism as it relates to Painting shewing how to judge I. of the Goodness of a Picture; II. Of the Hand of the Master; and III. Whether it is an Original or Copy”.⁹⁹⁴ Seiner Meinung nach, ist es möglich, durch genaue Beobachtung Zuschreibungen vorzunehmen. „We compare the work under consideration with the idea we have of the manner of such a master, and perceive the similitude”.⁹⁹⁵

Durch Beobachtung soll der Connaisseur „take care not to confound things in which there is a real difference because of the resemblance they may seem to have”, und im Gegenteil soll er nie „make a difference where there is none, and so attribute those works to two several masters which were both done by the same hand”.⁹⁹⁶

Was für Richardson wichtig ist, wurde später von Pope-Hennessy grundlegend festgestellt: „take nothing at second hand, apply your eyes to paintings in the same critical fashion in which you use them in daily life, promulgate systematic study of works of art in the original, depend on reason not emotion, and avoid wholly subjective judgments so far as possible”.⁹⁹⁷

Nach Jonathan Richardson d.Ä. wurde die Frage des Connoisseurship von Giovanni Morelli wieder aufgegriffen: „Nur die scharfe Beobachtung der dem Meister eigenthümlichen Formen des menschlichen Körpers kann zu einem angemessenen Resultate führen“⁹⁹⁸, behauptete er 1880 durch den Pseudonym Iwan Lermolieff. Man glaubt hier Jenő Lányi hören zu können, als er in London sagte, dass in der Statue des Propheten Joshua selbst die stilistische Beweise für die fehlende dokumentarische Informationen zu finden sind.⁹⁹⁹

⁹⁹⁴ RICHARDSON, Jonathan: An Essay on the whole art of Criticism as it relates to Painting, London 1719. Das zweite Teil ist betitelt: „An Argument in behalf of the science of a Connoisseur; wherein is shewn the Dignity, Certainly, Pleasure, and Advantage of it”.

⁹⁹⁵ RICHARDSON 1719, S. 107–108.

⁹⁹⁶ RICHARDSON 1719, S. 208

⁹⁹⁷ POPE-HENNESSY 1980, S. 12.

⁹⁹⁸ LERMOLIEFF, Iwan: Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch, Leipzig 1880, S. 2.

⁹⁹⁹ 1 lecture, S. 24, siehe auch: Teil IV, Kap. 4.4.2, S. 150ff.

Im Versuch Morellis sieht Richard Wollheim eine quasi-wissenschaftliche Technik der Connaissanceurship. Genauso wie Morelli, welcher „insisted on close physical analysis of paintings, because he believed that antecedent judgements must without exception be questioned“¹⁰⁰⁰, vertritt Lányi, wie wir gesehen haben, die gleiche Haltung gegenüber der Skulptur. Doch Lányis Wissenschaft scheint näher an Berensons zu sein, welcher die Zusammenarbeit von Beobachtung und historischer Analyse wünscht: „The document helps to establish proof, but the proof is only complete when confirmed by connoisseurship“.¹⁰⁰¹

Connaissanceur für Skulptur zu sein (und Lányi soll der Erste gewesen sein, der 1935 sich mit diesem Versuch befasste) stellt weitere Schwierigkeiten dar.

„Most oft hem arise simply from te fact that sculpture has a third dimension. It presents the problem of actual, not notional tactility. From the 1880s on, valid results could be obtained with paintings by comparing one flat photographic image with another. But if sculptures are looked at as though they were in two dimensions, the results will almost inescapably be wrong.“¹⁰⁰²

Das ist ein weiterer Grund für die unzähligen Fotografien, die Lányi und Malenotti gemacht haben: Die fotografische Aufzüge sollten im Dienste eines Kenners stehen.

¹⁰⁰⁰ POPE-HENNESSY 1980, S. 16.

¹⁰⁰¹ Zitiert in: POPE-HENNESSY 1980, S. 16.

¹⁰⁰² POPE-HENNESSY 1980, S. 29.

Zusammenfassung und Fazit

Diese Arbeit ist das Ergebnis einer langjährigen Forschung, die sich zum Ziel gesetzt hat, das Leben und das Œuvre des ungarischen Kunsthistorikers Jenő Lányi zu rekonstruieren, um der Welt eine umfassende Darstellung seiner Persönlichkeit (zurück) zu geben. Die Figur Lányis blieb lange in der Schwebe, als ob er eher Legende als reale Person – Intellektueller mit weitblickenden Interessen, Experte der Donatelloforschung und Pionier der Kunstgeschichte und ihren Methoden – gewesen wäre, wozu sein tragisches Ende sicherlich einiges beigetragen hat. Es genügt Ludovico Ragghianti zu zitieren, der schrieb, Monika Mann habe ihren Mann und ihre Tochter im Schiffuntergang verloren – obwohl das Paar nie Kinder hatte.¹⁰⁰³

Die Bedeutung Jenő Lányis kann aber nicht nur an seinen Ergebnissen gemessen werden: Sein Beitrag geht weit über die wenigen Jahre seiner Arbeit hinaus. Dies zu verdeutlichen, habe ich in dieser Arbeit versucht.

Ausgangspunkt für diese Untersuchung war die Entdeckung einiger Dokumente, die noch nie zuvor ausgewertet worden waren und neues Licht auf Lányis Denken und Arbeiten werfen konnten: Lányis Korrespondenz zu seiner Familie; seine Arbeitsunterlagen und sein Nachlass; die Dokumente, die sein Ersuchen um Hilfe in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre belegen.

Die Auffindung dieser Dokumenten brachte zwei zentrale Ergebnisse: Erstens die (wenn auch nur partielle) Rekonstruktion seines Lebensverlaufs und seiner Biografie, sowie zweitens die Zusammenstellung seines Nachlasses – eine Art virtuelles Archiv, das in dieser Arbeit in Form einer Auswertung einfließt. Diese zwei Ergebnisse sind insofern wichtig, als sie über die Lebensetappen und die persönlichen sowie professionellen Schriften Schlüsse auf die Persönlichkeit Lányis zulassen.

Die Dissertation beginnt mit einer Einführung mit Darstellung der bisherigen Literatur, der Quellen und der Methoden der vorliegenden Arbeit.

¹⁰⁰³ RAGGHIANI 1955, S. 164.

Die Quellen dieser Untersuchung waren:

1. Das Korpus von Privatbriefen Jenő Lányis an seine Familie (103 Briefe, 11 Postkarten, 3 Telegramme), 1936-1940, auf Ungarisch, Deutsch und Englisch verfasst, von verschiedenen Orten in Europa geschickt.
2. Unveröffentlichte Dokumente im Nachlass Horst W. Janson in New York, darunter Vortrags- und Artikelmanuskripte von Lányi sowie Briefe, Berichte und Notizen von Janson.
3. Unveröffentlichte Dokumente im Archiv der Society for the Protection of Science and Learnings in Oxford, darunter ein Lebenslauf von Lányi und Referenzen, die er für Schutz und Hilfe vorlegte.
4. Ego-Dokumente wie die Tagebücher von Thomas Mann, herausgegeben von Peter de Mendelssohn, Monika Manns Tagebuch und ihre Autobiografie, die als Quellen für das Verhältnis von Lányi zur Familie Mann dienten.
5. Veröffentlichte Briefsammlungen, die Einblick in Lányis Netzwerk geben, darunter seine Freundschaft mit Robert Musil und der Kontakt zu Elias Canetti.
6. Von Lányi veröffentlichte Artikel, Dissertation, Lexikoneintrag und Rezensionen, die seine Denkweise, Ansichten und Ansätze offenbaren.
7. Andere Dokumente, die biografische Stationen beleuchten, wie Vorlesungen in London und Präsenzbücher des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, die Aufschluss über Lányis Bibliotheksbesuche und florentinische Aufenthalte geben.

Methodisch verband die Rekonstruktion von Jenő Lányis Lebenslauf und Biografie Sekundärliteratur sowie Auswertung und kritischer Betrachtung der wiederentdeckten Quellen. Die Methode der Biografieforschung diente der Rekonstruktion des Lebensverlaufs und der Interpretation der Biografie. Die Arbeit übernimmt Lányis Perspektive, jedoch wird durch Rückbezug auf objektive Sekundärliteratur die nötige Distanz gewahrt. Max Webers Verständnis von „Verstehen“ wurde herangezogen, um die Bedeutung des historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontexts zu betonen. Die Integration von subjektiven und objektiven Faktoren sowie die Berücksichtigung von Biografiebrüchen und geschichtlichen Bezügen waren zentrale Elemente. Das Netzwerkkonzept wurde dagegen metaphorisch angewendet, wobei jede Begegnung in Lányis Leben als Knotenpunkt in seinem informellen Beziehungsgeflecht betrachtet wurde. Netzwerkmethoden wurden aufgrund der Übersichtlichkeit des Netzwerks als unnötig erachtet.

An die Einführung schließt sich der zweite Teil an, der den Lebensverlauf Lányis darstellt. 1902 in einer bürgerlichen, jüdischen Familie in Budapest geboren, begann er 1920 sein Studium in Wien. Im selben Jahr wurde in Ungarn das erste europäische Antisemitengesetz verabschiedet: Das sogenannte „Numerus-Clausus-Gesetz“ hätte die Zahl der Immatrikulationen an den Universitäten kontrollieren sollen, verbot aber letztendlich nur den Juden die Aufnahme eines Hochschulstudiums. Das ist der Grund, warum er nach Wien zog. Die Studienzettel Lányis in den Archiven der Wiener Universität belegen, welche Veranstaltungen er besucht hat und dass seine Lehrer vor allem Julius von Schlosser und Josef Strzygowski waren: Zwei sehr wichtige Persönlichkeiten in der Entwicklung der Kunstgeschichte. Julius von Schlosser bot, unter anderen, Veranstaltungen über die Italienische Kunstgeschichte. Es wird vermutet, dass Lányis Interesse an der italienischen Sprache, Kultur und Kunst von diesen Vorlesungen herrühren könnte. Im Nachlass von Horst W. Jansons in New York wurde ein noch unveröffentlichtes Textfragment wiedergefunden, das darauf hindeutet, dass sich Lányi mit der Methodik und den Errungenschaften der Wiener Schule der Kunstgeschichte, insbesondere mit denen von Julius von Schlosser, auseinandergesetzt hat. Hier zollt Lányi seinem Lehrer Respekt und räumt ein, dass es ein gewagtes Unterfangen ist, einen so bedeutenden Kunsthistoriker zu kritisieren, aber er scheint entschlossen zu sein, dies nach der Auffassung der Wiener Schule von „Kritik“ zu tun.

Josef Strzygowski entwickelte dagegen ein starres System namens „Sachforschung“, das eine rationale und objektive Herangehensweise an die Interpretation von Kunstwerken ermöglichen sollte. Strzygowskis methodischer Ansatz ordnete Kunstwerke einem starren System unter, das eine „objektive“ Erfassung nach den Bedingungen ihrer Existenz vorsah. Lányi teilte nicht jeden Gedanken dieses Meisters (er hat sich zum Beispiel nicht mit den kulturellen Unterschieden zwischen Kunst im Norden und im Süden befasst), aber beide Kunsthistoriker betonten die Bedeutung einer wissenschaftlichen, sachbezogenen Herangehensweise an die Kunstforschung, mit Fokus auf Rationalität und objektive Tatsachen.

Der Einfluss der Wiener Schule der Kunstgeschichte auf Lányi und seine Vertrautheit mit den Theorien und Methoden dieser Schule spiegelt sich oft in seiner Arbeit und in dieser Dissertation wieder. Trotz seiner Ausbildung in Wien fertigte Lányi seine Doktorarbeit bei Wilhelm Pinder in München an und behauptete damit seine akademische Unabhängigkeit.

Seine Promotion legte er 1929 in München ab. Nach Wien und vor München soll er sich in London, Paris und Florenz aufgehalten haben, doch diese dreijährige Zeitspanne ist leider noch nicht vollständig geklärt. Lányi hat wohl über Michelangelo geforscht, doch warum und woran genau bleiben offene Fragen.

Jenő Lányis Emigration nach London im Jahr 1938, die durch eine Einladung des Warburg-Instituts ermöglicht wurde, markierte einen Wendepunkt in seinem Leben. Diese von seinem langjährigen Freund Rudolf Wittkower vermittelte Einladung verschaffte ihm nicht nur ein Visum, sondern ermöglichte es ihm auch, den Gefahren der politischen Situation in Europa zu entkommen. Seine Heirat mit Monika Mann im Jahr 1939 war ein bedeutendes Ereignis, das in Briefen an seine Familie dokumentiert ist. Die bürokratischen Herausforderungen, die zur Heirat führten, sind in Lányis Korrespondenz ausführlich beschrieben.

Das von Aby Warburg gegründete Warburg-Institut bot Lányi die nötige Ruhe für seine Arbeit, wie aus den Briefen aus seiner ersten Zeit in London hervorgeht. Die eskalierende Gefahr veranlasste das Paar jedoch, in Torquay an der englischen Küste Zuflucht zu suchen. Der erste Aufenthalt im Jahr 1939 hatte eine urlaubsähnliche Atmosphäre, während der zweite, im Oktober 1939, aufgrund der sich entwickelnden Kriegssituation notwendig war.

Da die historischen Ereignisse Lányis Arbeit unterbrachen, kommt seine Frustration in einem Brief an Franz Baermann Steiner zum Ausdruck, in dem er erwähnt, dass er ohne Zugang zu den notwendigen Forschungsmaterialien schrieb. Angesichts finanzieller Probleme wandte sich Lányi an die Society for the Protection of Science and Learnings (SPSL), um Unterstützung zu erhalten, was den allgemeinen Kontext von Akademikern widerspiegelt, die vor Verfolgung fliehen. Trotz aller Bemühungen ließ die Antwort der SPSL wenig Hoffnung auf Hilfe zu, was Lányi dazu veranlasste, die Auswanderung in die Vereinigten Staaten zu erwägen.

Hier wurde die Komplexität von Lányis Leben im Exil, in dem er persönliche und berufliche Herausforderungen in der turbulenten Zeit des Zweiten Weltkriegs bewältigte, gezeigt. Die Briefe und Dokumente offenbarten die emotionale Belastung, die Anpassungsfähigkeit, die als Reaktion auf die historischen Ereignisse erforderlich war, und die Widerstandsfähigkeit eines Akademikers, der in einer zerrütteten Welt Stabilität für die Fortsetzung seiner Arbeit suchte.

Danach wurde die tragische Lebensgeschichte von Jenő Lányi gezeigt, der am 18. September 1940 während der Überquerung des Atlantiks durch ein deutsches U-Boot ums Leben kam. Trotz zahlreicher Kinder und Passagiere an Bord wurde das Schiff torpediert und sank im eiskalten Nordatlantik. Nur 105 Menschen überlebten, darunter Monika Mann, die den Verlust ihres Ehemannes erlebte.

Jenő Lányi hatte bereits vorher Pläne zur Emigration in die USA gefasst und informierte seine Mutter regelmäßig über Einladungen von nordamerikanischen Universitäten. Im Herbst 1940 konkretisierten sich die Ausreisepläne. Das letzte Telegramm vor dem Ablegen zeugte von Lányis Optimismus.

Der Tod von Jenő Lányi wurde Freunden und Familienmitgliedern mitgeteilt, darunter Thomas Mann und die Society for the Protection of Science and Learning (SPSL). Der Verlust eines bedeutenden Kulturkritikers hinterließ eine Lücke in der europäischen Kultur, und Monika Mann äußerte in einem Brief an ihre Schwiegermutter ihren tiefen Schmerz über den Verlust ihres geliebten Mannes.

Der dritte Teil konzentriert sich auf die wissenschaftlichen Grundlagen Lányis. Dies ist zunächst und vor allem die Wiener Schule der Kunstgeschichte, der Kontext seiner ersten Ausbildung. An der Universität Wien forschten und arbeiteten Kunsthistoriker, die im Lauf der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts die kunstwissenschaftliche Methode prägten, darunter insbesondere Max Dvořák, der – neben Schlosser und Strzygowski – für Lányis Methodik wichtige Grundlagen lieferte, auch wenn er ihn nicht mehr persönlich erlebte. Mehrere Kapitel widmen sich seinen Lehrern sowie der Neuen Wiener Schule mit Sedlmayr und Pächt, welche sich um eine Erneuerung der Kunstwissenschaft bemühten. Sedlmayr begann in den 1920er-Jahren Dvořáks Begriff des Kunstwillens neu zu interpretieren und entwickelte die Strukturanalyse als Methode. Er definierte Kunstwillen als einen objektiven, kollektiven Willen und betonte die Bedeutung der zweiten Kunstwissenschaft, die sich auf das Verständnis von Kunstwerken als solchen konzentriert. Sein Ansatz beruhte auf einer adäquaten Einstellung, die vorurteilslose Beobachtung und das Ernstnehmen des Kunstwerks einschloss. Diese Methode kritisierte Lányi in der Einführung zu dem Artikel „Zur Pragmatik der Florentiner Quattrocentoplastik (Donatello)“, veröffentlicht 1932/33 in den „Kritischen Berichte[n] zur kunstgeschichtlichen Literatur“. Verborgener unter einem Titel, der nicht auf eine methodische Reflexion schließen lässt, äußerte er eine scharfe und klare Kritik an Hans Sedlmayrs Trennung von erster und zweiter Kunstgeschichte. Lányi machte klar, dass die Trennung der beiden Sphären der falsche Ansatz ist. Er wies auch auf das Problem, das durch eine solche Trennung weiter gefördert würde: Das Festhalten an früheren Forschungen und etabliertem Wissen, ohne sie regelmäßig zu hinterfragen, birgt die Gefahr, Missverständnisse und Irrtümer zu verfestigen, anstatt sie im Rahmen der Forschung zu überprüfen.

Im Gegensatz dazu strebte Lányi eine Neubegründung der kunstgeschichtlichen „Pragmatik“ an und identifizierte die Kriterien für diese Erneuerung in denjenigen der zweiten Kunstwissenschaft. Unter dem Begriff „Pragmatik“ verstand Lányi die Wahrheit und Gültigkeit einer Theorie, die durch ihre praktische Überprüfung bestätigt wird.

Schließlich widmet sich ein Kapitel dieser Arbeit seinem Münchner Doktorvater Wilhelm Pinder, welcher zu dieser Zeit als Experte zur Forschung der Skulptur galt und deswegen als der

angemessenste Professor, um eine Dissertation über den Bildhauer Jacopo della Quercia zu verfassen, schien.

Abschließend wird auf die Bedeutung der Kunstfotografie für Lányis wissenschaftliche Arbeit eingegangen, wobei seine Fotokampagnen ausführlich besprochen werden, da sie für ihn Grundlage seiner Beweisführung und Analysen waren. Es liess sich festhalten, dass Lányi ab 1934 die Fotografie intensiv als Mittel zur Untermauerung seiner kunstgeschichtlichen Thesen, insbesondere in Bezug auf seine Donatello-Forschung, einsetzte. Sein großes Projekt bestand darin, systematisch Skulpturen von Donatello zu fotografieren. Seine Überzeugung war, dass eine faktenbasierte Kunstgeschichte nur dann betrieben werden kann, wenn die Werke aus vielen unterschiedlichen Perspektiven aufgenommen werden und dem Kunsthistoriker für die Analyse und Beweisführung zur Verfügung stehen. Der Fotografie einen solchen wissenschaftlichen Wert zuzusprechen war damals noch ein Novum und zudem extrem teuer und aufwändig. Lányi stellte sich hier einer Herkulesaufgabe, die bis heute ihresgleichen sucht.

Die Fotografien wurden nicht nur als Reproduktionen betrachtet, sondern dienten Lányi ebenso als wesentliches Werkzeug für seine wissenschaftliche Forschung. Er strebte nicht nur an, die Hauptansicht einer Skulptur festzuhalten, sondern legte großen Wert darauf, sie aus verschiedenen Blickwinkeln und in allen Details zu dokumentieren. Diese systematische Herangehensweise ermöglichte eine gründliche Analyse, selbst für Forscher, die nicht vor Ort waren.

Anfangs arbeitete er alleine, später kooperierte er ab 1936 mit dem renommierten Fotografen Gino Malenotti. Die Zusammenarbeit endete 1939 aufgrund finanzieller Schwierigkeiten, aber Lányi setzte seine fotografische Kampagne weiter fort. Die Zusammenarbeit mit Malenotti, der eine besondere Affinität zur Skulptur hatte und seine Fotografien mit taktilem Feedback ergänzte, trug zu dem Erfolg dieses Ansatzes bei. Die Fotografien wurden hoch geschätzt, auch von zeitgenössischen Kunstkritikern wie Anthony Blunt und Friedrich Saxl. Kopien der Fotografien befinden sich heute in verschiedenen Institutionen, aber die Ursprünge dieser bedeutenden fotografischen Kampagne gerieten im Laufe der Zeit in Vergessenheit. Insgesamt verdeutlicht die intensive Nutzung der Fotografie durch Lányi nicht nur den technischen Fortschritt in der Kunstgeschichte, sondern auch die Bedeutung der Fotografie als unverzichtbares Werkzeug für die wissenschaftliche Analyse von Kunstwerken, insbesondere im Fall der Skulpturen von Donatello.

Der vierte Teil der Arbeit widmet sich der Persönlichkeit Lányis. Die Kontakte, die er pflegte, werden dargestellt und seine persönlichen Interessen näher charakterisiert. Dieser Teil beschreibt die

vielfältigen Beziehungen und Kontakte des Protagonisten, einem Mitglied der europäischen intellektuellen Elite der 1930er-Jahre. Lányi pflegte Beziehungen zu verschiedenen prominenten Persönlichkeiten in Ungarn, der Schweiz, Österreich, Deutschland, Italien und Großbritannien. Deutlich wird hier, dass er in den Intellektuellenkreisen der 1930er-Jahre gut vernetzt war. Der Fokus liegt auf den Beziehungen in Zürich, insbesondere zu der wohlhabenden Familie Langnese, die Lányi emotional und finanziell unterstützte. Die enge Bindung zu Rolf Langnese, als „Pflegebruder“ bezeichnet, erlebte jedoch einen Bruch Ende der 1930er-Jahre, möglicherweise aufgrund von Geldstreitigkeiten.

Weitere interessante Kontakte Lányis werden im Text erwähnt, darunter der Schriftsteller Robert Musil, der Dirigent Arturo Toscanini und der Dirigent und Komponist Hermann Scherchen. Auch die Familie Mann, insbesondere Monika Mann, spielte eine Rolle in Lányis Netzwerk. Die Arbeit gibt Einblicke in persönliche Briefe, in denen Lányi über seine Beziehungen, Entwicklungen und Konflikte berichtet.

In Budapest hatte Lányi Kontakte zu Persönlichkeiten wie dem Kunsthistoriker András Péter und der Pädagogin Emmi Pikler. Die engen Kontakte von Jenő Lányi zu drei Kunsthistorikern während seines Studiums in Wien wurden ebenfalls beleuchtet: Bruno Fürst, Rudolf Hirsch und Janos Wilde. Die Beziehung zu Fürst begann möglicherweise während ihrer Studienzeit, wurde jedoch erst später intensiver. Hirsch und Lányi entwickelten nicht nur eine tiefe Freundschaft, sondern arbeiteten auch gemeinsam an bedeutenden Forschungsprojekten. Bruno Fürst, ein Studienkollege von Lányi in Wien und München, war Herausgeber der „Kritischen Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur“. Obwohl Lányi einen Artikel in dieser Zeitschrift veröffentlichte, scheint ihre Freundschaft erst 1936, als Fürst in London lebte, intensiver geworden zu sein. Die Beziehung zu Janos Wilde, einem ungarischen Kunsthistoriker, begann in Wien, und Lányi erwähnte Wilde mehrmals in seinen Briefen. Die Emigration von Wilde und seiner Frau nach England aufgrund der Bedrohung durch den Nationalsozialismus wird ebenfalls beschrieben.

Rudolf Wittkower, ein enger Freund und Kollege von Lányi aus der Münchner Studienzeit, spielte eine entscheidende Rolle bei Lányis Emigration nach London. Wittkower empfahl Lányi nachdrücklich in einem Empfehlungsschreiben und half ihm bei seinem Übergang nach England. Die engste Freundschaft pflegte Lányi jedoch mit dem bereits zitierten Rudolf Hirsch, einem Kollegen aus München. Die Briefe Lányis mit Anmerkungen von Hirsch, die Grüße an Lányis Familie enthielten, belegen ihre enge Verbundenheit. Die Zusammenarbeit der beiden an der fotografischen Sammlung der Werke Donatellos und ihre gemeinsamen Anstrengungen während der

Emigrationszeit unterstreichen die Tiefe ihrer Freundschaft und die Zusammenarbeit in der Kunstgeschichtsforschung.

Auch in Florenz war Lányi sehr gut vernetzt. Maja Winteler-Einstein, die Schwester von Albert Einstein, betrieb in ihrer Villa Samos einen Treffpunkt für deutschsprachige Künstler und Intellektuelle. Lányi genoss regelmäßige Treffen dort, spielte mit ihr Klavier und teilte eine Leidenschaft für Musik. Die gemeinsamen musikalischen Interessen werden durch Briefe und persönliche Berichte deutlich. Zu Beginn seiner Beziehung zu den Wintelers war auch Ilse Falk Silvers, eine Kollegin und Liebesbeziehung von Lányi, anwesend. Die Wintelers unterstützten Lányi in seiner Überlegung zur Emigration in die USA und setzten sich sogar bei Albert Einstein und Erwin Panofsky für ihn ein. In der Arbeit wird auch gezeigt, dass Lányi über seine engen Kontakte zur Florentiner Kunstszene hinausreichte. Er hatte Verbindungen zu italienischen Kollegen wie Roberto Salvini und Eugenio Luporini. Ernesto Grassi, ein italienischer Freund, ermöglichte Lányi einen Einblick in die Welt der italienischen Philosophie.

Mit der Begegnung zu Monika Mann, Thomas Manns Tochter, werden Spannungen innerhalb der Familie Mann offenbart. Während Lányi in seinen Briefen seine tiefe Liebe zu Monika ausdrückt, wird deutlich, dass ihre Familie sie als problematisch betrachtet. Dies spiegelt sich in Klaus Manns Tagebucheintrag und der allgemeinen Distanzierung der Familie Mann von Monika wider. So innig die Liebe Lányis zu seiner Frau war, so zwiespältig war seine Beziehung zu deren Familie. Zwar konnten die beiden dank der Hilfe von Thomas Mann schließlich nach Kanada emigrieren, aber der berühmte Schriftsteller hat seiner Tochter und seinem Schwiegersohn, wie gezeigt werden konnte, keineswegs großzügig und schnell geholfen, sondern erst nach vielen Nachfragen und eher zögerlich.

Die Herausforderungen der Emigration und die Bemühungen von Lányi, in die USA zu gelangen, zeigen die Komplexität und Unsicherheit dieser Zeit. Thomas Manns eher passive Haltung bezüglich Monikas Situation wirft Fragen über die familiären Beziehungen und Prioritäten auf. Doch auch andere einzelne Personen versuchten, während einer Zeit des politischen Umbruchs und der Unsicherheit Hilfe anzubieten. Sich in einem sich verändernden Europa zu behaupten und sich eine neue Zukunft aufzubauen war für Viele höchste Priorität.

Lányis Kontakte während der Londoner Zeit sind stark von der politischen und historischen Situation geprägt. Seine Bemühungen, sein Leben (und jenes von seiner Frau Monika Mann) während dieser gefährlichen Zeit in Europa zu sichern, brachte ihn dazu, verschiedene Wege der Emigration und beruflichen Fortschritts zu erkunden. Die Unterstützung von Freunden wie Rudolf Wittkower und Gertrud Bing spielte eine entscheidende Rolle dabei. Wittkower half nicht nur bei der Organisation

von Vorträgen in London, sondern war auch Trauzeuge bei Lányis Hochzeit. Gertrud Bing versuchte, Lányi durch die Society for the Protection of Science and Learning zu unterstützen. In dieser Zeit knüpfte Lányi Kontakte zu anderen einflussreichen Persönlichkeiten wie Wilhelm Reinhold Walter Koehler, der ihm eine Einladung von der Harvard University verschaffte. Diese Verbindungen waren entscheidend für seine beruflichen Möglichkeiten und seine Emigrationspläne. Lányi sondierte tatsächlich ständig Möglichkeiten, in die USA zu emigrieren. Eine Einladung der Harvard University wäre ein bedeutender Schritt gewesen, der seine Forschung anerkannt hätte und gleichzeitig eine Chance für eine sicherere Zukunft in den USA geboten hätte. Ob es tatsächlich eine Einladung gab, konnte nicht belegt werden. Davon wird nur von Lányi selbst, in den Briefen an seine Familie, geschrieben.

Lányi und Monika Mann pflegten Kontakte zu anderen im Exil in London lebenden Künstler:innen und Schriftsteller:innen, darunter Franz Baermann Steiner, Ferenc Kőrmendi und Elias Canetti. Dieses soziale Umfeld bot nicht nur emotionale Unterstützung, sondern auch eine Verbindung zur kulturellen Szene im Exil.

Ziel dieses Kapitels ist es, Einblicke in Lányis breit gefächerte Netzwerke in der Kunstgeschichtsforschung, Musikszene und den intellektuellen Kreisen seiner Zeit zu bieten. Es wurde deutlich, dass seine Beziehungen nicht nur auf beruflicher Ebene existierten, sondern oft auch auf persönlicher Ebene intensiv und freundschaftlich waren. Es zeichnete sich eine komplexe Dynamik ab, die von persönlichen Beziehungen, kulturellen Einflüssen und den politischen Ereignissen der Zeit geprägt ist.

Insgesamt illustriert dieser Teil nicht nur die akademischen, sondern auch die persönlichen Verbindungen von Jenő Lányi zu herausragenden Persönlichkeiten der Kunstgeschichte seiner Zeit, deren Leben durch die politischen Ereignisse und die Bedrohung des Nationalsozialismus geprägt waren. Die Studie hob die Bedeutung dieser Beziehungen hervor, während sie gleichzeitig auf die Tragödien der Zeit, wie den Holocaust und die Verfolgung von Intellektuellen, hinweist. Insgesamt wurde versucht, eine topografische Kartierung von Lányis Beziehungen und Kontextualisierung in verschiedenen europäischen Geistesleben der 1930er-Jahre zu bieten.

All diese Beziehungen zu unterschiedlichen Intellektuellen zeigen, dass Lányi nicht nur ein Kunsthistoriker war, sondern, dass er auch eine tiefe Liebe zur Literatur und Musik hatte. Seine Interessen reichten von der zeitgenössischen Literatur bis zur klassischen Musik. Lányi spielte seit seiner Kindheit Klavier und entwickelte sein Interesse an Musik, insbesondere während seines

Aufenthalts bei seiner Schweizer Gastfamilie. Seine Frau Monika Mann, Pianistin, trug zu seiner Liebe zur Musik bei, und das Paar genoss Konzerte und Live-Aufführungen.

Darüber hinaus war Lányi ein leidenschaftlicher Leser und verfolgte unter anderem die moderne französische Literatur. Er äußerte sich zu Werken von Autoren wie André Gide und Marcel Proust. Er schätzte natürlich auch Werke zeitgenössischer ungarischer Schriftsteller wie Gyula Illyés, Móricz Zsigmond und Frigyes Karinthy. Seine Empfehlungen an seine Familie zeigen sein Engagement für die Kultur seines Heimatlandes.

In diesem Kapitel wurde versucht, Hinweise auf Lányis persönliche Beziehungen zu Schriftsteller:innen wie Ödön von Horváth, den er persönlich in Amsterdam traf, und Klaus Mann, dessen Werk „Der Vulkan“ er intensiv studierte. Dessen Analyse zeigt eine persönliche Verbindung zu den Erfahrungen deutscher Exilanten und eine hohe moralische Wertschätzung für das Werk. Auch die Werke von Thomas Mann wurden von Lányi geschätzt. Besonders gut äußerte er sich über „Joseph und seine Brüder“. Seine Lobeshymnen auf das Moses-Buch zeigen auch eine tiefe Wertschätzung für die literarischen Fähigkeiten von Thomas Mann.

Insgesamt wurde hier versucht, Lányis vielschichtige Persönlichkeit, seine breiten kulturellen Interessen und sein Engagement für Kunst, Literatur und Musik zu schildern.

Um die Persönlichkeit Lányis vollständig zu rekonstruieren wurden zwei besonders interessante Quellen ausgewertet: Eine Rezension, die er publizieren wollte, und eine Beschreibung, die nach seinem Tod von seiner Frau Monika Mann geschrieben wurde.

Die Rezension setzt sich mit George Bernanos „Les grand cimetières sous la lune“, das die Grausamkeiten der franquistischen Truppen im Spanischen Bürgerkrieg anklagt, auseinander, und Lányis Text gibt einige Einblicke in seine politische Einstellung. Diese ließ sich nicht eindeutig rekonstruieren, aber es steht fest, dass er als „stout antifascist“ galt. Seine seltenen, doch in verschiedenen Texten und Briefen auffindbaren politischen Äußerungen zeigen eine klare Ablehnung des Faschismus. Er äußerte oft in privaten Briefen kritische Gedanken zu politischen Gegebenheiten, insbesondere zu Deutschland und Italien. Im zweiten Vortrag über Donatello in London im Jahr 1939 sprach Lányi seine Ablehnung der nationalsozialistischen Ideologie aus und betonte die Wichtigkeit, sich an wahre Helden der Vergangenheit zu erinnern. Ironisch wies er auf die Zustände in Europa seiner Zeit hin. Obwohl Lányi gegen den Faschismus war, äußerte er auch Kritik an linken Intellektuellen, insbesondere in Bezug auf ihre Haltung zu den Moskauer Prozessen und der Herrschaft Stalins. Er vermisste eine klare Opposition innerhalb linker Kreise. Zusammenfassend konnte festgestellt werden, dass Lányi nicht nur ein „stout antifascist“ war, sondern auch eine offene

und fortschrittliche politische Sichtweise hatte. Seine Auseinandersetzung mit verschiedenen politischen Strömungen und seine öffentlichen Äußerungen spiegeln sein Engagement für Demokratie, Menschlichkeit und Widerstand gegen totalitäre Ideologien wider.

Die Beschreibung, die von seiner Frau Monika Mann stammt, ist dagegen das intime Porträt eines zarten Mannes. Sie schrieb, ihr Text sei „flüchtig und fragmentarisch“ und mit einem „lyrisch-impressionistischen“ Stil geschrieben. Er ermöglicht jedoch eine subjektive und gefühlvolle Sicht auf Jenő Lányi.

Sie skizzierte ein persönliches Bild von Lányi, der Meergrüne Augen hatte und dessen Wesen zwischen Tradition und Revolution changierte. Sie lobt sein leidenschaftliches, weiches Herz und seine „animalische Geistigkeit“. Sie teilte Anekdoten und Erinnerungen, darunter eine Episode eines Abends unter Wiener Intellektuellen, bei dem Lányi eine Verwandlung seines Aussehens durch Verkleidung nicht hinnehmen konnte. Seine intensive Forschung über den Bildhauer Donatello wird als integraler Bestandteil seiner Persönlichkeit dargestellt. Monika Mann beschreibt Donatello sogar als Lányis „Schutzheiligen“. Sie erzählte von Lányis ungarisch-jüdischen Familienwurzeln und wie die Musik, insbesondere das Klavierspiel, für ihn einen Zufluchtsort darstellte.

Der Text offenbart die tiefe Liebe und Hingabe, zwischen den beiden. Die „Vehemenz“ von Lányi, seine Leidenschaft für Kunst, Liebe, menschlichen Beziehungen und Glaubensfragen, wird als charakteristisch hervorgehoben. Der Text liefert somit nicht nur Informationen über Lányis Persönlichkeit, sondern vermittelt auch die tiefe emotionale Verbundenheit zwischen ihm und seiner Frau. Es zeigt, wie Kunst, Musik und Liebe wichtige Elemente im Leben von Jenő Lányi waren.

Im fünften Teil der Arbeit wird die Leistung Lányis als Kunsthistoriker herausgearbeitet. Neben seinen veröffentlichten Artikeln werden auch Manuskripte von Vorlesungen und geplanten Veröffentlichungen, die sich in New York im Nachlass Horst Jansons erhalten haben, ausgewertet. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass dieses Kapitel einen detaillierten Einblick in Jenő Lányis Beitrag zur Kunstgeschichte bietet. Die Analyse seiner Publikationen, Vorträge und unveröffentlichten Schriften ermöglicht eine präzise Verfolgung der Entwicklung seines methodischen Ansatzes im zeitlichen Verlauf. Von breitem Interesse für verschiedene Themen, fokussierte sich Lányi im Laufe seiner Karriere zunehmend auf die Skulptur Donatellos, nachdem er sich zuvor intensiv mit dem Bildhauer Jacopo Della Quercia auseinandergesetzt hatte.

Besonders bedeutend für die Analyse seines kunsthistorischen Denkens ist Lányis Artikel "Zur Pragmatik der der Florentiner Quattrocentoplastik (Donatello)". Von 1932/33 bis zu seinem Tod im

Jahr 1940 widmete er zahlreiche Publikationen und Vorträge Donatello, wobei die beiden Vorträge am Warburg Institute als Höhepunkte seiner Forschung gelten können. Monika Manns Erwähnung, dass Lányis Londoner Wohnung mit Fotografien der Skulpturen Donatellos quasi tapeziert war, bezeugt seine tiefgehende Beschäftigung und Besessenheit mit diesem Künstler.

Die nachweisbaren Vorträge Lányis, davon einer in Florenz und vier in London, bieten Einblicke in seine intensive Auseinandersetzung mit Donatellos Werk. Insbesondere die am Warburg Institute gehaltenen Vorträge, flankiert von einer Ausstellung seiner Donatello-Fotografien, können als Vermächtnis betrachtet werden, da sie in den Manuskripten eins zu eins nachvollziehbar sind. Ein weiterer, in einem Brief erwähnter Vortrag am Warburg Institute vor Weihnachten 1939, bleibt jedoch unklar in Bezug auf Thema und Inhalt, da er nicht weiter belegt werden kann.

Außerdem wird hier dem Schicksal des Nachlasses Lányis genauer nachgegangen: Wie konnte sein Material in New York landen? Horst W. Janson erhielt das Material, das vor allem um Donatello kreiste, von Monika Mann. Ihr Wunsch war, die Forschung ihres verlorenen Mannes posthum zu publizieren. Da aber die Notizen Lányis nicht weit genug vorangeschritten waren – so Janson –, um publiziert zu werden, verfasste Janson auf Basis von Lányis Arbeiten und seinen Fotografien eine eigene Donatello-Monografie. Die anderen Teile des Nachlasses blieben hingegen bislang weitgehend unbeachtet: Die Vorlesungsskripte, andere Manuskripte wie das Giotto-Büchlein oder den Artikel über den Gattamelata. Diese Arbeit bietet erstmals eine Übersicht und Interpretation dieser unveröffentlichten Texte. So ergibt sich ein deutlich umfassenderer Blick auf Lányis Œuvre als Kunsthistoriker und auf seine Methodik.

Es konnte gezeigt werden, welches Ziel Lányi sich mit seiner Donatelloforschung gesetzt hat. Er war der Überzeugung, dass die Auffassung von Donatellos Œuvre, die auf den Arbeiten von Gelehrten des späten 19. Jahrhunderts wie Bode, Semper und Fabriczy¹⁰⁰⁴ beruhte, im Lichte moderner kritischer und neu entwickelten Methoden grundlegend revidiert werden müsse.

Dabei war sein wichtigstes Analyseinstrument, um das Werk Donatellos zusammenzustellen, der auf sicher zuschreibbaren Werken basierende Vergleich. Mit dieser Methode, die er mit dem Hilfsmittel der Fotografie kombinierte, gelang ihm eine völlig neue Sicht auf Donatello und dessen Werk. Er

¹⁰⁰⁴ Siehe zum Beispiel: BODE, Wilhelm von: Donatello in Padua. Das Reiterstandbild des Gattamelata und die Skulpturen im Santo, Paris 1883; SEMPER, Hans: Donatello. Seine Zeit und Schule. Eine Reihenfolge von Abhandlungen, Wien 1875; SEMPER, Hans: Donatellos Leben und Werke. Eine Festschrift zum fünfzehnhundertjährigen Jubiläum seiner Geburt in Florenz, Innsbruck 1887; FABRICZY, Cornelius von: Recherches nouvelles sur Donatello, Masaccio et Vellano, in: Gazette des Beaux-Arts, 3.1892, S. 327–331; FABRICZY, Cornelius von: Über die Statue des heiligen Ludwig von Donatello, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 17.1894, S. 78–79; FABRICZY, Cornelius von: Ein wiedergefundener Donatello, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 19.1896, S. 493–494.

prägte einen Kanon von Arbeiten des Künstlers, der die spätere und auch neuste Forschung bestimmte.

Außerdem konnte eine Entwicklung im kunstwissenschaftlichen Ansatz Lányis herausgearbeitet werden. Während er in seinen frühen Texten vor allem stil- und quellenkritisch arbeitete, fand er in den späten 1930er-Jahren in der Kunst Donatellos eine moralische Botschaft: Sie verkörpert das humanistische Ideal der „dignitate hominis“. Dies wurde als Reflex seiner eigenen Exilerfahrung gelesen, die auch seine Persönlichkeitsstruktur und seine Forschungsschwerpunkte veränderte. Lányi scheint sich mit dem Quattrocento-Bildhauer Donatello immer stärker zu identifizieren und wie dieser vor allem ein überzeugter Humanist geworden zu sein. Wie Donatello der Antike nacheiferte, um zu ihren Formen, ihren Ideen, ihren Werten zurückzukehren, so verehrte, respektierte und bewunderte Jenő Lányi Donatello.

Jenő Lányi als connaisseur, Jenő Lányi als Humanist.

Ich hoffe, dass meine Arbeit dazu beitragen kann, seiner auf diese Weise zu gedenken.

Anhänge

1. Gutachten der Dissertation Lányis von Wilhelm Pinders

Die Handschrift des Professors ist sehr schwer zu entziffern, weshalb die Abschrift zahlreiche Lücken aufweist.¹⁰⁰⁵

Votum informativum

Diese Arbeit bedeutet für den Referenten selbst eine ... in jedem Sinne. Die Originalität und Begabung des Verfassers fiel zur Gelegenheit schon im Seminar auf.

Aber mit einer so ungewöhnlichen Reife vom Auffassung ihrer Darstellung – sprachlicher Darstellung auch bei einem Ausländer – man kann gefasst sein. Dass die lateinische Fassung des ungarischen Maturitätszeugnisses im Deutsch Elementen der Philosophischen in der Geometrie (einer mehreren ... Fällen) sie ... „essentielles“ bezeichnet, ist kein Zufall. Die Erscheinung des jungen Mannes ..., wie diese Arbeit bewies, das Urteil bestätigt.

Zunächst in ihrer ganzen Arbeit ist nicht das Geringste von irgendeiner ... vorgefundenen Ergebnisse. Es erwies sich durch das bescheiden klingende Thema „Quercia-Studien“ nicht als notwendig. Was hier , frei entschieden und (natürlich) eine leere Phantasie, ... strenge Forschung, die ungefähr mit jedem Satze Neues und Überzeugendes bringt.

So soll es in einen solchen Falle sein, wo nicht Zusammenfassung, bestehender Resultate, sondern Besichtigung ihrer Ermittlung der ... eine sehr große Kunstgeschichtlichen ... Forschung der Sinn des Ganzen ausmacht.

So soll es sein – wie selten ist es so! Der Verfasser kennt wohl selbst jede ... Arbeit, die sich mit seinem Thema beschäftigt oder bemüht hat.

Das 10 Seiten lange Literaturverzeichnis ist wahrhaftig nichts der (nicht seltene) Bluff, mit dem uns zuseiten die Kandidaten eine wie gelesene Literatur als erworbenen gestifteten Besitz ... wollen.

¹⁰⁰⁵ Ich möchte Katja Mohr für ihre wertvolle Hilfe bei dieser quasi-paleografischen Mission danken.

Lányis Arbeit war nur auf Grund dieser ... Kenntnis so möglich. Immer setz sie nur da ein, wo gar nicht oder falsch geschehen war, ... am ... Madonna.

So wir, völlig ... zum ersten Male für die Ferrareser Madonna Quercias der Einklang von ...

So wird in minutiöser „...“-Arbeit das Luccheser „Ilaria“-Grabmal als Grab einer ganz anderen Person die richtige Datierung ermöglicht. ..., dass Quercia in ganz neulicher Form die Modellzeichnung eingeführt hat.

Es wird die von Lányi selbst entdeckende (in einer Zeitschriften-Aufsatz ...) Zeichnung zur Fonte Gaia in Siena Die Baugeschichte dieses Brunnens ... Eingreifen wird dargestellt – wie Alles in dieser Arbeit gänzlich neu und richtig. Dieses kurze Kapitel (S. 116 ff.) liest sich wie eine ... Lesung – ohne im geringsten sicherlich sein zu wollen. Die ... echte Fassung enthüllte Poesie der Tatsachen spricht selber.

L. hat sich hier bewusst zurückgehalten. Er ... sagen.

Die Sprache ist so weit und gut, wie sicher... angemessen. Ein paar kleine ... Sprache ... schnell zu berichtigen. Es ist traurig, wie selten Deutsche das Deutsche so ... wollen.

Zur Annahme der Arbeit

Summa cum Laude

Pinder

München

14.7.1929

2. Lányis Manuskript für „Heute und Morgen“

Vollständiger Abdruck des überlieferten Forms vom Lányis Manuskript für die Zeitschrift „Heute und Morgen“.¹⁰⁰⁶

Die Anmerkungen, die als Fußnote angebracht wurden, beinhalten Erläuterungen und Hinweise auf Zusammenhänge, Fakten, Personen und deren Kontextualisierung, die für das Verständnis des Textes relevant sind.

„Es ist nicht lange her¹⁰⁰⁷, dass durch die linken geistigen Kreise¹⁰⁰⁸ Frankreichs¹⁰⁰⁹ eine wahre Sturmflut der Reaktion und des Protestes¹⁰¹⁰ gegen Russland sich entfesselt hat. Anlass dazu gaben die Moskauer Prozesse. Die Folgen waren verheerend. Manchem Intellektuellen, bisher „orthodoxen“

¹⁰⁰⁶ Dabei wurden die Orthographie und die Interpunktion des Originals beibehalten. Offensichtliche Schreib- und Tippfehler sind stillschweigend bereinigt. Der Gebrauch von „ss“ wurde mit dem geläufigen „ß“ ersetzt. Korrekturen und Ergänzungen des Autors wurden ohne darauf hinzuweisen übernommen, da es sich um minimale Änderungen handelt (z.B. fehlende Buchstaben innerhalb eines Wortes). Diese Analyse wurde bereits publiziert, siehe: MEDOLAGO 2017.

¹⁰⁰⁷ „[...] ces années 1930 [...] constituent bien, de fait, certaines des plus riches heures de l’histoire des intellectuels français au XXe siècle“ (ROUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François (Hrsg.): Histoire culturelle de la France. Le temps des masses. Le vingtième siècle, Paris 1998, S. 187). Es handelt sich um eine Zeit von großen Anlässen, welche die Intellektuellen einerseits mobilisierten, andererseits teilten. Sie hingen so unterschiedlichen Ideologien wie dem Antifaschismus und dem Antikommunismus an. „Du coup, les intellectuels, sommés de fournir le nouvel argumentaire de l’affrontement en cours, deviennent *de facto* des maîtres à penser pour une partie du corps civique“: Ihre Rolle wird zentral in der französischen Gesellschaft. ROUX, SIRINELLI 1998, S. 189.

¹⁰⁰⁸ Die 30er Jahre sind für die linken Kreise aufgrund ihrer großen kulturellen Bewegung Anhaltspunkt für eine positive und produktive Epoche gewesen. Der Schriftsteller, Historiker und Philosoph Max Gallo fragte sich 1983 voller Nostalgie: „Où sont les Gide, les Malraux, les Alain, les Langevin d’aujourd’hui?“, zit. nach: ROUX, SIRINELLI 1998, S. 187. Der politische Eifer und die kulturelle Leidenschaft des *années trente*, die sich auf einem sehr breiten Spektrum entfalteten, wurden von Jean Soustelle bereits kurz nach der Jahrzehntenhälfte erkannt. Er bemerkte: „au grand mouvement politique et social du Front populaire, ou plutôt ne formant qu’un de ses aspects, se déroule dans notre pays un vaste mouvement culturel“ (SOUSTELLE, Jacques: Musées vivants. Pour une culture populaire, in: Vendredi, 34.1936, S. 1).

¹⁰⁰⁹ Lányis Bezug zu Frankreich ist unklar. Er befand sich bereits 1926 in Paris – bewiesen ist dieser Aufenthalt durch zwei Briefe und eine Postkarte, datiert: Paris, 29.XI.26, Paris, im Dezember 1926 und Paris, 11.XIII.27. Doch der Grund für diesen Aufenthalt ist unbekannt (von seiner Liebe zur französischen Literatur abgesehen, welche jedoch kein genügender Anlass für Lányis Entscheidung, nach Frankreich zu reisen, scheint). Aus dem ersten Pariser Brief ist zu lesen: „Über mich kann ich diesmal nicht viel Neues schreiben. Ich fühle mich sehr, sehr wohl, ich arbeite und lese viel, natürlich ausschließlich auf Französisch. Die moderne französische Literatur ist unerschöpflich. Jede Woche erscheinen die schönsten Bücher, eines ums andere, alles ist in hitziger Bewegung, hier lebt das Schreiben noch tatsächlich und der Buchstabe steht im Allgemeininteresse der Gesellschaft. [...] Übrigens habe ich die französische Michelangelo-Literatur systematisch durchgearbeitet und befinde mich nunmehr am Ende des 19. Jahrhunderts; wenn ich die Materie abgearbeitet habe, versuche ich es in eine Form zu gießen, was für mich der interessanteste aber auch schweißtreibend-mühevollste Teil meiner Arbeit darstellt. Um es auf den Punkt zu bringen, ich fühle mich auf einem recht guten Weg.“ Materialien zu Michelangelo sind aber im Nachlass Lányis nicht zu finden, und es erschienen auch keine Publikationen darüber.

¹⁰¹⁰ Jean-François Sirinelli bemerkte, die 30er Jahre seien ein „moment particulièrement dense dans l’histoire de l’engagement des intellectuels français. [...] la décennie qui précède la guerre fournira aux intellectuels de gauche comme de droite bien des causes à défendre et des combats sur lesquels se mobiliser“. Trotz der politischen Krise, „ces années 1930 prennent doc, jugées à l’aune de l’histoire culturelle, une tout autre coloration, reflet d’un processus de mutation. Pour ce qui concerne les intellectuels également, il faut parler de transition. Ceux-ci entrent alors dans l’ère de l’engagement“ (ROUX, SIRINELLI 1998, S. 186–187). Genau auf diese Ära scheint Lányi Bezug nehmen zu wollen.

Glaubens¹⁰¹¹, ging dadurch eine natürliche Bindung zum Mutterlande der Bewegung gleichsam wie ihre Brieftasche verloren.¹⁰¹² Dies geschah, trotzdem man innerlich nicht minder heftig gegen diese Proteste, selbst gegen ihren Anlass sich aufgebracht fühlte. Die Moskauer Proteste¹⁰¹³ umhüllten das innenpolitische Geschehen Russlands wie mit künstlichen, undurchdringlichen Rauchwolken, durch die man nicht hindurchzublicken vermochte. Lichtung brachten die Protestschriften keineswegs. Sie ergingen sich in kleinlich-bedauerlichen Insinuationen und mancher „großer Geist“¹⁰¹⁴ hat in ihnen mehr von seiner Kleinmut Zeugenschaft abgelegt, als er vermocht hätte, einem dem wahren Sachverhalt zu enthüllen. Am kleinlichsten, peinlichsten benahm sich der Größte unter den protestierenden Literaten: Gide.¹⁰¹⁵ Die Bewegung hat mit der Literatur allgemein ein fatales Missglück...¹⁰¹⁶

Das Protestieren war bisher ein Privileg der Demokratie. Nun ereignet sich in Frankreich eine abermalige Protestensintflut: diesmal aber richtet sie sich nicht gegen Moskau, sondern gegen Spanien. Und zwar gegen Franco-Spanien. Sie kommt nicht aus den linken Kreisen, sondern aus den

¹⁰¹¹ Gemeint sind die wesentlichen Intellektuellen Frankreichs der Zeit, welche zweifellos sozialistische Werte vertraten (u. a. der Philosoph Alain, der Literat Jean Guéhenno oder der Schriftsteller André Gide).

¹⁰¹² Die Enttäuschung der Intellektuellen, welche die Moskauer Prozesse verfolgten, ist zum Beispiel an der Reise von André Gide und seinen fünf Begleitern in die Sowjetunion gut zu sehen. Gide äußerte sich wie folgt über die Sowjetunion nach der Desillusion der Moskauer Prozesse: „Gerade weil ich die Sowjetunion und das, was sie geleistet hat, bewundere, ist meine Kritik doppelt scharf. Wir erwarteten etwas von dieser Nation und setzten berechnete Hoffnungen auf sie. Mein eigenes Vertrauen zu Sowjetrußland war anfänglich uneingeschränkt. Darum hätte ich es ohne allzu großen Schmerz hingenommen, dass noch nicht alles, was ich in Russland sah, vollkommen war. [...] Man muss die Dinge sehen, wie sie sind, nicht wie man sie sich in Wunschträumen ausmalt. Die Sowjetunion hat unsere teuersten Hoffnungen enttäuscht; sie hat uns gezeigt, wie eine ehrliche Revolution von trügerischem Flugsand zugeschüttet werden kann“: LEONARD, Wolfgang (Hrsg.): Ein Gott der keiner war. Arthur Koestler, Ignazio Silone, André Gide, Louis Fischer, Richard Wright, Stephen Spender schildern ihren Weg zum Kommunismus und ihre Abkehr, Zürich 2005, S. 187 und 203. Vgl. auch Fußnote 1016.

¹⁰¹³ Im Manuskript ist über dem Wort „Protest“ und dem gleichen Wort im vorherigen Satz ein Zeichen angebracht, das auf die Wiederholung aufmerksam macht. Es scheint, dass Lányi sie erkannte und für eine finale Fassung hätte aufheben wollen.

¹⁰¹⁴ Lányi bezieht sich auf die wichtigsten Intellektuellen der französischen kulturellen Kreise, welche – seiner Meinung nach – die Moskauer Prozesse hätten kritisieren sollen.

¹⁰¹⁵ André Gide (1869–1951), französischer Schriftsteller. Lányi impliziert die Schrift „Retouches à mon retour de l’U.R.S.S.“. Die erste Fassung („Retour de l’U.R.S.S.“, 1936) war eine Reisechronik, welche Gide nach seinem Aufenthalt in der Sowjetunion verfasst hatte. Als Reaktion auf die Moskauer Prozesse und aufgrund der Enttäuschung, in der Sowjetunion keine Menschlichkeit, sondern nur noch den Totalitarismus gefunden zu haben, revidierte er die Chronik, und fügte zu den bloßen Beobachtungen auch eine Anklage gegen den Stalinismus hinzu („Que le peuple des travailleurs comprenne qu’il est dupé par les communistes, comme ceux-ci le sont aujourd’hui par Moscou“, zit. nach FARAGO, France, LAMOTTE, Christine: La guerre: prépas scientifiques, Paris: 2014, Fußnote 15), was ihm viel Kritik einbringen wird – es wurde ihm vorgeworfen, die faschistische Seite eingenommen zu haben. Vgl. GIDE, André: Retour de l’U.R.S.S. / Retouches à mon „Retour de l’U.R.S.S.“, Paris: 2009. Über Gide vgl. auch Fußnote 537, sowie Teil III, Kap. 3.2, S. 117ff und LEONARD 2005, S. 173–203. Über den Einsatz Gides in der Verteidigung der Kultur in den 1930er Jahren, vgl. KUSTER 1984, S. 49 und MÜHLESTEIN, Hans: Die Weltfront der Schriftsteller. Bemerkungen über die Tragweite des Pariser Weltkongresses der Schriftsteller zur Verteidigung der Kultur, in: Zeitschrift der Büchergilde Gutenberg, 8.1935.

¹⁰¹⁶ Über die persönliche Beziehung verschiedener Intellektuellen zum Sozialismus, vor allem nach dem Moskauer Prozessen, welche oft eine Rückkehr und eine Distanzierung zum Sowjetunion veranlasste, vgl.: LEONARD 2005.

katholischen Kreisen¹⁰¹⁷ jedweder Abschattierung. Maurras¹⁰¹⁸ „differenziert“, Mauriac¹⁰¹⁹ „rectifiziert“ und verteidigt Maritain gegen die unflätigen Angriffe des Franco-Innenministers. Die Empörung richtet sich gegen den Missbrauch des Kreuzes, gegen die barbarische Menschenschlächterei im Namen Christi, gegen den Krieg der Rebellen als „Heiligen Kreuzzug“¹⁰²⁰. Alle diese Proteste enthalten einen stillschweigenden Vorwurf gegen den Klerus und dessen Oberhaupt, das Heilige Haupt der *Ecclesia*¹⁰²¹ *catholica*¹⁰²². Die eindrucksvollste, erschütterndste Stimme erklingt aber als flammende Anklage in dem neuesten Buche eines Mannes, den man als einen der bedeutendsten Romanschriftsteller der gegenwärtigen Literatur Frankreichs zu bewundern gelernt hat¹⁰²³, dessen politische Manifestationen im Auslande aber bei weitem nicht die weiten Kreise erreicht haben, als diese Dokumente seiner rein künstlerischen Tätigkeit. Wer kennt auch das wahrhaftig furchterregende, blutiggrausame, hasserfüllte Höllenbuch¹⁰²⁴ „La grande peur des bien-pensants“¹⁰²⁵ von Georges Bernanos¹⁰²⁶, das in manchen Beziehungen als ein gallisches Gegenstück zu „Mein Kampf“ genannt werden könnte, sofern man nicht vorzöge, die letztere Schrift literarisch nicht zu qualifizieren.

¹⁰¹⁷ Es gibt eine lange Liste von katholischen Autoren, welche „national and, in some cases, international reputation“ erreicht haben. Thomas Molnár listete folgende Namen: Jean Cayrol, Paul-André Lesort, Gilbert Cesbron, Luc Estang, und der Dichter Pierre Emmanuel. Unter den Philosophen und Kritiker zählt er darüberhinaus auch Etienne Borne, Jean Guilton, Albert Béguin, Luc Estang, Gabriel Marcel, Daniel-Rops. Vgl. MOLNÁR, Thomas: Bernanos. His political thought and prophecy, New York 1960, S. XXI.

¹⁰¹⁸ Charles Maurras (1868–1952), Journalist und Schriftsteller, seit 1938 Mitglied der *Action Française* (eine rechtsextreme und monarchische politische Gruppe) und somit einer der wichtigsten Vordenker des nationalistischen Frankreichs war ein Vorbild für Georges Bernanos. Zu seinen politischen Gedanken siehe: MAURRAS, Charles. *Mes idées politiques*, Paris 1937.

¹⁰¹⁹ François Mauriac (1885–1970), Schriftsteller und Journalist. Trotz seiner katholischen Erziehung tritt er für Bernanos' Anklage gegen die kirchliche Unterstützung an Franco ein.

¹⁰²⁰ Die spanische Propaganda fokussierte auf die traditionellen, nationalistischen und religiösen Werte, deren Klimax im leitmotivischen Wort „Kreuzzug“ zusammengefasst ist. Vgl. auch BERNANOS 1938, S. 127: „Chaque matin les journaux rendaient compte de ces randonnées oratoires, où flanqué de l'alcade et du curé, dans un étrange sabir mêlé de majorquin, d'italien et d'espagnol, il annonçait la *Croisade*“ (Hervorhebung durch die Autorin).

¹⁰²¹ Sic! Lányi meinte wohl „Ecclesia“.

¹⁰²² Der Vatikan hatte sich während dem spanischen Bürgerkrieg auf die frankistische Seite gestellt. Das Thema hat in der Forschung immer noch Aktualität, vgl. die Tagung „Der Vatikan und die Legitimation physischer Gewalt. Das Beispiel des spanischen Bürgerkrieges (1936–1939)“, 8.–9. September 2011, Westfälische Wilhelms-Universität Münster.

¹⁰²³ Zur literarischen Bedeutung Bernanos, vgl.: MINGELGRÜN, Albert. L'écriture polémique/poétique de Georges Bernanos dans „Le grands cimetières sous la lune“, in: *Revue belge de philologie et d'histoire*, 65/3.1987, S. 544–551.

¹⁰²⁴ Lányi erkennt hier die Gewalt, welche in den Schriften Bernanos stets vorhanden ist: „Throughout these years the accompanying note is an allconsuming violence, not for personal gain or success, but for truth as he saw it: „If I am violent,“ he wrote in 1939 [...] „it is to spare others the need to be violent“, MOLNÁR 1960, S. XVI. Die Gewalt, die Bernanos anspricht, bezieht sich auf seine politischen Ideen und Schriften.

¹⁰²⁵ Der Essay stellt das Leben von Édouard Drumont, von Bernanos als „alter Meister“ bezeichnet, vor. Drumont war ein französischer Schriftsteller und Journalist, von Bernanos aufgrund seiner Bemühungen für ein nationalistisches Land geschätzt. Die Schrift verkörpert Bernanos eigene antirepublikanische und nationalistische Ideen und ist eine Anklage gegen ein Bürgertum, welches als Verkörperung der Denkart gilt, die die Werte *fidelis* und *justitia* durch das Verlangen nach Geld, Macht und Erfolg ersetzt. BERNANOS, Georges: *La grande peur des bien-pensants*, Paris 1931.

¹⁰²⁶ Im Original durch einen erhöhten Abstand zwischen den Buchstaben hervorgehoben. Zu den dokumentarischen Schriften Bernanos siehe: ESTÈVE, Michel: Bernanos, Paris 1965, S. 84–100.

Dieses Buch sollten nicht die Kreise lesen, deren Gewissen im Spanien-Krieg menschlich geblieben ist, die also nicht den Ermordeten schuldig empfinden. Gelesen werden sollte es von den „bien-pensants“¹⁰²⁷, von den „guten Demokraten“, die gegen die Nazis, gegen den italienischen Faschismus, gegen Russland, gegen die Diktaturen sind – aber ein „Rot-Spanien“, wie sie sich auszudrücken belieben, als untragbar erachten, und die da meinen Franco sei für „Ruhe und Ordnung“.¹⁰²⁸ Von ihrer¹⁰²⁹ Seite können sie hier erfahren, endlich einmal *einwandfrei*¹⁰³⁰ erfahren, dass diese „Ruhe und Ordnung“ die Ruhe und Ordnung des Massengrabes ist, der Kadaveren, der Legionen von sinn- und grundlos Hingemordeten, Männer, Frauen und Kindern, die ahnungslos darüber gewesen sind, dass es einen Bürgerkrieg überhaupt gibt, oder warum es ihn gibt.

Die „Besetzung“¹⁰³¹ kam und man ermordete wahllos Tausende der „Verdächtigen“¹⁰³², verschleppte nächtlicherweise¹⁰³³ ganze Familien auf die Friedhöfe¹⁰³⁴, an deren Mauern sie dann „gestellt“ worden sind, nachdem sie den priesterlichen „Beistand“¹⁰³⁵ genossen haben. Bernanos‘ Buch ist eine einzige, apokalyptische Anklage. Sie ist umso erschütternder, als man bei jedem Worte fühlt, wie sie der Schreiber gleichsam mit der Seelenpein seines eigenen Blutes niedergeschrieben hat, die er mit jedem Wort in sein eigenes Fleisch schneidet.¹⁰³⁶

¹⁰²⁷ Lányi zitiert Thema und Titel des 1931 erschienen Buches Bernanos, vgl. Fußnote 1026. Der Begriff wird auch von Gide verwendet: „Mit großer Unruhe beobachte ich, wie man in der Sowjetunion allen bürgerlichen Instinkten entgegenkommt wie sich langsam wieder die alten Gesellschaftsschichten bilden. Wenn man es auch nicht gerade mit neuen sozialen Klassen zu tun hat, so doch bestimmt mit einer neuen Aristokratie. Und diese Aristokratie ist keine Auslese der Klügsten und der Fähigsten, sie ist eine Herrenkaste von *bien-pensants*, von Konformisten.“, vgl. LEONARD 2005, S. 191 (Hervorhebung wie im Original).

¹⁰²⁸ Hier verweist Lányi mit einer gewissen Ironie auf dem Topos der Politik „Ruhe und Ordnung“.

¹⁰²⁹ Im Original durch einen erhöhten Abstand zwischen den Buchstaben hervorgehoben.

¹⁰³⁰ Im Original durch einen erhöhten Abstand zwischen den Buchstaben hervorgehoben.

¹⁰³¹ Die italienischen Truppen unterstützten den spanischen Terror: „Au cours de ces quatre mois l’*étranger*, premier responsable de ces tueries, ne manqua pas de figurer à la place d’honneur, dans toutes les manifestations religieuses“, BERNANOS 1938, S. 130. Hervorhebungen durch die Autorin.

¹⁰³² Lányi greift auf einen Begriff Bernanos zurück: „Qu’est-ce que le régime des Suspects?“. Die Definition von Verdächtig und von Verdächtigungsregime wird vom französischen Schriftsteller erklärt: „Un régime où le pouvoir juge licite et normal non seulement d’aggraver démesurément le caractère de certains délits, dans le but de faire tomber les délinquants sous le coup de la loi martiale (le geste du poing fermé puni de mort), mais encore d’exterminer préventivement les individus dangereux, c’est-à-dire suspects de le devenir“, BERNANOS 1938, S. 123–124.

¹⁰³³ „Dès lors, chaque *nuit*, des équipes recrutées par lui opèrent dans les hameaux et jusque dans les faubourgs de Palma“, BERNANOS 1938, S. 128. Hervorhebungen durch die Autorin.

¹⁰³⁴ Vgl. z.B.: „Ils l’ont conduit au cimetière, abattu d’une balle dans le ventre“, BERNANOS 1938, S. 134.

¹⁰³⁵ Auf diesen Punkt greift Lányi im letzten Absatz dieses Manuskriptes zurück, vgl. S. 231.

¹⁰³⁶ „[...] Bernanos spoke of his own experiences, observations and reactions. [...] he saw the events he described with his own eyes, not those of someone else“, vgl. MOLNÁR 1960, S. 89. Der persönliche Bezug Bernanos zum Bürgerkrieg in Spanien muss auch darin gesehen werden, dass sein Sohn Yves mehrere Jahre lang im Krieg mit der Falange gekämpft hat.

In dieser politisch pervertierten Welt¹⁰³⁷ entsteht ja am hellsten das Wahre Wort¹⁰³⁸, wo es sich gegen die eigene „Partei“ erhebt. Bernanos ist dabei kein Renegat etwa – kein Ressentiment quillt aus ihm, sondern die durchgerungene letzte Wahrheit des Gewissens von einem Christenmenschen, der sein Christentum vor Schändung schützen will – dies aber um jeden Preis.¹⁰³⁹ Koestler's „Spanisches Testament“¹⁰⁴⁰ mag man der Parteilichkeit bezichtigen – in Bernanos' Zeugschaft fände nicht einmal der Advokat des Teufels Makelnswertes¹⁰⁴¹!

Bernanos' Buch ist nur zum kleinen Teile dokumentarischen Inhalts¹⁰⁴². Den größeren und vielleicht ihm wichtigeren Teil bildet eine Auseinandersetzung mit der Kirche und dem Glauben – ein Seelenkampf, in dem das freie Gewissen eines Christenmenschen, ohne an dem Heiligen zu rühren, was ihm als das Heiligste erscheint, die diesseitigen Verwalter der Erbschaft Christi zur Rechenschaft zieht – und die verurteilt wie kein Außenstehender dies zu tun jemals vermochte. Er reißt alle Abgründe auf, in die die Kirche durch ihr Paktieren mit den weltlichen Mächten sich hineinmanövriert¹⁰⁴³ hat und beleuchtet sie im erbarmungslosen Scheinwerfer seines nackten und blutenden Gewissens ab. Aus seinem Standpunkte erhalten die heillos verwirrten Kategorien unseres heutigen Daseins eine erbarmungslose Schärfe der Klarheit wieder. Allen Schlagworten, diesen

¹⁰³⁷ Das Wort „pervertiert“ verwendet Lányi auch bei einer anderen Gelegenheit: Als er nach einer Vorlesung über Donatello's Kunst auf die zeitgenössische, politische Situation hinweist. Im letzten Satz seines zweiten Vortrages beim Londoner Warburg Institut am 3. April 1939 hieß es nämlich: „We live in the period of a perverted and false hero worship.“ Vgl. MEDOLAGO 2016, S. 205.

¹⁰³⁸ Die Wahrheit zu finden, ist für Lányi das zentrale Ziel jeder intellektuellen Tätigkeit. Auch was seine eigene Arbeit als Kunsthistoriker betrifft, betont er immer wieder: „the recognition of truth – this is our first and last human duty as scholars – today more than ever“ (2nd lecture, Janson's files, vgl. Teil IV, Kap. 4.4.2, S. 154ff), es scheint so, als würde sein Forschungsansatz Kunstgeschichte und politische Ideologie verbinden. Die „Wahrheit“ ist für Bernanos, vor allem nach der Auffassung seiner Bücher, welche dokumentarischer Art sind („La grande peur des bien-pensants“, „Le grands cimetières sous la lune“), sehr wichtig. Er schrieb: „La vérité m'a pris au piège, voilà tout. [En rédigeant] un livre comme *Les grands cimetières sous la lune*, je me trop engagé dans la vérité. Je n'en pourrais plus sortir désormais, même si je le voulais“, BERNANOS, Georges: *Le Chemin de la Croix-des-Ames*, Paris 1943, S. 486.

¹⁰³⁹ „On respire. On respire jusqu'au prochain massacre qui vous prend de court. Le temps passe, [...] passe. Et puis quoi? Quoi voulez-vous que je vous dise? Des prêtres, des soldats, ce drapeau rouge et or. [...] Il est dur de regarder s'avilir sous ses yeux ce qu'on est né pour aimer“, BERNANOS 1938, S. 98. Maria A. La Barbera beschreibt die Kohärenz Bernanos wie folgt: „[...] Bernanos sceglierà di vivere la sua vita sul rischio della fedeltà ai suoi ideali politici e religiosi“, LA BARBERA, Maria A.: *Guida alla lettura di Bernanos*, Milano 1993, S. 26.

¹⁰⁴⁰ Auch der aus Ungarn stammende Schriftsteller Arthur Koestler hatte sich 1937 zum Thema des spanischen Krieges geäußert, nachdem er einige Monate im Gefängnis verbrachte, als die Truppen Francos ihn während seiner Reise als Kriegsberichterstatter im spanischen Gebiet verhafteten und ihn zum Tode verurteilten. Das Buch beschreibt die Ausgangssituation der Verhaftung, und seine Erfahrung als Gefangener. Koestler thematisiert den Widerspruch zwischen der relativ menschlichen Behandlung im Alltag und der ständigen Drohung einer Hinrichtung. Vgl. KOESTLER, Arthur: *Spanish Testament*, London 1937.

¹⁰⁴¹ Die Notwendigkeit, auch unabhängig jeglicher politischen Partei eine Meinung zu haben, um einen freien Geist zu behalten, spielt auch bei Mühlestein eine wichtige Rolle: „Hier spricht der freie Geist zu euch, der aus keinem Parteigeist stammt, der ihn geformt oder befohlen hätte [...]“, MÜHLESTEIN: *Spanien und wir 1937*, S. 5.

¹⁰⁴² William Bush bemerkte: „sur 395 pages de texte, il y en a 191 – c'est-à-dire plus de la moitié – qui ne font aucune référence à la Guerre d'Espagne“, zit. nach SOLIRENNE, Yoann: *Georges Bernanos. Les grands cimetières sous la lune*. Online verfügbar unter <http://www.litteraire.com/?p=11212> (aufgerufen am 1. März 2017).

¹⁰⁴³ Sic! Lányi meinte wohl „hineinmanövriert“.

Dirnen des Begriffes, werden die Masken abgerissen, die entwürdigten und missbrauchten Ideale —
_____“

nicht vollendeter Aufsatz für „Heute und Morgen“ von J. L.¹⁰⁴⁴

¹⁰⁴⁴ Handgeschriebene Notiz von Monika Mann.

3. „Jenö“ von Monika Mann

Hier wird das 6-seitige Dokument, den aus der Hand Monika Manns stammt und sich im Archiv des New York University im Nachlass Jansons befindet, transkribiert.

JENÖ

Jenö war ein grosses, phantastisches Kind. Sein Gesicht, das schön und von slavischer Schwere war, hatte etwas larvenhaftes. Es standen sehr weite, meergrüne Augen darin, unter breiten, runden Lidern mit auffallend langen, geschwungenen Wimpern. Das Profil war griechisch – Nasenwurzel, Nase und Stirn fast in einer Linie verlaufend – die Oberlippe kurz und eingebuchtet. Der Mund, dessen Winkel eine Idee nach oben ausliefen, war klein, und das Kinn zuweilen von edler Stärke und seine breiten Schultern hingen ein wenig nach vorne. Seine Sprache war gedehnt und leidenschaftlich. Sein Lachen erinnerte an das inbrünstige Schluchzen einer Frau.

Jenö war ein leidenschaftliches, mütterliches Kind. Er war leicht verängstigt, aber es ging eine grösse, weiche Kraft von ihm aus. Sein geistiges A B C war Christus, die Musik und die Antike. Er war bei phanatischer Traditionsgebundenheit ein heissblütiger Revolutionär – in seiner Eigenschaft als solcher schreckte er oft von sich selber zurück. Er war ein Musensohn, und sein Kämpfertun hatte sich aus ethischem Drang eigentlich wider seine Natur bei ihm eingeschlichen. Das ruchlose Versagen und Ihmentgegenarbeiten der Welt liess ihn in eine grundpessimistische Utopienwelt versacken und versinken. Dann mochte er sogar ein gewisses masochistisches und sadistisches Vergnügen daran finden – das hätte er darein gesetzt – und so würde es aussehen! Ein unheimlich abgewandtes Lachen schüttelte hin. Das „Dareinsetzen“ drohte alle Augenblicke sich in unerträgliche Enttäuschung zu verwandelt. So war es auch mit einer Liebe. Er liebte so, dass gleichsam ein schrecklicher Sturz, irgend ein Nichtstandhalten zu befürchten war.

Jenö war eine Schicksalgestalt. Wir alle stehen unter dem magischen Druck einer Naturkraft, die, dirigierend, mahnend, schlichtend, beschwörend, auf unser Tun und Lassen überfließt. Aber bei Jenö schien jene Kraft durchaus das regierende Element zu sein: über ihm schien ständig die Schicksalshand zu walten. Sie war immer segnend oder hinwegraffend über ihn gebreitet. Im Zusammenhang damit stand vielleicht eine hochgesinnte Primitivität, die ihm eigen war, eine animalische Geistig- fast Geistlichkeit, die den untergrabenden und schöpferschen Mächten dieser Erde eng verbunden und ausgesetzt sein musste.

Ich besinne mich – im Salzkammergut, in einer musikalischen Künstlerkolonie, an einem herrlichen Bergsee gelegen, war ein Scharadenfest für den Abend geplant. Am Vormittag wurde im Schlafzimmer der Leiterin dieser Kolonie – übrigens eine jener sozial aktiven und genialischen Persönlichkeiten, die für das Wiener Gesellschaftsleben typisch waren – wurden also Kostüme probiert. Genia – so hiess die kleine Persönlichkeit, mit dem weissen Wuschelkopf und dem gerösteten Mopsgesicht, – hatte Truhen und Wandschränke, gefüllt mit Tüchern und Gewänder, die sie eigene für solche Zwecke aufbewahrte und immer vermehrte. Mit dem Dekorationssinn und Theaterblut, die ihr innewohnten, und mit der Lust, Menschen als Puppen zu behandeln, zerrte und wühlte sie in den bunten Lumpen, aus denen ein Dunst von Staub und Vergangenheit stieg, und drapierte und arangierte sie unermüdlich um die anwesenden jungen Leute. Ihr Hauptobjekt jedoch war Jenö. Sie verschwendete all ihre Phantasie- und Combinationskräfte beinah nur auf ihn. Kaum hatte sie sich an einer anderen „Puppe“ versucht, kehrte sie, unwiderstehlich angezogen, zu ihm zurück – und intelligent und sinnlich auflachend bewunderte sie „ihr Werk“. In der Tat war Jenö zu kostümieren wie geschaffen. Allerlei Bauern- und Piratentrachten, Russenkittel und orientalische Behänge, ein weisser Talar oder ein satanischer Feuerrock – jede dieser Verkleidungen schien die andere an verlockender Echtheit zu übertreffen. Jenö gefiel sich nicht nur in diesem Spiel, sondern war ihm so hingeegeben, dass er darunter zu leiden schien. Es wurde, wenn auch schmeichelhaft, mit ihm „umgesprungen“, und dass er unter den Händen der genialischen Möpsin derartigen Verwandlungen unterlag, stimmte ihn nach und nach nüchtern, ja aufgebracht. – Jenö erschien am Abend im Smoking. Es schien, als sei er von einer Krankheit erstanden. Er sah schwächling und hübsch aus, und bewegte sich im Hintergrund der Menge, die bunt und tanzend sich an ihm vorüberbewegte. In seinem schwarzen Jacket stand er, ein wenig irdenen Angesichts und schaute – er war stolz, seine Identität bewahrt zu haben.

Die geheime Furcht des von fremden Mächten Hinweggerafftwerdens durchzog wie ein unberechenbarer Kometenschweif Jenös Leben. Seine passive Vehemenz – in Kunst und Liebesdingen, in menschlichen Beziehungen, in Krankheiten und Glaubensfragen – wölbte sich wie ein drohendes Firmament über ihm.

Sein Forschungsgegenstand und Schutzheiliger war der florentinische Quattro Cento Bildhauer Donatello. Donatello ist für mich eine lebendige Figur, ein Episodengott, eine intime Gestalt geworden. Das Trio „Jenö, Donatello und ich“ ist unzertrennlich. Er durchlebte und durchbrütete sein Werk derartig, er trachtete ihm so auf der Grund zu kommen, und ihn zu erkennen – als durchwate er eine geliebte Moorlandschaft, wo er mit überfeinen Nüstern und gotthaft zugespitzten Sinnen tief in den Gründen heiliges Gold witterte... Unsere Wohnung in London war austapeziert mit „Donatellos“ – jene kraftvollen, inhaltsbewegten Reliefs und Statuen, die den Geist des damalig Italiens stolz zu

verkörpern scheinen – und die Gegenwart dieses Meisters war nicht nur die eines stets willkommenen Gastes, sondern er schwebte auch wie ein beschützender, dämpfender Freund zwischen uns.

„Damals wusste ich, dass ich Dich heiraten würde?“ waren Jenös Worte, als wir, wir so manches liebe Mal, abendlich plaudernd beisammensassen, und das Rauschen Londons nur schüchtern zu unserer Dachwohnung hinaufdrang. „Ich wusste es ganz genau – und Du?“ Ich vergegenwärtigte mir die Scene, als er mir mit schlenderndem, zugleich priesterlichen Gang entgegenkam. Es war in Florenz, in einer jener Gassen, die fast wie ein geschlossener Raum wirken, weil das alte Mauerwerk sich darin überschneidet, und die Stimmen und Schritte den dunklen Klang einer Klosterhalle haben. Links und rechts in den Nischen tummeln sich Katzen und Tauben zwischen herrlichem Figurenwerk. Schöne, schmutzige Kinder tanzen mit ihren blossen braunen Füßen auf den runden Pflastersteinen. In die antike Kellerluft, in die der toskanische Sonnenschein kaum je dringt, mischt sich würzig Ölgekochtes – sodass wir eine Atmosphäre von Ehrfurcht und Gemütlichkeit genießen. Es war an einem Nachmittag, im Spätwinter – ich kam von einem Spaziergang, oben an der Piazza Michele Angelo, von wo aus man durch Zypressenhänge – da standen jetzt Krokuss im Tauschnee – das Stadtbild mit dem Duomo und die violetten Bergzüge sieht; und Jenö hatte seinen Studienrundgang durch die historischen Gassen gemacht – „Ja, wie wir so unausweichlich aufeinander zugehen“, sagte ich „stehenblieben und miteinander sprachen, das hatte auch für mich etwas seltsam verheissungsvolles, obgleich wir gar nichts besonderes redeten.“

Jenös „Schicksalshand“ war auch auf mich übergegangen: meine Liebe zu und mein Aufgehen in ihm, war von jenem getriebenen, unausweichlichen Gepräge, in dem unser „Eigenes“ seerosenhaft – wie in einem namenlosen Element – umhertrieb. Es war eine Art religiöser Fatalismus, der das Wesen unserer Bindung bestimmte.

Wir hatten eine gemeinsame „Schutzheilige“, das war die Musik.

Jenö war in einer orthodox jüdischen Familie in Ungarn aufgewachsen, in deren kleinbürgerlicher, ritenschwüler Luft er schwer zu atmen vermochte. Der Vater war ihm früh gestorben, und die hennenartige kleine Witwe, die ihre vier Kinder gleichsam mit frommer Gegakker unter ihre Flügel zu nehmen suchte, hatte wenig Einfluss auf den sehr eigenwilligen und in's Freie strebenden Erstgeborenen. Jenö – in jener mystischen Enge an der Rand des Atheismus, ja, Zynismus, getrieben – fand weitlich Lebensinhalt und leidenschaftliches Gefallen in der Musik. Sie war für den Zwölf- und Vierzehnjährigen der Zufluchts- Glaubens- und Streitort: neben seinen humanistischen Studien versenkte er sich völlig im Klavierspiel. Was ihm selber zuweilen als ein etwas hoffnungsloser Virtuosen Ehrgeiz erscheinen wollte, war vielmehr der phanatistische Trieb einer allgemein kultur- und kunstbegabten Natur, die nach dem ersten kindlichen Aufflammen und Klingen ihre „Sendung“ in

den Bildenden Künsten erleben sollte. Doch die Musik blieb für Jenö immer jener gesegnete Grundstoff, der ihn aus den Gefahren der Armseligkeit und dem Qualm des Nichts in's Leben emporgetragen.

Er hatte seine Studienzeit in Wien und Italien, in München und Paris verbracht, und überall zu jenen frommen „Stehplätzlern“ gehört, die, wie Opfertiere, bei Messen und Symphonien in den Flammen ihres Enthusiasmus aufgehen. Als wir später in Wien zusammen im „Grossen Musikvereinsaal“ oder im Vierten Rang der Oper sassen, war mehr Gesetztheit in seiner musikalischen Begierde, aber ich bin doch nie auf einen so mitreissenden Zuhörer gestossen. – Jenö und meine Freundschaft ist auf der Musik basiert. Er überwachte meine pianistische Arbeit – und konnte von Teilnahme in grossen Zorn oder Verzückung geraten. Jenö war das dynamische Metronom meiner Kunst.

Archive

Berlin, Staatsbibliothek, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz.

Budapest, Nationalarchiv Ungarn, Langlilium utca.

Ferrara, Biblioteca Ariostea.

Florenz, Archivio Contemporaneo Bonsanti.

Florenz, Kunsthistorisches Institut.

London, Warburg Institute Archive.

New York, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Archiv.

Marbach, Deutsches Literaturarchiv.

München, Monacensia Literaturarchiv.

München, Stadtbibliothek, Monacensia.

München, Universitätsarchiv.

Oxford, Oxford University, Bodleian Library.

Parma, Museo Casa natale di Arturo Toscanini.

Samedan, Kulturarchiv Oberengadin.

Wien, Universität Wien, Kunsthistorisches Institut, Archiv.

Wien, Universität, Universitätsarchiv.

Zürich, Stadtarchiv.

Veröffentlichungen von Jenő Lányi

LÁNYI, Jenő: Der Entwurf zur Fonte Gaia in Siena, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 61.1927/1928, S. 257–266.

LÁNYI, Jenő: Quercia-Studien, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1930, S. 25–63.

LÁNYI, Jenő: Zur Pragmatik der Florentiner Quattrocentoplastik (Donatello), in: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, 1932/1933, S. 126–131.

LÁNYI Jenő: Andrea Pisano, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Band 27, München 1933, S. 94–99.

LÁNYI, Jenő: L'ultima opera di Andrea Pisano, in: L'Arte, 34.1933, S. 204–227.

LÁNYI, Jenő: Tonzig, Maria: La Basilica romanico-gotica di Santa Giustina in Padova (Rezension), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2.1933, S. 52–54.

LÁNYI, Jenő: Valentiner, Wilhelm Reinhold: Leonardo und Desiderio (Rezension), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2.1933, S. 54.

LÁNYI, Jenő: Pontormos Bildnis der Maria Salviati de' Medici, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 5.1932/1934, S. 88–102.

LÁNYI, Jenő: Le statue quattrocentesche dei Profeti nel Campanile e nell'antica facciata di Santa Maria del Fiore, in: Rivista d'Arte, 17.1935, S. 121–159, 245–280.

LÁNYI, Jenő: Tre rilievi inediti di Donatello, in: L'Arte, 38.1935, S. 284–297.

LÁNYI, Jenő: Il profeta Isaia di Nanni di Banco, in: Rivista d'Arte, 18.1936, S. 137–178.

LÁNYI, Jenő: Kleine Beiträge zur Donatello Forschung, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz, 5.1937–1940, S. 213.

LÁNYI, Jenő: Un autoritratto di Melozzo da Forlì, in: Critica d'Arte, 3.1938, S. 97–103.

LÁNYI, Jenő: Donatello's angels for the Siena font: a reconstruction, in: The Burlington magazine for connoisseurs, 75.1939, S. 142–151.

LÁNYI, Jenő: Problemi della critica Donatelliana, in: Critica d'Arte, 4.1939, S. 9–22.

FALK, Ilse, LÁNYI, Jenö: The Genesis of Andrea Pisano's Bronze Doors, in: The Art Bulletin, 15.1943, S. 132–153.

LÁNYI, Jenö: The Louvre portrait of five Florentines, in: The Burlington magazine for connoisseurs, 84.1944, S. 87–95.

Bibliografie

ADLER, Jeremy, FARDON, Richard (Hrsg.): Franz Baermann Steiner. Selected Writings, New York 1999.

AHRENS, Gerhard (Hrsg.): Jürgen Fehling. Das Theater des deutschen Regisseurs, Berlin 1985.

ANDERT, Karin: Das fahrende Haus. Aus dem Leben einer Weltbürgerin, Reinbek bei Hamburg 2007.

ANDERT, Karin: Monika Mann. Eine Biographie, Hamburg 2010.

ANDERT, Karin: Monika Mann, in: What a Family! Die Manns von 1945 bis heute, Ausstellungsmagazin, hrsg. von Tilmann Lahme, Birte Lipinski und Julius Sonntag (Lübeck, Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum/Buddenbrookhaus, 25. Juni – 19. November 2017), S. 55–64.

ANDERT, Karin, MEDOLAGO, Martina: Alle Kinder bis auf Moni und Jenő Lányi. Worüber in der Familie Thomas Mann nicht gesprochen wurde, in: Thomas Mann Jahrbuch, 33.2020, S. 123–140.

Archiv Bibliographia Judaica (Hrsg.): Davidsohn, Robert, in: Lexikon deutsch-jüdischer Autoren, 5, München 1997.

ATZE, Marcel (Hrsg.): „Ortlose Botschaft“. Der Freundeskreis H. G. Adler, Elias Canetti und Franz Baermann Steiner im englischen Exil, Marbach 1998.

ATZE, Marcel: Steiner, Franz Baermann, in: Kilcher, Andreas B. (Hrsg.): Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2012, S. 483–485.

AURENHAMMER, Hans H.: 150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Wien 1852–2002, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien, 54.2002, S. 1–15.

BABITS, Mihaly: Halalfiai, 1927.

BACCI, Pèleo: Le statue dell'Annunziata intagliate nel 1421 da Jacopo della Quercia, in: La Balzana. Rassegna d'arte senese e del costume, 1.1927, S. 149–175.

BACCI, Paleo: Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti, Siena 1929.

BARBADORO, Bernardino: Davidsohn, Robert, in: Enciclopedia Italiana, 12, Roma 1931.

BARNOUW, Dagmar: Elias Canetti, Stuttgart 1979.

- BARUFFALDI, Girolamo: *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1844–1846.
- BAUMEISTER, Martin: *Historian between Two Fatherlands. Robert Davidsohn and World War I*, in: Baumeister, Martin, u.a. (Hrsg.): *Rethinking the age of emancipation. Comparative and transnational perspectives on gender, family, and religion in Italy and Germany 1800–1918*, New York u.a. 2020.
- BENESCH, Otto: [Titel unbekannt], in: *Österreichische Rundschau*, 18.1922, S. 98.
- BENESCH, Otto: *Wien*, in: *Pantheon*, 1.1928, S. 113–114.
- BERENSON, Bernard: *The Drawings of the Florentine Painters*, London 1903.
- BERGER WALDENEGG, Georg Christoph: *Hitler, Göring, Mussolini und der „Anschluß“ Österreichs an das Deutsche Reich*, in: *VfZ*. Jg. 51, Nr. 2. Oldenburg 2003, S. 147–182.
- BERNANOS, Georges: *La grande peur des bien-pensants*, Paris 1931.
- BERNANOS, Georges: *Les grands cimetières sous la lune*, Paris 1938.
- BERNANOS, Georges: *Le Chemin de la Croix-des-Ames*, Paris 1943.
- BEYER, Andreas: *Er lacht sich einen. Was über das Leben des Renaissancebildhauers Donatello bekannt ist*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. Oktober 2022.
- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio: *Römische Kunst. Zwei Generationen nach Wickhoff*, in: *Klio*, 38.1960, S. 267–283.
- Bing, Gertude, in: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart 2007, S. 27-28.
- BLANNING, T. C. W.: *History and Biography. Essays in Honour of Derek Beales*, Cambridge 1996.
- BLUNT, Anthony: *The Donatello Canon*, in: *The Spectator*, n. 5780, April 7th 1939, S. 17.
- BLUNT, Anthony: *The Art of William Blake*, New York/London 1959.
- BODE, Wilhelm von: *Donatello in Pauda. Das Reiterstandbild des Gattamelata und die Sculpturen im Santo*, Paris 1883.
- BODE, Wilhelm von: *Bronzestatuetten, Büsten und Gebrauchsgegenstände*, Berlin 1930.
- BODÓ, Béla: *Paramilitary Violence in Hungary After the First World War*, in: *East European Quarterly*, No. 2, Vol. 38, 22 June 2004.
- BODEKER, Hans Erich (Hrsg.): *Biographie schreiben*, Gottingen 2003.

- BONS, Eberhard: Der Philosoph Ernesto Grassi, München 1990.
- BOTZ, Gerhard: Wien vom „Anschluß“ zum Krieg. Nationalsozialistische Machtübernahme und politisch-soziale Umgestaltung am Beispiel der Stadt Wien 1938/39, Wien/München 1978.
- BRÜCK, Marion: Scherchen, Hermann, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Band 22, Berlin 2005, S. 686ff.
- BRUNO, Raffaele (Hrsg.): Ragghianti critico e politico, atti del Convegno, Cassino 2002, Milano 2004.
- BUSCH, Michael: Fehling, Jürgen, in: Kopitzsch, Franklin, Brietzke, Dirk (Hrsg.): Hamburgische Biografie, Band 5, Göttingen 2010, S. 113–114.
- BUSHART, Magdalena: Pinder, Georg Maximilian Wilhelm, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Band 20, Berlin 2001, S. 448–450.
- BÜTTEMEYER, Wilhelm: Ernesto Grassi. Humanismus zwischen Faschismus und Nationalsozialismus, Freiburg im Breisgau 2010.
- BUZAS, Ladislaus, RESCH, Lieselotte: Verzeichnis der Doktoren und Dissertationen der Universität Ingolstadt/Landshut/München 1472–1970, 7, München 1977.
- CALO, Mary Ann: Bernard Berenson and the Twentieth Century, Philadelphia 1994.
- CANETTI, Elias: Party im Blitz. Die englischen Jahre, München/Wien 2003.
- CARBONE, Mirella (Hrsg.): Annemarie Schwarzenbach. Werk, Wirkung, Kontext. Akten der Tagung in Sils/Engadin vom 16. bis 19. Oktober 2008, Bielefeld 2010.
- CARDINI, Franco, MANCINI, Roberto: Hitler in Italia. Dal Walhalla al Ponte Vecchio. Maggio 1938, Milano 2020.
- Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione (catalogo della mostra, Lucca), Milano 2000.
- CELLINI, Pico: Appunti orvietani per Andrea e Nino Pisano, in: Rivista d'arte, 15.1933, S. 1–20.
- CICOGNARA, Leopoldo: Storia della scultura, Prato 1823.
- CITTADELLA, Luigi Napoleone: Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara, Ferrara 1868.

- CLARK, Kenneth: Johannes Wilde, in: *The Burlington Magazine. Special Issue in Honour of Professor Johannes Wilde*, 103.1961, S. 205.
- CLARK, Timothy James: *The Conditions of Artistic Creation*, in: *Times Literary Supplement*, 24 May 1974, S. 561–562.
- COHEN, Rachel: *Bernard Berenson. A Life in the Picture Trade*, New Haven 2013.
- COLASANTI, Arduino: *Donatello. Con 240 riproduzioni in fototipia*, Roma o.D.
- COLLINGWOOD, Robin G.: *The principles of art*, Oxford 1938.
- CONNORS, Joseph, WALDMAN, Louis (Hrsg.): *Bernard Berenson Formation and Heritage*, Florence 2014.
- CORNELIUS, Carl: *Jacopo della Quercia*, Halle 1896.
- CROCE, Benedetto: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Bari 1922.
- CROCE, Benedetto: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari 1923.
- Corpus Iuris Hungarici*, 1920, évi tárvénycikkek, 1921.
- Da Albrecht Dürer a Andy Warhol. Capolavori della Graphische Sammlung ETH Zürich, Ausstellungskatalog hrg. von Arianna Quaglio, Linda Schädler, Patrizia Keller (Lugano, MASI Museo d'Arte della Svizzera Italiana, 10. September 2023 – 7. Januar 2024), Zürich/Bellinzona 2023.
- DA BISTICCI, Vespasiano: *Vite di uomini illustri del secolo XV*, hrsg. von Paolo d'Ancona und Erhard Aeschlimann, Milano 1951.
- D'AGOSTINI, Maria Enrica (Hrsg.): *Canetti*, Roma 1985.
- DAVIS, Charles (Hrsg.): *Ascanio Condivi. Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, o.O. 2009.
- DE MENDELSSOHN, Peter (Hrsg.): *Thomas Mann, Tagebücher 1937–39*, Frankfurt am Main 1980.
- DE MENDELSSOHN, Peter (Hrsg.): *Thomas Mann. Tagebücher 1935–36*, Frankfurt am Main 1981.
- DE MENDELSSOHN, Peter (Hrsg.): *Thomas Mann, Tagebücher 1940–1943*, Frankfurt am Main 1982.
- DE MENDELSSOHN, Peter (Hrsg.): *Thomas Mann, Tagebücher 1949–50*, Frankfurt am Main 1991.
- DE MENDELSSOHN, Peter (Hrsg.): *Thomas Mann, Tagebücher 1946–48*, Frankfurt am Main 1997.

DEZSÖ, Juhász: Nationaler Charakter, Identität und Namensänderung in Ungarn im 19. Jahrhundert, in: Rogier Blockland, Cornelius Hasselblatt (Hrsg.): Language and Identity in the Finno-Ugric World. Proceedings of the Fourth International Symposium on Finno-Ugric Languages at the University of Groningen (17–19 may 2006), Studia Fenno-Ugrica Groningana 4, Maastricht 2007, S. 164–275.

DI RIENZO, Eugenio: 9 maggio 1938. „La primavera di bellezza” di Hitler a Firenze, Corriere della Sera, 14 luglio 2020.

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hrsg.): „Anschluß” 1938. Eine Dokumentation. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1988.

Donatello: il Rinascimento, Ausstellungskatalog hrsg. von Francesco Caglioti (Firenze, Palazzo Strozzi, 19. März – 31. Juli 2022), Milano 2022.

Donatello. Erfinder der Renaissance, Ausstellungskatalog hrsg. von Neville Rowley (Berlin, 2. September 2022 – 8. Januar 2023), Leipzig 2022.

Donatello. Sculpting the Renaissance, Ausstellungskatalog hrsg. von Peta Motture (London, 11. Februar 2023 – 11. Juni 2023), London 2023.

DÜRR, Sibylle: Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Universität München (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München), 62, München 1993.

DVOŘÁK Max, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 24.1903, S. 161–318.

DVOŘÁK, Max: Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit, Manuskript aus dem Wintersemester 1915/16, Universität Wien, Kunsthistorisches Institut, Archiv.

DVOŘÁK, Max: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, München 1924.

DVOŘÁK, Max: Geschichte der italienischen Kunst, München 1927.

DVOŘÁK, Max: Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, hrsg. vom Bundesdenkmalamt Wien und vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, 27.1974, S. 7–19.

EIGLER, Friederike: Das autobiographische Werk von Elias Canetti, Tübingen 1988.

- ELSNER, Jas: The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901, in: *Art history*, 25.2002, S. 358–379, 419–420.
- ENGELBERG, Ernst, SCHLEIER, Hans: Zur Geschichte und Theorie der historischen Biographie, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 3.1990, S. 195–217.
- ESTÈVE, Michel: Bernanos, Paris 1965.
- ETZEMÜLLER, Thomas: *Biographien. Lesen – erforschen – erzählen*, Frankfurt am Main 2012.
- FABRICZY, Cornelius von: Recherches nouvelles sur Donatello, Masaccio et Vellano, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3.1892, S. 327–331.
- FABRICZY, Cornelius von: Über die Statue des heiligen Ludwig von Donatello, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 17.1894, S. 78–79.
- FABRICZY, Cornelius von: Ein wiedergefundener Donatello, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 19.1896, S. 493–494.
- FARKAS, Tamás: A magyar családnév (látszólagos) információtartalma és a névváltoztatások háttere [Der (scheinbare) Informationsgehalt des ungarischen Familiennamens und der Hintergrund der Namensänderungen], in: Nóra Kugler, Klára Lengyel (Hrsg.): *Ember és nyelv*, Budapest 1999, S. 80–85.
- FARKAS, Tamás: The research of official family name changes in Hungary, in: István Hoffmann, Valéria Tóth (Hrsg.): *Onomastica Uralica 7*, Debrecen/Helsinki 2008, S. 87–109.
- FARKAS, Tamás: Surname changes in Hungary: researches and their onomastic conclusions, in: *I nomi nel tempo e nello spazio II*, Atti del XXII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche Pisa (28 agosto – 4 settembre 2005), *Nominatio. Collana di Studi Onomastici*, 7.2008, S. 355–362.
- FÄHNTERS, Walter, SCHAFFERS, Uta: Zu Annemarie Schwarzenbachs frühen Texten, in: Gregor Ackermann, Walter Delabar (Hrsg.): *Kleiner Mann in Einbahnstrassen. Funde und Auslassungen*, Bielefeld 2017.
- FARAGO, France, LAMOTTE, Christine: *La guerre: prépas scientifiques*, Paris 2014.
- FASTENRATH VINATTIERI, Wiebke, INGENDAAY RODIO, Martina (Hrsg.): Robert Davidsohn (1853–1937). *Uno spirito libero tra cronaca e storia*, Atti della giornata di studio, Firenze 2003.

- FELLNER Fritz, CORRADINI Doris A. (Hrsg.): Österreichische Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein biographisch-bibliographisches Lexikon (= Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, Band 99), Böhlau/Wien 2006, S. 451ff.
- FENYO, Mario D.: Hitler, Horthy, and Hungary, New Haven 1972.
- Festschrift für Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag, Leipzig 1938.
- FILIERI, Maria Teresa (Hrsg.): Carlo Ludovico Ragghianti, pensiero e azione, atti del Convegno, Pisa-Lucca 2010, Lucca 2010.
- FISCHER, Rolf: Entwicklungsstufen des Antisemitismus in Ungarn 1867–1939. Die Zerstörung der magyarisch-jüdischen Symbiose, München 1988.
- FLEISCHLI, Alfons: Franz Baermann Steiner. Leben und Werk, Hochdorf 1970.
- FREEMAN, John W., TOSCANINI, Walfredo: Toscanini, New York 1987.
- FREY, Dagobert: Max Dvořaks Stellung in der Kunstgeschichte, in: Max Dvořak zum Gedächtnis, Wien 1922.
- FRISE, Adolf (Hrsg.): Robert Musil. Tagebücher, Reinbeck bei Hamburg 1976.
- FRISÉ, Adolf (hrsg.): Robert Musil. Tagebücher II, Reinbeck bei Hamburg 1976.
- FRITZ, Regina, HAMMERSTEIN, Katrin: Antijüdische Gewalt nach dem „Anschluss“. Der März 1938 und seine Folgen für die jüdische Bevölkerung in Österreich, in: Einsicht, 10.2018, S. 5–15.
- FRITZ, Regina: Eine frühe Dokumentation des Holocaust in Ungarn. Die „Untersuchungskommission zur Erforschung und Bekanntmachung der von den Nationalsozialisten und Pfeilkreuzlern verübten Verbrechen“ (1945), in: Zeithistorische Forschungen, 14.2017, S. 352–368.
- FRITZE, Britta: Die „Blauen Bücher“ – eine nationale Architekturbiografie?, in: Teilhabe am Schönen, hrsg. von Joseph Imorde, Andreas Zeising, Weimar 2013, S. 189–204.
- GABAGLIO, Zeno: Hermann Scherchen, musicista e intellettuale con il cuore in Ticino, in: Azione, 11. Juli 2016.
- GALLI, Matteo: Invito alla lettura di Canetti, Milano 1986.
- GUASTI, Cesare: Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'Archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato, Firenze 1887.

- GEORGIADOU, Areti: Das Leben zerfetzt sich mir in tausend Stücke. Annemarie Schwarzenbach, Frankfurt am Main/New York 1996.
- GEORGIADOU, Areti: Schwarzenbach, Mina Renée Annemarie, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Band 24, Berlin 2010.
- GERLACH, Christian, GÖTZ, Aly: Das letzte Kapitel. Der Mord an den ungarischen Juden 1944–1945, München 2002.
- GIDE, André: Si le grain ne meurt, Paris 1926.
- GIDE, André: Retour de l'U.R.S.S. / Retouches à mon „Retour de l'U.R.S.S.“, Paris 2009.
- GIRTLE, Roland: Methoden der qualitativen Sozialforschung: Anleitung zur Feldarbeit, Wien 1941.
- GLÜCK, Gustav: Franz Wickhoff, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Band 32, Berlin 1909, S. 386ff.
- GÖBEL, Helmut: Elias Canetti, Reinbek bei Hamburg 2005.
- GOLDENSTEDT, Christine: „Du hast mich heimgesucht bei Nacht“. Die Familie Kuhn im Exil, Norderstedt 2013.
- GOMBRICH, Ernst H.: Aby Warburg: an intellectual biography. With a memoir on the history of the library of F. Saxl, London 1970.
- GOSZTONY, Peter: Miklós von Horthy, Admiral und Reichsverweser. Biographie, Göttingen u. a. 1973.
- GRÄFE, Karl-Heinz: Von der Asternrevolution zur Räterepublik. Ungarn 1918/19, in: Utopie Kreativ, 168.2004, S. 885–900.
- GRASSI, Ernesto: Vom Vorrang des Logos. Das Problem der Antike in der Auseinandersetzung zwischen italienischer und deutscher Philosophie, München 1939.
- GUASTI, Cesare (Hrsg.): La cupola di Santa Maria del Fiore. Illustrata con i documenti dell'Archivio dell'Opera Secolare, Firenze 1857.
- GUASTI, Cesare (Hrsg.): Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti dall'Archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato, Firenze 1887.
- GYURGYÁK, János: Ezzé lett magyar hazátok – A magyar nemzeteszme és nacionalizmus története [Geschichte des Nationalgedankens und des Nationalismus in Ungarn], Budapest 2007.

- HAINES, Margaret (Hrsg.): Giovanni Poggi. Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'archivio dell'opera, Firenze 1988.
- HALBERTSMA, Marlite: Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte, Worms 1992.
- HALLER István: *Harc a numerus clausus körül* [Der Streit um den Numerus clausus], Budapest 1926.
- HANUSCHEK, Sven: Elias Canetti. Biographie, München 2005.
- HASLER, Eveline: *Stürmische Jahre: Die Manns, die Riesers, die Schwarzenbachs*, Zürich 2015.
- HAYNES, Deborah J.: Warburg, Aby, in: Jane Turner (Hrsg.): *The Dictionary of Art*, 32, New York 1996.
- HOFFMANN, Edith: Wilhelm Pinder, in: *Burlington Magazine* 89.1947, S. 198.
- HOLZER, Kerstin: *Monascella. Monika Mann und ihr Leben auf Capri*, München 2022.
- HORTHY, Miklós: *Memorie. Una vita per l'Ungheria*, Roma 1956.
- HUBERT, Hans W.: *Das Kunsthistorische Institut in Florenz*, Firenze 1997.
- HUBER, Peter: *Le procès militaire contre Hans Mühlestein: un intellectuel piégé*, in: *Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier*, 13.1997, S. 63–69.
- HUG, Erika: *Über 186 Jahre Musik und Hug*, Zürich 1993.
- ILLI, Martin: *Musik Hug*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 04.02.2009.
- JANSON, Horst W.: *The sculptured works of Michelozzo di Bartolommeo*, Cambridge Mass. 1941.
- JANSON, Horst W.: *Donatello*, Princeton 1957.
- JANTZEN, Hans: Wilhelm Pinder, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1–2.1947, S. 73–76.
- JÁSZI, Oscar: *Revolution and Counter-Revolution in Hungary*, New York 1969².
- KALAVREZOU-MAXEINER, Ioli: *Franz Wickhoff – Kunstgeschichte als Wissenschaft*, in: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Band 1, Wien 1983.
- KARADY, Viktor, KEMENY, István: *Antisémitisme universitaire et concurrence de classe. La loi du numéus clausus en Hongrie entre les deux guerres*, in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 34.1980, S. 67–96.
- KARADY, Viktor, KOZMA, István: *Név és nemzet. Családnév-váltostatás, névpolitika és nemzetiségi eröviszonyok Magyarországon a feudalizmustól a kommunizmusig* [Name und Nation.

- Familiennamenwechsel, Namenpolitik und Nationalitätenverhältnisse in Ungarn vom Feudalismus bis zum Kommunismus], Budapest 2002.
- KASCHNITZ VON WEINBERG, Guido: Alois Riegl. Spätromische Kunstindustrie, in: *Gnomon*, 5.1929, S. 195–213.
- KAUFMANN, Hans: Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken, Berlin 1935.
- KELLER, Harald: Ursprünge des Gedächtnismals in der Renaissance, in: *Kunstchronik*, 7.1954, S. 134–137.
- KIRCHNER, Paulconrad: Deutsche Kunsthistoriker seit der Jahrhundertwende, Dissertation, Göttingen 1948.
- KLEIN, Christian: Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart 2009.
- KLEINBAUER, W. Eugene: *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of 20th-Century Writings on the Visual Arts*, New York 1971.
- KNEER, Georg, SCHROER, Markus (Hrsg.): *Handbuch Soziologische Theorien*, Wiesbaden 2009, S. 517ff.
- KÖRBER, Ágnes: Jenő Lányi 1902–1940, in: *Ars Hungarica* 2.2003, S. 281–299.
- KOEHLER, Wilhelm Reinhold Walter: *Byzantine Art in the West*, Cambridge 1941.
- KOESTLER, Arthur: *Spanish Testament*, London 1937.
- KOLLER Christian, MARSCHIK Matthias (Hrsg.): *Die ungarische Räterepublik 1919. Innenansichten – Außenperspektiven – Folgewirkungen*, Wien 2018.
- KOZLJANIC, Robert Josef: *Ernesto Grassi*, München 2003.
- KOZMA, István: A családnév-változtatás társadalmi funkciói és személyes motivációi Magyarországon a 19–20. században [Soziale Funktionen und persönliche Motive der Familiennamensänderungen im Ungarn des 19.–20. Jahrhunderts], in: István Hoffmann, Dezső Juhász (Hrsg.): *Nyelvi identitás és a nyelv dimenziói*, Debrecen/Budapest 2007, S. 131–145.
- KRÖGER, Ute: Richard Schweizer, in: Andreas Kotte (Hrsg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, 3, Chronos, Zürich 2005, S. 1654–1656.
- KULTERMANN, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München 1990.
- KULTERMANN, Udo: *The History of Art History*, New York 1993.

- KURIMAY, Anita, PAKSA, Rudolf: *The Legacy of the Arrow Cross*, in: *L'Europe à contre-pied: idéologie populiste et extrémisme de droite en Europe central et orientale*, Paris 2015.
- KUSTER, Robert: *Hans Mühlestein. Beiträge zu seiner Biographie und zum Roman „Aurora“*, Zürich 1984.
- LA BARBERA, Maria A.: *Guida alla lettura di Bernanos*, Milano 1993.
- LACHNIT, Edwin: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien/Köln/Weimar 2005.
- LACKÓ, Miklós: *Arrow-Cross Men, National Socialists, 1935–1944*, in: *Studia historica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 61, Budapest 1969.
- LADÁNYI, Andor: *Az egyetemi ifjúság az ellenforradalom első éveiben 1919–1921* [Die Universitätsjugend in den ersten Jahren der Konterrevolution], Budapest 1979.
- LAHME, Tillman: *Die Manns. Geschichte einer Familie*, Frankfurt am Main 2015.
- LAHME, Tilmann: *I Mann. Storia di una famiglia*, Torino 2017.
- LAIREITER, Anton: *Begriffe und Methoden der Netzwerk- und Unterstützungsforschung*, in: *Soziales Netzwerk und Soziale Unterstützung. Konzepte, Methoden und Befunde*, hrsg. von Anton Laireiter, Bern u.a. 1993.
- LAMNEK, Siegfried: *Qualitative Sozialforschung. Methoden und Techniken*, Weinheim 1995.
- LANDSBERGER, Franz: *Jacopo della Quercia*, Leipzig 1924.
- LEHMANN, Hans Georg: *Der Reichsverweserstellvertreter – Horthys gescheiterte Planung einer Dynastie*, Mainz 1975.
- LENDVAI, Paul: *Die Ungarn. Eine tausendjährige Geschichte*, München 1999.
- LEONARD, Wolfgang (Hrsg.): *Ein Gott der keiner war. Arthur Koestler, Ignazio Silone, André Gide, Louis Fischer, Richard Wright, Stephen Spender schildern ihren Weg zum Kommunismus und ihre Abkehr*, Zürich 2005.
- LERMOLIEFF, Iwan: *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch*, Leipzig 1880.
- LEVI, Evonne: *Sedlmayr and Wittkower (1931–1932): More than a Skirmish*, in: *Selva. A Journal of the History of Art*, 2.2020, S. 51–59.

- LIEBL, Ulrike: Wilhelm Pinder, in: *The Dictionary of Art* 24, S. 819–820.
- LINSMAYER, Charles: Annemarie Schwarzenbach. Ein Kapitel tragische Schweizer Literaturgeschichte, Frauenfeld 2008.
- LIPHART, Ernst von: Le sculpteur Francesco Ferrucci et Léonard de Vinci, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 5.1924, S. 1–11.
- LIVINGSTON, Michael A.: *The Fascists and the Jews of Italy – Mussolini's Race Laws. 1938–1943*, Cambridge 2014.
- LLOYD-JONES, Hugh: A Biographical Memoir, in: Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols. Studies in humanist art*, Oxford 1983.
- VAN LOYEN, Ulrich: Franz Baermann Steiner. Exil und Verwandlung. Zur Biographie eines deutschen Dichters und jüdischen Ethnologen, Bielefeld 2010.
- LODOVICI, Sergio Samek: *Storici, teorici e critici dell'Arte figurativa in Italia dal 1800 al 1940*, Roma 1946.
- LUKACS, John: *Budapest 1900. A Historical Portrait of a City and Its Culture*, New York 1994.
- MAGYAR, László András: Jump Szekulesz!, in: *Holmi*, 2.1999, S. 248–251.
- MAITZ, Péter: Der Familienname als Ausschluss und Herrschaftsinstrument. Eine kritisch-diskursanalytische Fallstudie, in: Nicole Eller, Stefan Hackl, Marek L'upták (Hrsg.): *Namen und ihr Konfliktpotential im europäischen Kontext*, Regensburger Symposium (11.–13. April 2007), Regensburg 2008, S. 187–217.
- MAITZ, Péter, FARKAS, Tamás: Der Familienname als Nationalsymbol. Über den Untergang deutscher Familiennamen im Ungarn des 19. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 2, 36.2008, S. 163–196.
- MANN, Erika: *Mein Vater, der Zauberer*, hrsg. von Irmela von der Lühe, Reinbek 2009.
- MANN, Klaus: *Der Vulkan*, Amsterdam 1939.
- MANN, Monika: *Vergangenes und Gegenwärtiges. Erinnerungen*, Reinbeck bei Hamburg 1956.
- MARAI, Sandor: *Ce que j'ai voulu taire*, Paris 2014.
- MARCHAND, Suzanne: The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism. The Case of Josef Strzygowski' History and Theory, in: *Theme Issue*, 33.1994, S. 106–130.

- MARCHESI, Gustavo: Arturo Toscanini, Torino 1993.
- VON MATT, Peter: Der Entflammte. Über Elias Canetti, München/Zürich 2007.
- MAURRAS, Charles. Mes idées politiques, Paris 1937.
- MAZZONE, Leonard: Introduzione a Elias Canetti. La scrittura come professione, Nocera Inferiore 2017.
- MAZZUCCO, Melania G.: Die so Geliebte, München/Zürich 2004.
- MEDOLAGO, Martina: A complete comedy of errors: Jenő Lányis Beitrag zur Donatelloforschung und der Einfluss der Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: Szentiványi, Réka, Teleky, Béla (Hrsg.): Brüche – Kontinuitäten – Konstruktionen: Mitteleuropa im 20. Jahrhundert, Wien 2017, S. 187–210.
- MEDOLAGO, Martina: Spanischer Bürgerkrieg, französische Literatur und Jenő Lányis (mittel)europäische Gedanken aus einem unveröffentlichten Manuskript, in: Jahrbuch für Mitteleuropäische Studien 2015/2016, hrsg. vom Mitteleuropazentrum an der Andrássy Universität Budapest, Wien 2017, S. 245–256.
- MELOGRANI, Piero: Toscanini. La vita, le passioni, la musica, Milano 2007.
- MEYER, Bruno: Wer die Sterne zu Freunden nahm... Dank, Bekenntnis und Besinnung: Briefe and Wilhelm Pinder, Leipzig 1944.
- MEYER, Helmut: Hans Mühlestein. Leben und Werk eines Außenseiters, Zürich 2017.
- Michelozzo da Forlì: la sua città e il suo tempo, Ausstellungskatalog hrsg. von Marina Foschi, Luciana Prati (Forlì, 8. November 1994 – 12. Februar 1995), Milano 1994.
- Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello, Ausstellungskatalog hrsg. von Daniele Benati, Mauro Natale, Antonio Paolucci (Berlin, 29. Januar – 12. Juni 2011), Milano 2011.
- MIERMONT, Dominique Laure: Annemarie Schwarzenbach – Eine beflügelte Ungeduld. Eine Biographie, Zürich 2008.
- MILANESI, Gaetano (Hrsg.): Documenti per la storia dell'arte senese, Vol. 1 und 2, Siena 1854.
- MINGELGRÜN, Albert. L'écriture polémique/poétique de Georges Bernanos dans „Le grands cimetières sous la lune“, in: Revue belge de philologie et d'histoire, 3, 65.1987, S. 544–551.

- MOLNÁR, Miklós: A concise history of Hungary, Cambridge 2013.
- MOLNÁR, Thomas: Bernanos. His political thought and prophecy, New York 1960.
- MONCIATTI, Alessio: La mostra giottesca del 1937 a Firenze, in: Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale, hrsg. von Enrico Castelnuovo, Alessio Monciatti, Pisa 2008.
- MONCIATTI, Alessio: Alle origini dell'arte nostra. La „Mostra giottesca“ del 1937 a Firenze, Milano 2010.
- MOOS, Carlo: Ausgrenzung, Internierung, Deportation – Antisemitismus und Gewalt im späten italienischen Faschismus (1938–1945), Zürich 2004.
- MÜHLESTEIN, Hans: Spanien und wir. Die Schweiz und Europa, Basel 1938.
- MÜHLESTEIN, Hans: Die Weltfront der Schriftsteller. Bemerkungen über die Tragweite des Pariser Weltkongresses der Schriftsteller zur Verteidigung der Kultur, in: Zeitschrift der Büchergilde Gutenberg, 8.1935.
- MÜLLER, Patrick: Ein Tessiner Dorf im Zentrum der Welt: Multimediale Arbeit in Hermann Scherchens elektroakustischem Experimentalstudio in Gravesano, in: Neue Zürcher Zeitung, 3. Februar 2007.
- NELSON, Robert S.: The Map of Art History, in: Art Bulletin, 79.1997, S. 28–40.
- Nemzetgyűlés naplója [Tagebuch einer verrückt gewordenen Nation], V, 1920, S. 147 ff.
- OFFNER, Richard: Giotto, Non-Giotto 1, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, 74.1939, S. 259–268.
- OFFNER, Richard: Giotto, Non-Giotto 2, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, 75.1939, S. 96–113.
- PÄCHT, Otto (Hrsg.): Kunstwissenschaftliche Forschungen, Berlin 1.1931 und 2.1933.
- PÄCHT, Otto: The Master of Mary of Burgundy, in: The Burlington magazine for connoisseurs, 85.1944, S. 295–301.
- PANOFSKY, Erwin: Vorwort, in: Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge, Berlin 1958, S. ix–xxxii.
- PATAI, Raphael: The Jews of Hungary: History, culture, psychology, Detroit 1996.
- PAULI, Hansjörg: Hermann Scherchen 1891–1966, Zürich 1993.

- PAULI, Hansjörg: Hermann Scherchen. Nazigegner und Exponent der Moderne, in: Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen (Hrsg.): Musik im Exil. Folgen des Nationalsozialismus für die internationale Musikkultur, Frankfurt am Main 1993, S. 52–71.
- PELLEGRINI, Emanuele: Studi su Carlo Ludovico Ragghianti, in: Predella, 10.2010, S. 28.
- PERKINS, Charles C.: Tuscan Sculptors. Their lives, works and times. With illustrations from original drawings and photographs, London 1864.
- PERKINS, Charles C.: Les Sculpteurs italiens, Paris o.D..
- PERRET, Roger: Annemarie Schwarzenbach. Annäherung an ein Porträt, in: Der Alltag, 2.1987, S. 7–16.
- PETER, András: Pietro és Ambrogio Lorenzetti egy elpusztult freskó-ciklusa [Ein verlorener Freskenzyklus der Brüder Lorenzetti], in: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei [Jahrbücher des Museums der Bildenden Künste in Budapest], 6.1931, S. 52–81 und 256–260.
- PETER, András: Quand Simone Martini est-il venu en Avignon?, in: Gazette des Beaux-Arts, 81.1939, S. 153–174.
- PETER, András: Giotto and Ambrogio Lorenzetti, in: The Burlington Magazine, 76.1940, S. 3–8.
- PEYER, Hans Conrad: Davidsohn, Robert, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), 3, Berlin 1957.
- PICCARDI, Carlo: Il mago di Gravesano. Hermann Scherchen, in: La Regione, 8. Oktober 2016.
- PICCIOTTO FARGION, Liliana: Italien – Die Annäherung an die nationalsozialistische Judenpolitik ab 1938, in: Wolfgang Benz (Hrsg.): Dimension des Völkermords, Oldenbourg 1991, S. 200ff.
- PIEL, Edgar: Elias Canetti, München 1984.
- PIGLER, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Budapest 1974.
- PINDER, Wilhelm: Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik Romanischer Innenräume in der Normandie, Straßburg 1904.
- PINDER, Wilhelm: Die Mittelalterliche Plastik Würzburgs, Würzburg 1911.
- PINDER, Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Potsdam 1929.

- PINDER, Wilhelm: Deutsche Kunstgeschichte, in: Deutsche Wissenschaft, Arbeit und Aufgabe, Leipzig 1939.
- Pinder, Wilhelm, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, Stuttgart 1999, S. 309–12.
- PLANISCIG, Leo: Venezianische Bildhauer der Renaissance, Wien 1921.
- POGGI, Giovanni (Hrsg.): Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'Archivio dell'Opera, Berlino 1909.
- POLIZIANO, Angelo: Detti piacevoli, hrsg. von Tiziano Zanato, Roma 1983.
- POPE-HENNESSY, John: Il Quattrocento (= La scultura italiana 2), Milano 1964.
- POPE-HENNESSY, John: Connoisseur, in: John Pope-Hennessy: The Study and Criticism of Italian Sculpture, New York / Princeton 1980, S. 11–38.
- POPE-HENNESSY, John: Bernard Berenson, in: Dizionario Biografico degli Italiani, 34, Roma 1988.
- POPE-HENNESSY, John: Learning to look, London 1991.
- POSSELT, Christina (Hrsg.): Giorgio Vasari, Das Leben des Masolino, des Masaccio, des Gentile da Fabriano und des Pisanello, Berlin 2011.
- PROKOPP, Mária, TÓTH, Károly (Hrsg.): Kettős kötődésben. Péter András (1903–1944) életműve: Írások a régi és a kortárs művészetről [Doppeltes Band. Das Werk von András Péter (1903–1944): Schriften zur alten und zeitgenössischen Kunst], Budapest 2014.
- RAGGHIANI, Carlo Ludovico: care reliquie. In memoriam Jenő Lányi, in: Critica d'arte, 8.1955, S. 154–172.
- RAMPLEY, Matthew: The Vienna School of art history. Empire and the politics of scholarship 1847–1918, University Park: Penn State University Press 2013.
- REYMOND, Marcel: La sculpture florentine au XVe siècle. Jacopo della Quercia, in: Gazette des Beaux Arts, 13.1895, S. 309–316.
- RICHARDSON, Jonathan: An Essay on the whole art of Criticism as it relates to Painting, London 1719.
- RIEBER, Christof: Albert Einstein. Biografie eines Nonkonformisten, Ostfildern 2018.
- RIEGL, Alois: Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901.

- REHM, Ulrich: Wie viel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung, in: Wiener Schule – Erinnerungen und Perspektiven. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53.2004, S. 161–189.
- ROGGER, Franziska: Einsteins Schwester. Maja Einstein. Ihr Leben und ihr Bruder Albert, Zürich 2005.
- ROLLAND, Romain: Ludwig van Beethoven, Zürich 1918.
- ROLLAND, Romain: Das Leben des G. F. Händels, Zürich 1922.
- ROSENAUER, Artur: Donatello. L'opera completa, Milano 1993.
- RÖTTGEN, Herwarth: Jacob Hess (1885–1969). Erinnerung und Würdigung, in: 100 Jahre Bibliotheca Hertziana. Die Geschichte des Instituts 1913–2013, München 2013, S. 164–167.
- ROUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François (Hrsg.): Histoire culturelle de la France. Le temps des masses. Le vingtième siècle, Paris 1998.
- ROWLEY, Neville: Donatello. Erfinder der Renaissance. Eine Führung durch die Ausstellung, in: Donatello. Erfinder der Renaissance, Ausstellungskatalog hrsg. von Neville Rowley (Berlin, 2. September 2022 – 8. Januar 2023), Leipzig 2022, S. 15–31.
- SACHS, Harvey: Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini, Milano 2003.
- SACHS, Harvey (Hrsg.): Arturo Toscanini. Lettere, Milano 2017.
- SACHS, Harvey: Toscanini. La coscienza della musica, Milano 2018.
- SAKMYSTER, Thomas: Miklos Horthy. Ungarn 1918–1944, Wien 2006.
- SAMUELS, Ernest: Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur, Cambridge (USA)/London 1979.
- SARCHI, Alessandra: Sulle tracce di Lányi e Malenotti. Il fondo Brogi su Donatello nella Fototeca Zeri, in: Photo Archives and the Photographic Memory of Art History, hrsg. von Costanza Caraffa, I Mandorli, 14, Berlin/München 2011, S. 227–239.
- SARFATTI, Michele: Characteristics and Objectives of the Anti-Jewish Racial Laws in Fascist Italy, 1938–1943, in: Joshua D. Zimmerman (Hrsg.): Jews in Italy under Fascist and Nazi Rule 1922–1945, Cambridge University Press 2005, S. 71–80.
- SCHAPIRO, Meyer: The New Viennese School, in: The Art Bulletin, 2, 18.1936, S. 258–266.

- SCHLEMMER, Thomas, WOLLER, Hans: Der Italienische Faschismus und die Juden 1922 bis 1945, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 53.2005, S. 165–197.
- SCHLOSSER, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber, Braunschweig 1908.
- SCHLOSSER, Julius von: Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 29.1910, S. 171–258.
- SCHLOSSER, Julius von (Hrsg.): Lorenzo Ghiberti. I commentarii, Berlin 1912.
- SCHLOSSER, Julius von (Hrsg.): Lorenzo Ghiberti. Denkwürdigkeiten, Berlin 1920.
- SCHLOSSER, Julius von: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, 13, 2.1934, S. 145–228.
- SCHLOSSER, Julius von: Lorenzo Ghiberti, in: Künstlerprobleme der Frührenaissance, Band 3, Wien 1934.
- SCHLOSSER, Julius von: Ghiberti, Lorenzo. Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti, München 1941.
- SCHMARSOW, August: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig/Berlin 1905.
- SCHMIDL, Erwin A.: Der „Anschluß“ Österreichs. Der deutsche Einmarsch im März 1938, Bonn 1994.
- SCHOTTMÜLLER, Frida: Die Gestalt des Menschen in Donatellos Werk, Dissertation, Zürich 1904.
- SCHOTTMÜLLER, Frida: Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat, München 1904.
- SCHOTTMÜLLER, Frida (Hrsg.): Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs, Berlin 1933.
- SCHUBRING, Paul.: Die italienische Plastik des Quattrocento, Berlin 1915.
- SCHUBRING, Paul: Donatello. Des Meisters Werke in 278 Abbildungen, Stuttgart 1922.
- SCHÜTZE, Fritz: Biographieforschung und narratives Interview. Neue Praxis, 13.1983, S. 284.
- SCHWARZENBACH, Alexis: Auf der Schwelle des Fremden. Das Leben der Annemarie Schwarzenbach, München 2008.

SEARS, Elizabeth, SCHOELL-GLASS, Charlotte: An émigré art historian and America. H. W. Janson, in: *The art bulletin*, 95.2013, S. 219–242.

SECRET, Meryle: *Being Bernard Berenson. A Biography*, London 1980.

SEDLMAYR, Hans: Gestaltetes Sehen, in: *Belvedere*, 8.1925, S. 65–73.

SEDLMAYR, Hans: Die Quintessenz der Lehren Riegls, in: Karl M. Swoboda, (Hrsg.), Sedlmayr, Hans (Bearb.): *Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze*, München 1929.

SEDLMAYR, Hans: *Österreichische Barockarchitektur. 1690–1740*, Wien 1930.

SEDLMAYR, Hans: Zu einer strengen Kunstwissenschaft, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1.1931.

SEGRETO, Vincenzo Raffaele: *Toscanini*, Parma 2007.

SEMPER, Hans: *Donatello. Seine Zeit und Schule. Eine Reihenfolge von Abhandlungen*, Wien 1875.

SEMPER, Hans: *Donatellos Leben und Werke. Eine Festschrift zum fünfhundertjährigen Jubiläum seiner Geburt in Florenz*, Innsbruck 1887.

SERKE, Jürgen: *Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*, Wien 1987.

SHEARMAN, John: *Johannes Wilde (1891–1970). Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Wien 1984, S. 91–98.

SICKEL, Lothar: Schon vor der Katastrophe galt sie als Störenfried. Ein bislang unbekannter Brief Monika Manns erzählt über ihre Lebenstragödie, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. April 2021, S. 20.

SILAGI, Denis: Die Juden in Ungarn in der Zwischenkriegszeit (1919–1938), in: *Zeitschrift für die Kunde Ungarns und verwandte Gebiete*, 5.1973, S. 198–214.

SILVESTRI, Silvia: *Lo studio Brogi a Firenze. Da Giacomo Brogi a Giorgio Laurati*, in: *Archivio Fotografico Toscano*, 10.1995, S. 9–32.

SOUSTELLE, Jacques: *Musées vivants. Pour une culture populaire*, in: *Vendredi*, 34.1936, S. 1.

- SPIRA, György: Nemzetiség a feudalizmus korában: tanulmányok [Nationalität im Zeitalter des Feudalismus: Studien], Bratislava 1972.
- SPOERRI, Bruno: Hermann Scherchen und das Experimentalstudio Gravesano (1954–1966), in: Musik aus dem Nichts, hrsg. von Bruno Spoerri, Zürich 2010.
- ARCHIV BIBLIOGRAPHIA JUDAICA (Hrsg.): Steiner, Franz Baermann, in: Lexikon deutsch-jüdischer Autoren, 19, Berlin 2012, S. 447–451.
- STEIN, Adolph: Master Drawings, London 1977.
- STIRTON, Paul: The Vienna School in Hungary. Antal, Wilde and Fülep, in: Journal of Art Historiography, 8.2013, S. 1–17.
- STÖPPEL, Daniela: Wilhelm Pinder, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Klassiker der Kunstgeschichte, Band 2, 2008, S. 7–20.
- STRZYGOWSKI, Josef: Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für Jedermann, Leipzig 1907.
- STRZYGOWSKI, Josef: Die Krisis der Geisteswissenschaften, Wien 1923.
- STRZYGOWSKI, Josef: Forschung und Erziehung, Stuttgart 1928.
- STRZYGOWSKI, Josef: North and South in the History of American Art, in: Art Bulletin, 10.1928, S. 274–278.
- STUDER, Brigitte: Mühlestein, Hans, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Band 18, Berlin 1997, S. 288ff.
- SUCHER, Bernd (Hrsg.): Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker, München 1999.
- SUPINO, Iginio Benvenuto: La scultura in Bologna nel secolo XV. Ricerche e studi, Bologna 1910.
- SUPINO, Iginio Benvenuto: Iacopo della Quercia, Bologna 1926.
- SZÖLLÖSI-JANZE, Margit: Horthy-Ungarn und die Pfeilkreuzlerbewegung, in: Geschichte und Gesellschaft, 12.1986, S. 163–182.
- SZÖLLÖSI-JANZE, Margit: Die Pfeilkreuzlerbewegung in Ungarn. Historischer Kontext, Entwicklung und Herrschaft, in: Studien zur Zeitgeschichte, 35, München 1989.

SZÖLLÖSI-JANZE, Margit: Pfeilkreuzler, Landesverräter und andere Volksfeinde – Generalabrechnung in Ungarn, in: Klaus-Dietmar Henke, Hans Woller (Hrsg.): Politische Säuberung in Europa. Die Abrechnung mit Faschismus und Kollaboration nach dem Zweiten Weltkrieg, München 1991, S. 311–357.

TACK, Laura: The fortune of Gertrud Bing (1892–1964): a fragmented memoir of a phantomlike muse, Leuven/Paris/Bristol 2020.

TELEKI, Éva: Nyilas uralom Magyarországon. 1944 október 16 – 1945 április 4 [Schütze regiert in Ungarn. 16. Oktober 1944 – 4. April 1945], Budapest 1974.

TELKES, Simon: Hogy magyarosítsuk a vezetéknévüket? [Wie sollen wir die Familiennamen magyarisieren?], Budapest 1898³/1906⁴.

TEUFFEL, Wilhelm Siegmund, WIEGAND Wilhelm: Platon. Politeia (= Platons Werke. Zehn Bücher vom Staate 1), Stuttgart 1855.

TIETZE, Hans: Alois Riegl, in: Neue Österreichische Biographie, Wien 1935, S. 142.

TSAMAKDA, Vasiliki: Franz Wickhoff, in: Stefan Heid, Martin Dennert (Hrsg.): Personenlexikon zur Christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert, Regensburg 2012, Band 2, S. 1316–1317.

VAGET, Hans Rudolf (Hrsg.): Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937–1955, Frankfurt am Main 1992, S. 220–222.

VAITL, Dieter: „So wär’s denn Zeit: schenk mir den schönen Trug“: Hans Mühlestein und Thomas Mann, in: Annalas da la Societad Retrorumantscha, 109.1996, S. 63–79.

VALENTE, Donatella: Note di estetica fotografica: un riferimento a Firenze, in: Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839–1850, hrsg. von Michele Falzone del Barbarò, Monica Maffioli, Emanuela Sesti, Firenze 1989, S. 103–114.

VARESE, Raniero (Hrsg.): Omaggio a Ragghianti, in: Critica d’arte in atto. Il ruolo delle riviste in Italia oggi, Firenze 1997.

VARESE, Raniero (Hrsg.): Carlo Ludovico Ragghianti. Un uomo cosciente, atti del Convegno, Ferrara 2009, in Critica d’Arte, 71.2010, S. 41–42.

VASARI, Giorgio: Le vite de’ più eccellenti pittori scultori ed architettori, hrsg. von Gaetano Milanesi, Firenze 1878.

- VASARI, Giorgio: Das Leben des Donatello und des Michelozzo, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Alessandro Nova, Berlin 1993.
- VASARI, Giorgio: Das Leben des Masolino, des Masaccio, des Gentile da Fabriano und des Pisanello, hrsg. von Christina Posselt, Berlin 2011.
- VENTURI, Adolfo: La scultura veneta a Bologna, in: *L'arte*, 9.1905, S. 33–42.
- VOLBACH, Wolfgang Fritz: Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz, Berlin 1930.
- WACHINGER, Kristian: Elias Canetti. Bilder aus seinem Leben, München 2005.
- WALEY SINGER, Dorothea: Margriete Beer. A memoir. 1871–1851, London 1955.
- WARBURG, Eric M.: The transfer of the Warburg Institute to England in 1933, in: *The Warburg Institute Annual Report, 1952/1953*, S. 13–16.
- The Warburg Institute Annual Report, 1940–1941*, S. 3–4.
- WEBER, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1922.
- WEIGERT, Hans: Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag, in: *Deutsche Zukunft*, 6, 25.1939, S. 8.
- WENDLAND, Ulrike: *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, München 1999.
- WENIGER, Kay: *Das große Personenlexikon des Films. Die Schauspieler, Regisseure, Kameraleute, Produzenten, Komponisten, Drehbuchautoren, Filmarchitekten, Ausstatter, Kostümbildner, Cutter, Tontechniker, Maskenbildner und Special Effects Designer des 20. Jahrhunderts*, 7, Berlin 2001, S. 213–214.
- WHARTON, Annabel Jane: *Refiguring the Post Classical City*, Cambridge 1996, S. 10–11.
- WILDE, Johannes: *Die Anfänge der italienischen Radierung*, Diss., Wien 1918.
- WILDE Johannes, SWOBODA Karl M. (Hrsg.): *Max Dvořak. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, Akademische Vorlesungen 1*, München 1927.
- WILLEMS, Elvira: *Annemarie Schwarzenbach. Autorin, Reisende, Fotografin*, Freiburg 1999.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Wie man Skulptur aufnehmen soll (I)*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge VII*, 10.1896, S. 224–228.

WÖLFFLIN, Heinrich: Wie man Skulpturen aufnehmen soll (II), in: Zeitschrift für bildende Kunst, 8.1897, S. 294–297.

WÖLFFLIN, Heinrich: Wie man Skulptur aufnehmen soll (Probleme der italienischen Renaissance), in: Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge 26, 1915, S. 237–244.

WÖLFFLIN, Heinrich: Das Erklären von Kunstwerken, Leipzig 1921.

WOOD, Christopher S.: The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s, New York 2000.

WULFF, Oskar: Dotallo, Leipzig 1922.

WYSLING, Hans (Hrsg.): Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel 1900–1949, Frankfurt am Main 1984.

ZELTNER, Ernö (Hrsg.): Márai, Sándor: Literat und Europäer. Tagebücher 1 und 2. 1943–1945, München 2009.

ZUCCOTTI, Susan: The Italians and the Holocaust: persecution, rescue and survival. London 1987.

ZWEIG, Stefan: Romain Rolland: sa vie, son œuvre, Paris 2000.

Webseiten

A.N.P.I., Associazione nazionale dei Partigiani d'Italia: Il manifesto della razza – 1938, online verfügbar unter <https://www.anpi.it/storia/114/il-manifesto-della-razza-1938> (aufgerufen am 30. Juli 2021).

Archive of the Society for the Protection of Science and Learnings, siehe: <https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/resources/3246> (aufgerufen am 27. Juli 2021).

AURENHAMMER, Hans H., „Sedlmayr, Hans“, in: Neue Deutsche Biographie 24.2010, S. 126–128, Online verfügbar unter: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118612557.html#ndbcontent> (aufgerufen am 26. April 2023).

BALLMER, Christoph: „Scherchen, Hermann“, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 17.10.2012, online verfügbar unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/026972/2012-10-17/> (aufgerufen am 18. Januar 2022).

„Bianchi Bandinelli, Ranuccio“, in: Enciclopedia Treccani, online verfügbar unter <https://www.treccani.it/enciclopedia/ranuccio-bianchi-bandinelli> (aufgerufen am 11. Juli 2022).

BUSHART, Magdalena: „Pinder, Wilhelm“, in: Neue Deutsche Biographie 20.2001, S. 448–450, online verfügbar: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118792237> (aufgerufen am 18. April 2023).

City of Benares, online verfügbar unter <http://cap.info.pagesperso-orange.fr/benares.htm> (aufgerufen am 23. Februar 2017).

City of Benares, online verfügbar unter <http://www.nizkor.org/hweb/imt/tgmwc/tgmwc-19/tgmwc-19-179-01.shtml> (aufgerufen am 15. Oktober 2015).

City of Benares. British Steam passenger ship, online verfügbar unter <https://uboot.net/allies/merchants/ship/532.html> (aufgerufen am 28. Juli 2021).

DE MISKOLCZY, Giulio: Szekfü, Gyula, in: Enciclopedia Treccani, online verfügbar unter [https://www.treccani.it/enciclopedia/gyula-szekfu_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gyula-szekfu_(Enciclopedia-Italiana)/) (aufgerufen am 11. Juli 2022).

DIRIENZO, Eugenio: 9 Maggio 1938. La „primavera di bellezza“ di Hitler a Firenze, in: Corriere della Sera, 14. Juli 2020, online verfügbar unter <http://www.nuovarivistastorica.it/?p=10051> (aufgerufen am 27. Juli 2022).

École des chartes, in: Enciclopedia Treccani, online verfügbar unter [https://www.treccani.it/enciclopedia/ecole-des-chartes_\(Dizionario-di-Storia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ecole-des-chartes_(Dizionario-di-Storia)/) (aufgerufen am 6. Juli 2022).

Emmi Pickler, Webseite, online verfügbar unter <http://www.emmi-pikler.ch/> (aufgerufen am 3. August 2021).

Emmi Pickler, Webseite für die Schweiz, online verfügbar unter <http://www.pikler.ch/fr/svizzera-italiana-emmi-pikler.html> (aufgerufen am 3. August 2021).

Emmi Pikler (Dr.) in english, online verfügbar unter <https://thepiklercollection.weebly.com/> (aufgerufen am 3. August 2021).

FARR, Dennis: Wilde, Johannes [János], Version vom 6. Januar 2011, online verfügbar unter <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-36895> (aufgerufen am 22. Oktober 2022).

FERRETTI, Massimo: Lányi. Donatello anno zero, in: Il Manifesto, 30. August 2020: <https://ilmanifesto.it/lanyi-donatello-anno-zero> (aufgerufen am 12. Januar 2023).

„Fürst, Bruno“, online verfügbar unter https://www.univie.ac.at/geschichte/gesicht/b_fuerst.html (aufgerufen am 12. Januar 2023).

Internationale Gesellschaft für Gestalttheorie und ihre Anwendungen, Webseite, online verfügbar unter <http://gestalttheory.net/gta/Dokumente/gestalttheorie.html> (aufgerufen am 3. April 2016).

JAKUBEC, Doris: Romain Rolland, in: Dizionario storico della Svizzera (DSS), Version vom 11.11.2010 (Übersetzung aus dem Französischen), online verfügbar unter <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/016211/2010-11-11> (aufgerufen am 24. April 2023).

JÉKELY, Zsombor: Collected studies of András Péter published, online verfügbar unter <https://jekely.blogspot.com/2015/03/collected-studies-of-andras-peter.html> (aufgerufen am 3. August 2022).

Journal of the Warburg Institute, Journal Informationen auf der Webseite, <https://www.jstor.org/journal/jwarbinst> (aufgerufen am 28. September 2022).

KELEMEN, Ágnes: An „entertainer of the middle classes“: Ferenc Körmendi, online verfügbar unter https://hlo.hu/portrait/ferenc_kormendi_an_international_best_seller_author.html (aufgerufen am 3. August 2021).

„Körmendi, Ferenc“, in: Enciclopedia Treccani, online verfügbar unter https://www.treccani.it/enciclopedia/kormendi-ferenc_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (aufgerufen am 3. August 2021).

Lener Quartet Papers, Historical Note, online verfügbar unter : <http://www.huddersfield-music-society.org.uk/uploads/1/0/8/9/10893937/muslener1.pdf> (aufgerufen am 18. Januar 2022).

MANN, Klaus: Tagebücher 5.6.1940–11.12.1942, 27. September 1940, München, Monacensia, online verfügbar unter: <https://www.monacensia-digital.de/mann/content/zoom/10130> (aufgerufen am 14. Januar 2023).

„Móricz Zsigmond“, in: Enciclopedia Treccani, online verfügbar unter <https://www.treccani.it/enciclopedia/zsigmond-moricz/> (aufgerufen am 9. Juli 2022).

MUSCARDINI, Giuseppe: La figlia del mago, online verfügbar unter: <https://www.interventi.net/index.php/letteratura/343-la-figlia-del-mago> (abgerufen am 23. Dezember 2022).

PAVAN TADDEI, Maria Cristina: Bacci, Peleo, online verfügbar unter [http://www.treccani.it/enciclopedia/peleo-bacci_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/peleo-bacci_(Dizionario_Biografico)/) (aufgerufen am 24. März 2016).

PELLEGRINI, Emanuele: Ragghianti, Carlo Ludovico, in: Enciclopedia Treccani, online verfügbar unter https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-ludovico-ragghianti_%28Dizionario-Biografico%29/ (aufgerufen am 11. Juli 2022).

PFEIFER, Wolfgang (et al.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, online verfügbar unter <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Anekdote> (aufgerufen am 13. Januar 2023).

Razza, manifesto della, in: Enciclopedia Treccani, online verfügbar unter https://www.treccani.it/enciclopedia/manifesto-della-razza_%28Dizionario-di-Storia%29/ (aufgerufen am 27. Juli 2021).

„Salvini, Roberto“, in: Enciclopedia Treccani, online verfügbar unter <https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-salvini/> (aufgerufen am 4. August 2021).

Sandor Marai. Literat und Europäer, online verfügbar unter <https://www.perlentaucher.de/buch/sandor-marai/literat-und-europaeer-tagebuecher-band-1.html> (aufgerufen am 3. August 2021).

SORENSEN, Lee (Hrsg.): „Koehler, Wilhelm Reinhold Walter“, in: Dictionary of Art Historians, online verfügbar unter <https://arthistorians.info/koehlerw> (aufgerufen am 9. August 2021).

SORENSEN, Lee (Hrsg.): „Pinder, Wilhelm“, in: Dictionary of Art Historians, online verfügbar unter <https://arthistorians.info/pinderw> (aufgerufen am 8. Juli 2021).

SORENSEN, Lee (Hrsg.): „Schottmüller, Frida“, in: Dictionary of Art Historians, online verfügbar unter <https://arthistorians.info/schottmullerf> (aufgerufen am 9. Juli 2021).

SORENSEN, Lee (Hrsg.): „Sedlmayr, Hans“, in: Dictionary of Art Historians, Online verfügbar unter: <https://arthistorians.info/sedlmayrh> (aufgerufen am 24. April 2023).

Storia delle Arti, Università di Pisa, online verfügbar unter <https://www.cfs.unipi.it/formazione/orientamento/storia-delle-arti/> (aufgerufen am 13. Dezember 2022).

Studentenlisten der Universität München, online verfügbar unter <https://epub.ub.uni-muenchen.de> (aufgerufen am 24. April 2023).

SZABÓ, Gyozo: Gyula Illyés, in: Enciclopedia Treccani, online verfügbar unter https://www.treccani.it/enciclopedia/gyula-illyes_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (aufgerufen am 9. Juli 2022).

United States Holocaust Memorial Museum: Anti-Jewish Laws in Hungary, online verfügbar unter <https://www.ushmm.org/learn/timeline-of-events/1933-1938/anti-jewish-laws-in-hungary> (aufgerufen am 2. August 2021).

VON SCHLOSSER, Julius: https://gaz.wiki/post/it/Julius_von_Schlosser (aufgerufen am 6. Juli 2022).

Vorlesungs- und Personalverzeichnis der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau [WS 1930/40 - WS 1939/40 (Wintersemester 1936/37 und Sommersemester 1937)], online verfügbar unter http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/vvuf_1936-1937_ws/0082?sid=1536871f1515fad248649bb7f634aac3 (aufgerufen am 9. August 2021).

Vorlesungsverzeichnis der Universität Freiburg, online verfügbar unter <https://www.ub.uni-freiburg.de/recherche/digitale-bibliothek/freiburger-historische-bestaende/vorlesungsverzeichnisse/> (aufgerufen am 20. Januar 2022).

Who was Emmi Pikler, Pickler Institute, online verfügbar unter <https://emmipikler.weebly.com/who-is-emmi-pikler.html> (aufgerufen am 3. August 2021).

Abbildungen



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

*Lányi (Langfelder) Árpád postatiszt, in
Budapest (sz. Rajecz 1869.) 76130 / 1897.*

Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11

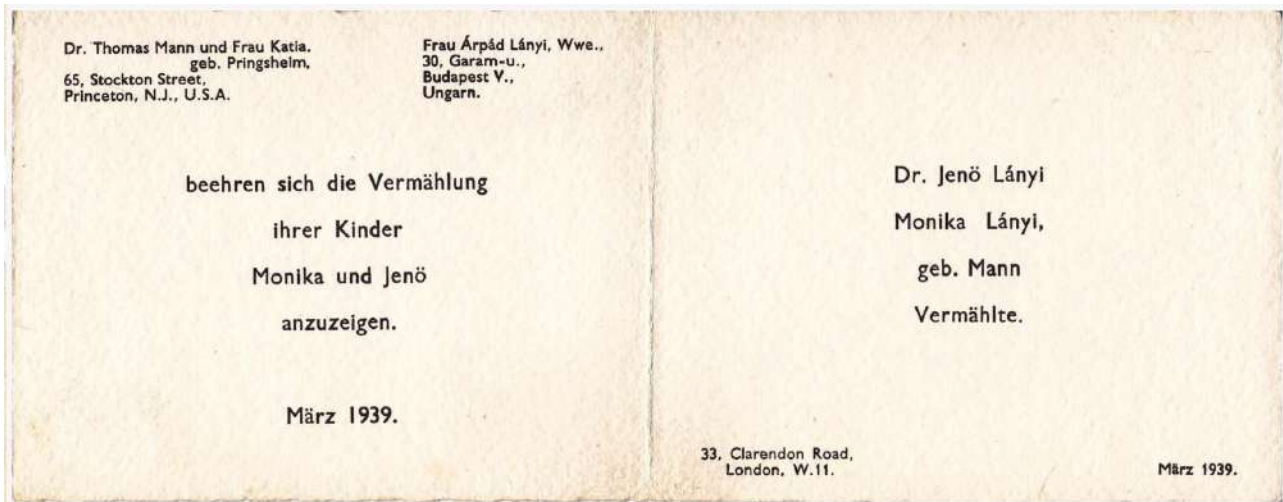


Abb. 12

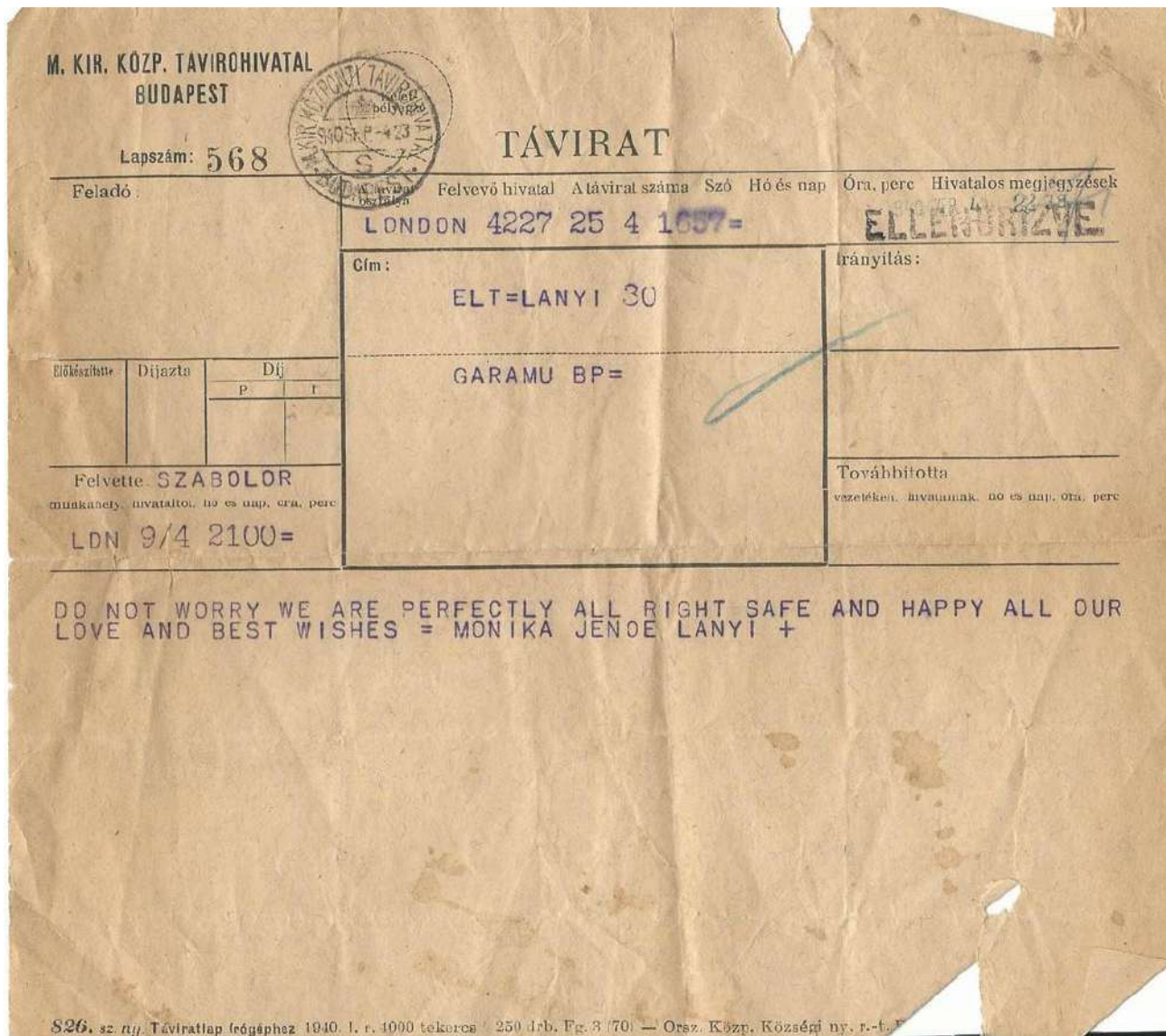


Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18

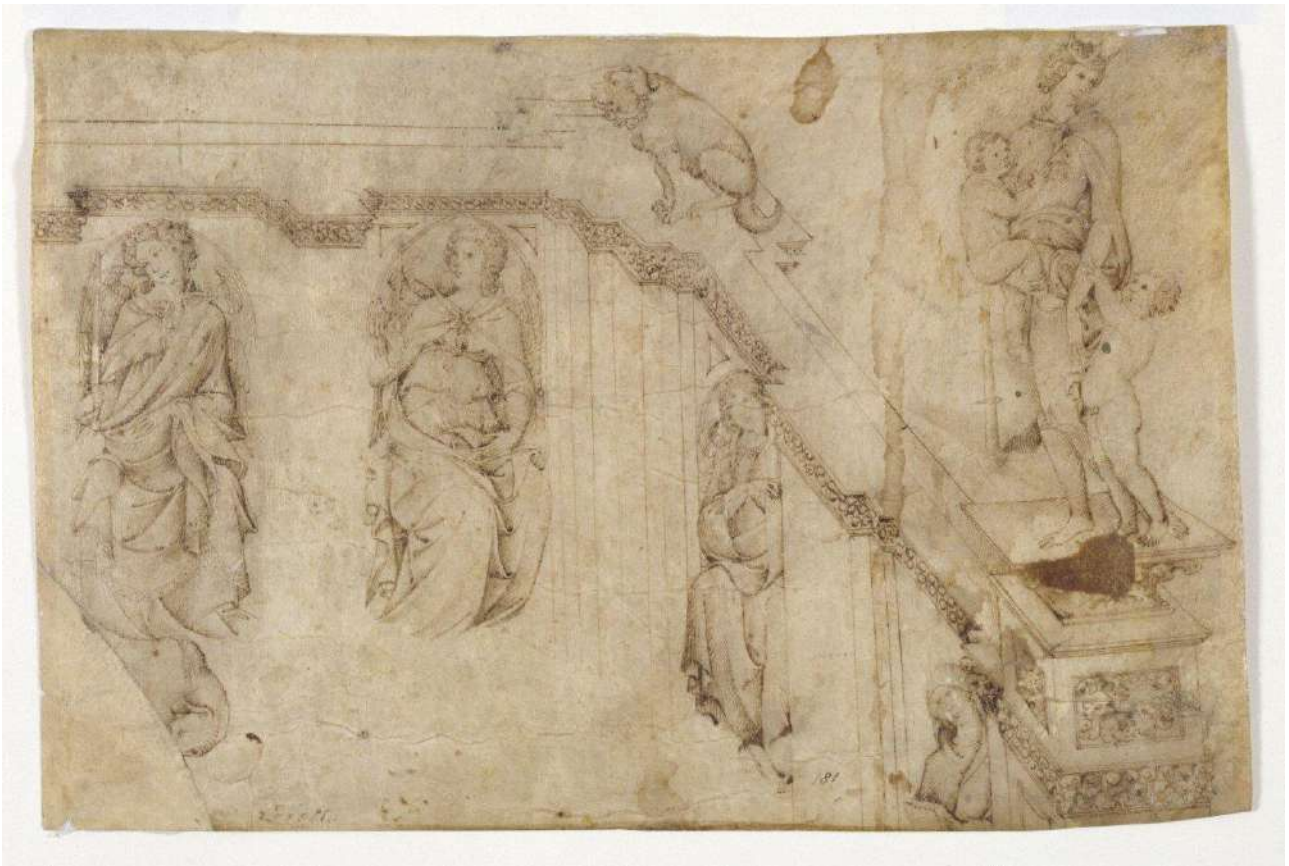


Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21

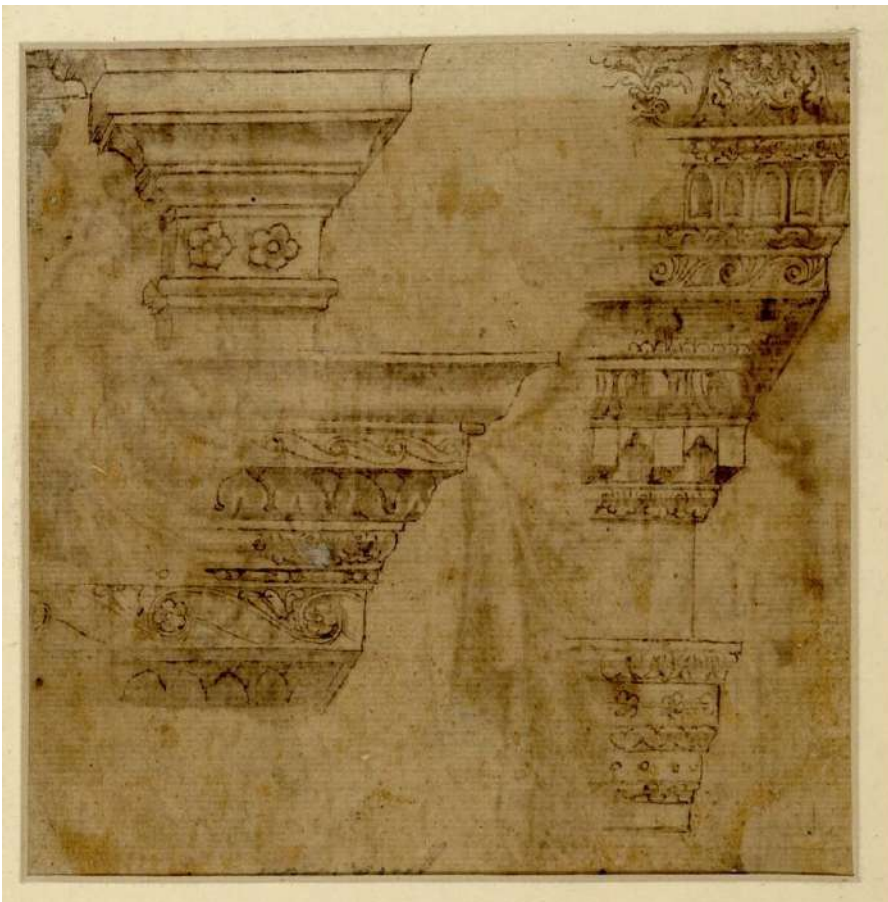


Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27

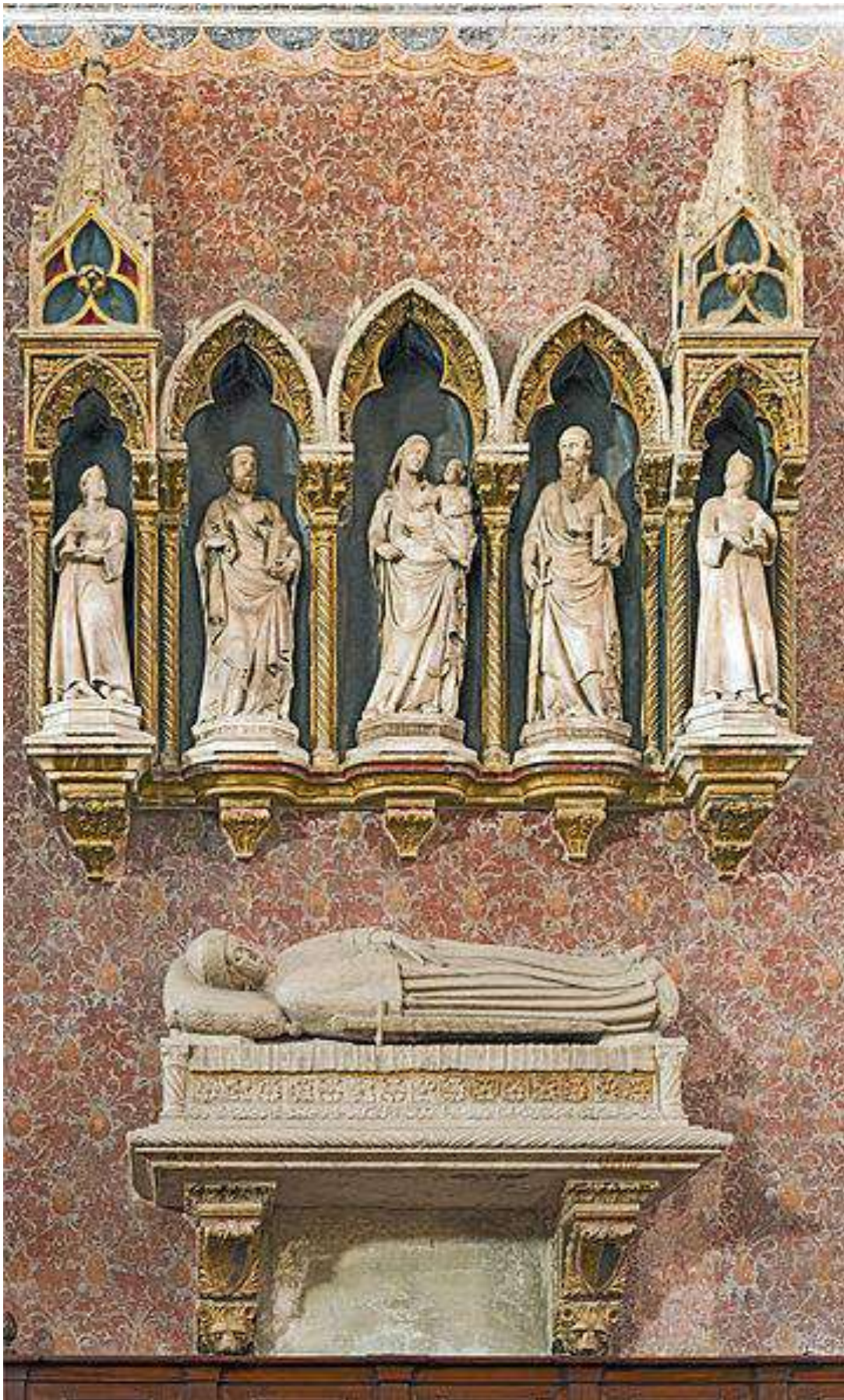


Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34



Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40



Abb. 41

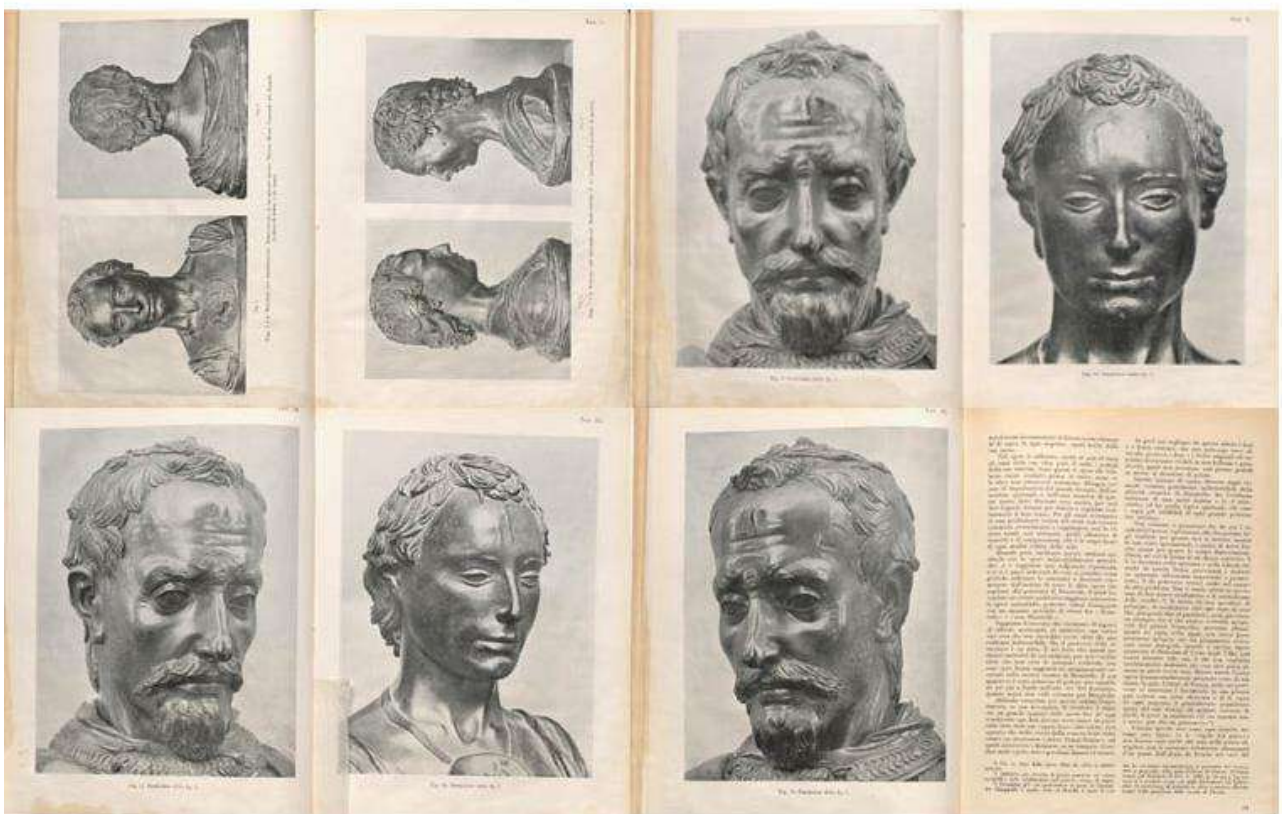


Abb. 42

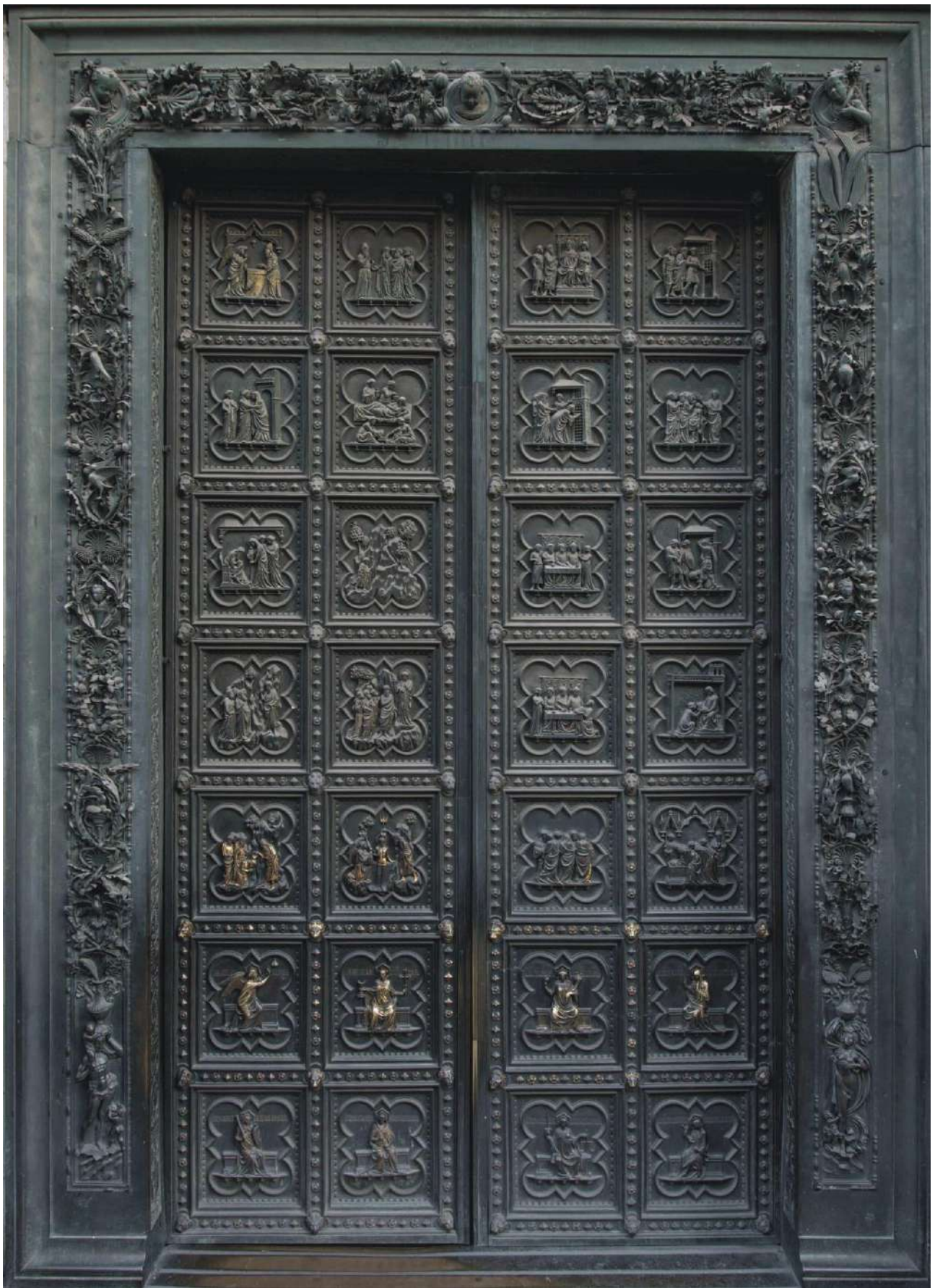


Abb. 43



Abb. 44



Abb. 45



Abb. 46



Abb. 47

THE WARBURG INSTITUTE
Imperial Institute Buildings, South Kensington, S.W.7.

TWO LECTURES
on
NEW ASPECTS OF DONATELLO

will be given by Dr. Jenő Lányi

at the WARBURG INSTITUTE on Thursday, March 30
and Monday April, 3.

Tea at 5 p.m.

Lecture at 5.30 p.m.

The lectures will be supplemented by an exhibition of about 150 new
photographs of Donatello's works, which will be on view from March
29 to April 3 inclusive.

Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50



Abb. 51

DEUTSCHE WISSENSCHAFTLICHE GESELLSCHAFT
IN LONDON.

6. Gordon Square,
London, W.C.1.

Den 5. Juni, 1939

Am Montag den 18. Juni, 1939 abends 8.30 Uhr wird

DR. JENO LANYI

im Hause von Mrs. Margrieta Beer
54 55, Westhill, 54
Highgate, N.6.

einen Vortrag halten ueber :

DONATELLO.

Prof. Dr. Veit Valentin Dr. F. Demuth

Beste Fahrgelegenheiten :

Tube-Kentish Town Station, dann Trolley Bus
Nr. 513, 613 order
615 bis Terminus.
(Parliament Hill
Fields).

-Highgate Station, dann Tram Nr. 11
bis Terminus.
(Highgate Village).

L.M.S.-Gospel Oak Station.

Abb. 52



Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58

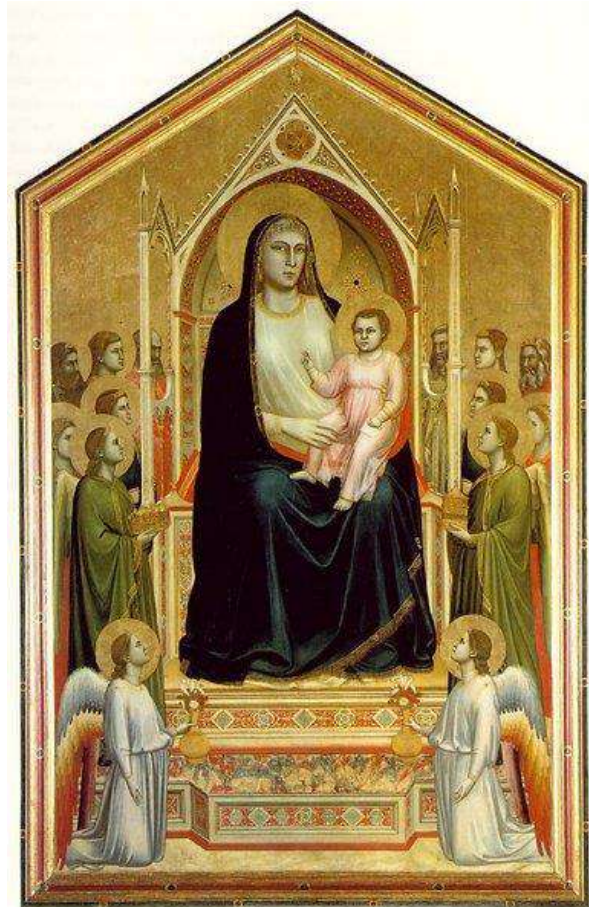


Abb. 59

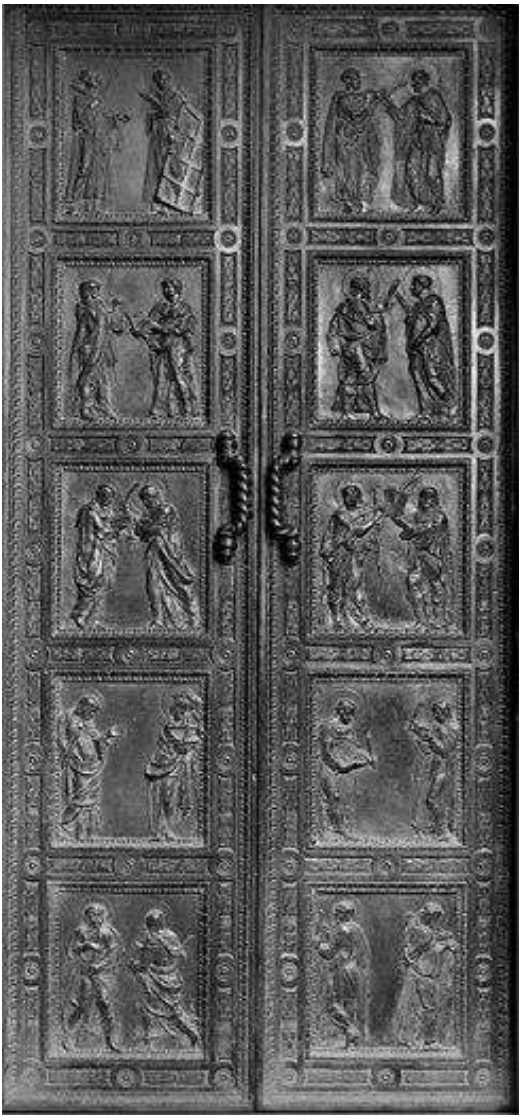


Abb. 60



Abb. 61



Abb. 62



Abb. 63

542513

zu Medussa gelehrte



Zwei Männer und der Fotograf
 Giorgio Lauerati auf dem
 Fenest am Campanile von
 Donatello. "Ficcione"

um 1936?



(Lauerati è il più piccolo)
 con Brogi di Lauerati più grande

Geschlecht S. Heikamp
 Foto Brogi

Abb. 64



Abb. 65



Abb. 66



Abb. 67



Abb. 68



Abb. 69



Abb. 70



Abb. 71

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Donatello, Denkmal für Erasmo da Narni (genannt Gattamelata), 1445 ca. – 1453, bronze, Padova, Piazza del Santo.

Abb. 2: Porträt von Jenő Lányi. Im Besitz von Mária Lányi.

Abb. 3: Porträt von Jenő Lányi. Im Besitz von Mária Lányi.

Abb. 4: Porträt von Jenő Lányi. Im Besitz von Mária Lányi.

Abb. 5: Porträt von Jenő Lányi. Im Besitz von Mária Lányi.

Abb. 6: Familie Lányis. Von links nach rechts: Bertha Lányi, Klára Lányi, Árpád Lányi, die Gouvernantin, Mágda Lányi, Jenő Lányi und László Lányi. Im Besitz von Mária Lányi.

Abb. 7: Die Kinder der Familie Lányi. Von links nach rechts: László Lányi, Mágda Lányi, Klára Lányi und Jenő Lányi. Im Besitz von Mária Lányi.

Abb. 8: Dokument der Nachnamenänderung. Nationalarchiv Ungarn, Budapest, Langliliom utca, MNL-OL 30799, mikrofilm 641. kép 2.

Abb. 9: Anonym, Fünf Meister der Florentiner Renaissance: Giotto, Uccello, Donatello, Manetti, Brunelleschi, 1. Hälfte des XVI. Jahrhundert, Öl auf Tafel, 66x21cm, Paris, Musée du Louvre.

Abb. 10: Jenő Lányi und Monika Mann. Im Besitz von Mária Lányi.

Abb. 11: Jenő Lányi und Monika Mann in London am Tag ihrer Hochzeit. Im Besitz von Mária Lányi.

Abb. 12: Vermählungskarte von Jenő Lányi und Monika Mann. Im Besitz von Mária Lányi.

Abb. 13: Telegramm von Jenő Lányi an Bertha Lányi, London, 04.09.1940. Im Besitz von Mária Lányi.

Abb. 14: Konstantinbögen, Largitio (Nordseite), 312 d.C., Roma.

Abb. 15: Francesco Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane (facciata), 1635-1640, Roma.

Abb. 16: Friedrich Overbeck, Italia und Germania, 1811-1828, Öl auf Leinwand, 94.4x104.7 cm, München, Neue Pinakothek.

Abb. 17: Maja Winteler-Einstein und Jenő Lányi beim „Vierhändern“ am Klavier, gezeichnet von Gino Pozzi, 1936. Berlin, Staatsbibliothek, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Nachlass 165, MWE, Mappe 9, Blatt 49.

Abb. 18: Villa Monacone, Capri, Türschild „Monika Mann, Schriftstellerin“, aus: ANDERT, Karin: Das fahrende Haus. Aus dem Leben einer Weltbürgerin, Reinbek bei Hamburg 2007, Abb. 25.

Abb. 19: Jacopo della Quercia: The right side of the Fonte Gaia (Siena), 1409–1415, Feder und Tinte auf Pergament, 15.3 x 22.8 cm, London, Victoria and Albert Museum.

Abb. 20: Jacopo della Quercia: Madonna della melagrana, 1403–1406, Marmor, Höhe 155 cm, Basis 70x61 cm, Ferrara, Museo della Cattedrale.

Abb. 21: Jacopo della Quercia, Grabmal für Ilaria del Carretto, 1406–1410, marmo, 88x244x66.5 cm, Lucca, Sakrestei San Martino.

Abb. 22: Anonym (Werkstatt Benozzo Gozzoli, Italien, 1420–1497), Architravstudien – Gebälkstücke, Feder auf unregelmäßig braun grundiertes Papier, 17.8x15.7 cm, Wien, Albertina, Inventarnummer 25450v.

Abb. 23: Anonym (Werkstatt Benozzo Gozzoli, Italien, 1420–1497), Studienblatt. In Vorderansicht nach rechts stehende bärtige Gewandfigur mit gescheiteltem Haar; nach links sitzender Dionysos mit einem Putto im Nacken, Feder auf unregelmäßig braun grundiertes Papier, 17.8x15.7 cm, Wien, Albertina, Inventarnummer 25450r.

Abb. 24: Jacopo Pontormo, Porträt von Maria Salviati de' Medici, 1543–1545, Öl auf Tafel, 87x71 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Abb. 25: Jacopo Pontormo, Falten- und Kopfstudie, roter Bleistift auf Papier, 24.5x16.5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, Collezione grafica, Inventarnummer 6503 F.

Abb. 26: Andrea e Nino Pisano, Madonna, 1347–1348, Marmor, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.

Abb. 27: Nino Pisano, Madonna mit Kind, 1340–50, Marmor, 135 cm, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Rucellai.

Abb. 28: Nino Pisano, Madonna mit Kind, Grabmahl des Doge Marco Corner, 1365–1368, Marmor, Venezia, SS. Giovanni e Paolo.

Abb. 29: Andrea e Nino Pisano, Engel aus einer Maestà-Gruppe, 1346–1347, Marmor, ca. 50 cm, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.

Abb. 30: Donatello, Tabernakel des Hl. Georgs, um 1415–1417, Marmor, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Abb. 31: Donatello, Prophet und Sybille, 1422, Marmor, Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Porta della Mandorla.

Abb. 32: Donatello, Abacuc (Zuccone), ca. 1426–1427, 1435–1436, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (aus dem Campanile von Giotto).

Abb. 33: Donatello, Kleiner Prophet, 1406, Marmor, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (aus der Porta della Mandorla, linke Zinne).

Abb. 34: Donatello, David, 1408–1409, Marmor, 191.5x78.5x42 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Abb. 35: Donatello, Zwei Spiritelli, um 1436–1438, Bronze mit Spuren von Vergoldung auf Marmorsockeln (ursprünglich nicht dazugehörend), 58.5x42x28 cm (nach links blickende Figur), 65x32.5x22 cm (nach rechts blickende Figur), Paris, Institut de France, Musée Jacquemart-André, Inv. MJAP-S 1773-1 und 2.

Abb. 36: Porträt eines Mannes, aus: LÁNYI, Jenö: Un autoritratto di Melozzo da Forlì, in: *Critica d'Arte*, 3.1938, S. 97–103, Tafel 65, Abb. 7.

Abb. 37: Donatello, Spiritello mit Taburin (Detail), 1429, Bronze mit Resten von Vergoldung, 36.2x14.7x16.2 cm, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung (Bode-Museum), Inv. 2653.

Abb. 38: Donatello, Amor-Attis, um 1435–1440, Bronze teilweise vergoldet, 103x55x45 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Bronzi 448.

Abb. 39: Donatello, Reliquienbüste des Heiligen Rossore, um 1422–1425, Bronze vergoldet und versilbert, 55x58x42 cm, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

Abb. 40: Bertoldo di Giovanni, Junger Philosoph (Giovanni di Niccolò Cavalcanti als Fedro di Platone), um 1470, Bronze, 42x42x25 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Abb. 41: Fotografie der Tafel 8 und 9 aus dem Artikel: LÁNYI, Jenö: Problemi della critica Donatelliana, in: *Critica d'Arte*, 4.1939, S. 9–22.

Abb. 42: Tafeln 6-12 aus LÁNYI, Jenö: Problemi della critica Donatelliana, in: *Critica d'Arte*, 4.1939, S. 9–22, Fotografien der Autorin, bearbeitet von Cristian Sommaiuolo.

Abb. 43: Andrea Pisano, Tür des Baptisteriums, 1330–1336, Bronze, 494x265 cm, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

Abb. 44: Gesamtansicht der Sala del Paradiso mit den drei Türen des Baptisteriums, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

Abb. 45: Giotto, Das Leben der heiligen Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, 1310–1311, Fresken, Firenze, Santa Croce, Cappella Peruzzi.

Abb. 46: Mosaiken aus der Baptisteriumskuppel, 1225–1330, Firenze, Battistero di San Giovanni.

Abb. 47: Domenico di Michelino, Ritratti di Taddeo Gaddi, Gaddo Gaddi und Agnolo Gaddi, 1440–50 ca., Tempera auf Tafel, 47x89 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

Abb. 48: Einladungskarte für die Vorträge Jenő Lányis am Warburg Institute, März 1939. London, Archiv des Warburg Institute.

Abb. 49: Donatello, Grabmal für Rainaldo Brancacci, 1426–1428 Napoli, Sant'Angelo a Nilo, Cappella Brancacci.

Abb. 50: Donatello, Grabmal für Baldassarre Cossa, 1426, Firenze, Baptisterium.

Abb. 51: Grabmal für Erasmo de Narni (genannt Gattamelata), Padova, Chiesa del Santo.

Abb. 52: Einladung zum Vortrag von Jenő Lányi für die Deutsche Wissenschaftliche Gesellschaft in London, 5. Juni 1939. Janson's files.

Abb. 53: Donatello, David, 1444, Bronze, 158 cm, Firenze, Museo del Bargello.

Abb. 54: Donatello, Judith und Holofernes, 1453–1457, Bronze, 236 cm, Firenze, Palazzo Vecchio.

Abb. 55: Donatello, Der heilige Johannes der Täufer (Martelli-Täufer), um 1442, Marmor, 159.5x46.5x36 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Sculture 435.

Abb. 56: Donatello, David (Detail des Kopfes), 1408–1409, Marmor, 191.5x78.5x42 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Abb. 57: Donatello, Johannes der Täufer (Martelli-Täufer, Detail des Kopfes), um 1442, Marmor, 159.5x46.5x36 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Sculture 435.

Abb. 58: Cimabue, Thronende Madonna mit Kind, Engel und Propheten, aus der Kirche Santa Trinità in Florenz, 1280 ca., Tempera und Gold auf Tafel. Florenz, Galleria degli Uffizi.

Abb. 59: Giotto und Werkstatt, Madonna di Ognissanti, 1310 ca., Tempera und Gold auf Tafel. Florenz, Galleria degli Uffizi.

Abb. 60: Donatello, Martyrertür, 1434–1442, Bronze, 235 x 109 cm, Firenze, San Lorenzo.

Abb. 61: Donatello, Aposteltür, 1434–1442, Bronze, 235 x 109 cm, Firenze, San Lorenzo.

Abb. 62: Porträt von Monika Mann. Im Besitz Mária Lányi.

Abb. 63: Porträt von Monika Mann. Im Besitz Mária Lányi.

Abb. 64: Jenő Lányi (links!) und Gino Malenotti auf dem Gerüst des Campanile von Giotto. Fotografie in der Photothek des Kunsthistorisches Institut zu Florenz.

Abb. 65: Gino Malenotti, tätig um 1925 – um 1950 im Auftrag von Jenő Lányi, Judith und Holofernes, Silbergelatine-Abzug (um 1945–58), 253 x 193 cm, Bologna, Fondazione Federico Zeri, Inv. 143267.

Abb. 66: : Gino Malenotti, tätig um 1925 – um 1950 im Auftrag von Jenő Lányi, Judith und Holofernes (Detail des weiblichen Kopfes), Silbergelatine-Abzug (um 1945–58), 253 x 193 cm, Bologna, Fondazione Federico Zeri, Inv. 143296.

Abb. 67: Gino Malenotti, tätig um 1925 – um 1950 im Auftrag von Jenő Lányi, Judith und Holofernes (mehrere Detailsaufnahmen), Silbergelatine-Abzüge (um 1945–58), zwischen 253–258 x 193–197 cm, Bologna, Fondazione Federico Zeri, Inv. 143273, 143275, 143277, 143284, 143288, 143290.

Abb. 68: Fotografie bei der Einrichtung der Ausstellung „Donatello. Erfinder der Renaissance, kuratiert von Neville Rowley (Berlin, 2. September 2022 – 8. Januar 2023). Im Besitz von Neville Rowley.

Abb. 69: Fotografie bei der Einrichtung der Ausstellung „Donatello. Erfinder der Renaissance, kuratiert von Neville Rowley (Berlin, 2. September 2022 – 8. Januar 2023). Im Besitz von Neville Rowley.

Abb. 70: Die Autorin mit ihrer Tochter Nile vor den ausgestellten Fotografien von Lányi und Malenotti bei der Ausstellung „Donatello. Erfinder der Renaissance“, kuratiert von Neville Rowley (Berlin, 2. September 2022 – 8. Januar 2023).

Abb. 71: Materialien aus der Fototeca Zeri, Bologna. Roter Kasten und Papiermappe der Fondo Brogi, Beispiel einer Fotografie aus der Judith-Gruppe. Im Besitz der Autorin.

Nachwort

Ricordo che durante un seminario all'università di Budapest, in cui riflettevamo sui nostri lavori di dottorato, ad un certo punto la professoressa ci portò in corridoio e ci disse: “immaginatevi che questo corridoio sia una linea di misurazione. Questo punto [e indicò l'inizio del corridoio] indica una scarsa probabilità di finire il dottorato. Là [e intendeva la porta alla fine del corridoio] invece si intende un'alta probabilità di finirlo. Ora posizionatevi su questa linea immaginaria a seconda di quanto sentite probabile di portare a termine il lavoro”.

Ricordo di essermi appiccicata alla porta, tanto era forte in me la determinazione nel portare avanti il mio progetto. Ero sicura che avrei proseguito con la ricerca, scritto la tesi, raggiunto il titolo.

Inutile dire che in innumerevoli momenti della mia vita, da allora – quel seminario dev'essere stato nell'inverno del 2016, ma era l'estate del 2013 quando ricevetti le prime lettere di Jenő Lányi sulle quali lavorare – più e più volte ho invece pensato che avrei mollato, lasciato perdere.

È stata dura quando mia mamma era malata, stavo a casa con lei e scrivevo nei tempi ricavati tra le sue richieste. Sacri i momenti in cui il suo compagno la portava alle visite mediche: avevo tempo di immergermi nel lavoro, su un tavolino in cantina dove speravo di trovare la calma giusta per concentrarmi.

È stata dura quando è morta, eppure dopo due settimane ero a presentare gli esiti della mia ricerca ad una commissione austriaca; e pian piano ho ripreso le redini del lavoro.

È stata dura quando ho cominciato a lavorare, e la gioia che mi davano i richiedenti l'asilo prima, e i miei allievi dopo, era molto più intensa e soddisfacente del lavoro su documenti di decenni fa che risalivano a personaggi ormai morti.

È stata dura quando sono rimasta incinta, e d'un tratto ogni mia cellula era intrisa di istinto mammifero, con le energie che confluivano nell'utero e poca, pochissima capacità di usare la mia parte intellettuale.

È stata dura quando mia figlia era un bebè. Non riuscivo a trovare il tempo per farmi una doccia decente, figuriamoci per scrivere il dottorato.

A fine novembre del 2020 ho definitivamente deciso di abbandonarlo.

Ad inizio dicembre del 2020 un tipello irlandese, cresciuto a Parigi e ora a Berlino mi ha convinta a continuare. [La leggenda racconterà che sia stata mia mamma a portarlo da me, perché “non dimenticare che le hai promesso, sul letto di morte, che avresti finito il dottorato!”, così dice mio padre, ma io di questa promessa non ho ricordi.]

Nell'estate del 2021 ho iniziato la stesura della tesi. Contemporaneamente mi sono innamorata: è stata dura rimanere concentrata sulla scrittura, e a dirla tutta non lo sono rimasta affatto e, appena potevo, scappavo con D. per qualche avventura.

A dicembre del 2021 ho detto, senza crederci troppo: “dai, potrei custodire io la capanna di Canaa per qualche settimana, mentre scrivo la tesi”. E così è successo. Non solo che ho custodito Canaa – che sicuramente fra i due obiettivi era quello più semplice e realistico – ma ho anche scritto la tesi.

Non tutta, ma sono a 108 pagine e il numero mi pare sacro, un magnifico traguardo. Non sono ancora così vicina alla fine. Però oggi, nel luglio del 2022, mi sento di nuovo di potermi appiccicare alla porta: le probabilità che finirò la tesi sono molto, molto alte.

La scrittura è fluida, veloce, a tratti quasi di getto. La facilità con la quale alcune parti del lavoro scivolano nelle pagine word è sorprendente, e sicuramente supportata da un pensiero di fondo: che non debba essere una tesi perfetta, ma che debba solamente esistere. Scrivo di mattina, di pomeriggio, al tramonto e all'alba. Scrivo sul tavolo alto della cucina di Canaa, sul letto nel dormitorio, nel refettorio, e poi fuori, sulle piode in sasso, al sole e all'aria fresca. Scrivo senza poter utilizzare internet, spostandomi un paio di volte alla settimana all'alpe di Pii, a una quarantina di minuti di distanza a piedi, dove c'è campo e posso utilizzare la rete – almeno fino a quando regge la batteria del computer.

Stamattina, all'alba, appena sveglia e ancora rincoglionita, un ospite da San Gallo mi chiede qual è il tema del mio dottorato. Gliene parlo un po'. Mi chiede se sono riuscita a scrivere, qui a Canaa. E mi chiede, su una scala da 0 a 100%, quanto ho già scritto. Ho sparato: OTTANTA PER CENTO! (evidentemente ero ancora mezza addormentata, diciamo che sono al 65% rimanendo ottimiste). Lui mi risponde: “ah, come essere ai piedi del Mont Ventoux nel Tour de France!”. E io, sorridendo, mi rimetto a pedalare.

Alpe di Canaa, 15 luglio 2022

Erklärung zur Dissertation

Name: Martina Medolago
Anschrift: Nucleo 17, 6958 Bidogno (CH)
PhD-Programm: Geschichte

Ehrenwörtliche Erklärung zu meiner Dissertation mit dem Titel:

,

Jenő Lányi (1902–1940). Gebrochenes Leben und zerstreuter Werk eines mitteleuropäischen Intellektuellen

Sehr geehrte Damen und Herren,

hiermit erkläre ich, dass ich die beigefügte Dissertation selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel genutzt habe. Alle wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen habe ich als solche gekennzeichnet.

Ich versichere außerdem, dass ich die beigefügte Dissertation nur in diesem und keinem anderen Promotionsverfahren eingereicht habe und dass diesem Promotionsverfahren keine endgültig gescheiterten Promotionsverfahren vorausgegangen sind.

Es läuft gegen mich kein Verfahren zwecks Aberkennung des Dokortitels bzw. es wurde mir zuvor kein Dokortitel aberkannt.

Finisco questo lavoro su un treno regionale che da Formia-Gaeta mi porta a Quarto di Marano, fuori Napoli, in un tempo che sento essere ancora parecchio buio per questa nostra Europa – quel territorio che chiamo “casa” e che lo è stato, per un periodo, anche per Jenö Lányi. È il 4 gennaio 2024.

Lascio alle mie spalle una Montagna Spaccata che non si è lasciata scalare, pochi rimpianti, tanti pezzi di me, un’influenza e le mille imperfezioni di questo lavoro.

Per volgermi al futuro.

Con un augurio, per me e per tutti noi, che fa così:

Istruitevi,

perché avremo bisogno

di tutta la nostra intelligenza.

Agitatevi,

perché avremo bisogno

di tutto il nostro entusiasmo.

Organizzatevi,

perché avremo bisogno

di tutta la nostra forza.

Antonio Gramsci

Grazie.

Stampa a cura di Maja Giudici
e del laboratorio di grafica e informatica
dell’istituto OTAF, Sorengo.