

tuend und macht das Buch zu einer guten und informativen Lektüre. Manche Kapitel, insbesondere die *Arabischen Nächte*, lesen sich wie ein Thriller. Die mitreißende Erzählweise der Autorin zwingt einfach dazu, bis zur letzten Seite (fast) lückenlos durchzulesen. Vor allem macht das Buch Lust, sich in die aufregende Kunswelt zu stürzen, sich diese bereichernde Parallelwelt zu eröffnen und lässt – gerade jetzt – die unbändige Vorfreude auf die nächste internationale Kunstmesse oder Auktion ins Unermessliche wachsen.

SARA TRÖSTER KLEMM
Leipzig



Heidi Tacier-Eugster; Das Museum Rietberg und Elsy Leuzinger. Vom Sehen und Wissen; Basel: Schwabe 2019; 592 S., 103 farb. u. 200 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7965-3991-6; CHF 96

In den 1950er und 1960er Jahren waren Frauen im Wissenschafts- und Kulturbetrieb selten vertreten und noch seltener in leitenden Positionen. In den letzten Jahren werden Wissenschaftlerinnen zunehmend in wissenschaftlichen Publikationen gewürdigt, um deren Leben, Wirken und Leistungen deutlicher sichtbar zu machen. Einem solchen Forschungsdesiderat widmet sich Heidi Tacier-Eugster in ihrer im Schwabe Verlag veröffentlichten, umfangreichen Dissertation zu

der prominenten Ethnologin Elsy Leuzinger (1910–2010).

Aktueller, aber auch brisanter hätte der Zeitpunkt der Publikation kaum ausfallen können: Dass in den 1950er und 1960er Jahren die Aufarbeitung einer Sammlung und der Umgang mit Kunst aus kolonialen Gebieten ein anderer war als in der Gegenwart und damalige Handlungsweisen, wie der von Leuzinger praktizierte Kulturgütertransfer, aus heutiger Perspektive nicht frei von Kritik sind, (108) wenngleich Leuzingers beginnende Provenienzforschung damals als progressiv zu verstehen ist, wird von Tacier-Eugster wiederholt thematisiert (zum Beispiel 108, 207, 259, 265f., 336, 446–450). Diskussionen der Autorin um den Erwerb von Objekten aus ehemalig kolonialbesetzten Ländern und Gebieten gehen häufig mit einer kritischen Beschreibung der Sonderstellung der Schweiz, die keine Kolonien besaß, einher und verweisen auf weiterführende Forschungsergebnisse, beispielsweise die der Provenienzforscherin des Museum Rietberg, Esther Tisa Francini, zu Sammlungsstücken aus Benin. (135f., 265f., 446) Auch das verleiht der Publikation Tacier-Eugster eine gewisse Aktualität. Dass die Schweizer Museen koloniale Kunst in ihrem Besitz aufdecken und mit etwaigen Rückgabeforderungen sowie Restitutionsansprüchen umgehen müssen, wie beispielsweise auch Museen in Deutschland und Frankreich, zeigen die aktuellen Diskussionen in der Schweizer Presse, insbesondere zu den im Rietberg be-

findlichen Benin-Bronzen.¹ Der auch in Deutschland öffentlich geführte Diskurs um die Rückgabe der Benin Bronzen, die im am 16. Dezember 2020 eröffneten Humboldt Forum präsentiert werden sollen,² steht exemplarisch für diese aktuelle Auseinandersetzung mit dem Thema der Kolonialkunst und den Forderungen der Herkunfts länder, die lange ignoriert oder blockiert wurden, wie unter anderem Bénédicte Savoy dargelegt hat.³ Wie virulent diese Diskussion und die Rückgabeforderungen der Benin-Bronzen bis zum heutigen Tage sind, dokumentiert die am 1. April 2021 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* publizierte Stellungnahme des Botschafters der Republik Nigeria in Deutschland, S.E. Yusuf M. Tuggar, die als Antwort auf den an selbiger Stelle am 27. März 2021 publizierten Beitrag von Hermann Parzinger, Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, zu lesen war. Während Parzinger wiederholt den Willen zur Rückgabe und die Gespräche der Benin Dialogue Group in den Vordergrund rückt, plädiert Tuggar für die Rückgabe der Bronzen und gegen das Konzept des gemeinsamen Besitzes, wie es die Benin Dialogue Group vorgeschlagen hatte, begleitet von Verhandlungen auf Regierungsebene, bei der nicht nur vorwiegend Museumsvertreterinnen und -vertreter beteiligt sind.⁴ Immerhin ist anzuerkennen, dass in Tacier-Eugsters Publikation einige dieser Fragen und Diskurse schon anklingen, wenn auch nicht in einem eigenen Kapitel, was sicherlich nicht unangemessen gewesen wäre. Da die Publikation schon im Jahr 2019 erschien und zudem auf die historische Schweizer Situation der 1950er und 1960er Jahre fokussiert ist, werden manche Ausführungen von der dynamischen aktuellen Diskussion überholt. Dennoch füllt die vorliegende Arbeit in ihrer minutiosen historiografischen Beschreibung einer Forscherinnenbiografie ein wichtiges Forschungsdesiderat zu einer der wichtigen Wissenschaftlerinnen und Museumsdirektorinnen der 1950er und 1960er Jahre, die in vielfacher Hinsicht als Pionierin innerhalb der Institutionengeschichte der Wissenschaft angesehen werden kann.

-
- 1 Balz Oertli, „Raubkunst aus Afrika: Nationale Strategie gefordert“, 21.09.2020, in: *SRF Schweizer Radio und Fernsehen*, abrufbar unter: <https://www.srf.ch/news/schweiz/gestohlenes-kulturerbe-raubkunst-aus-afrika-nationale-strategie-gefordert> (zuletzt aufgerufen am 30.03.2021); o.A., „So wollen Schweizer Museen koloniale Raubkunst aufdecken“, 29.01.2021, in: *SRF Schweizer Radio und Fernsehen*, abrufbar unter: <https://www.srf.ch/kultur/kunst/raubkunst-aus-dem-benin-so-wollen-schweizer-museen-koloniale-raubkunst-aufdecken> (zuletzt aufgerufen am 30.03.2021); Massimo Agostinis, „Schweizer Museen untersuchen den Weg afrikanischer Raubkunst“, 16.02.2021, in: *SRF Schweizer Radio und Fernsehen*, abrufbar unter: <https://www.srf.ch/news/schweiz/raubkunst-aus-benin-schweizer-museen-untersuchen-den-weg-afrikanischer-raubkunst> (zuletzt aufgerufen am 30.03.2021).
 - 2 O.A., „Humboldt Forum überarbeitet Ausstellung mit Raubkunst aus Nigeria“, 23.03.2021, in: *Zeit Online*, abrufbar unter: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2021-03/berlin-humboldt-forum-benin-bronzen-ueberarbeitung-praesentation-rueckgabe> (zuletzt aufgerufen am 30.03.2021); Hermann Parzinger, „Ein Museum ist keine Weltverbesserungsmaschine“, 27.03.2021, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, abrufbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/parzinger-benin-bronzen-bleiben-im-humboldt-forum-17265011.html> (zuletzt aufgerufen am 30.03.2021).
 - 3 Bénédicte Savoy, *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage*, München 2021.
 - 4 S.E. Yusuf M. Tuggar, „Afrikas Kunstschatze müssen zurückkehren“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.04.2021, Nr. 77, S. 13; Parzinger 2021 (wie Anm. 2).

Nach ihrer Schulausbildung arbeitete Leuzinger ab 1930 als konservatorische Hilfskraft in der Sammlung für Völkerkunde der Universität Zürich (heute Völkerkundemuseum der Universität Zürich) unter Prof. Dr. Hans Wehrli, wo sie unter anderem die Sammlung katalogisierte, wissenschaftlich aufarbeitete und auch administrative Tätigkeiten ausübte (Abb. 1). Dabei eignete sie sich ihr ethnologisches Wissen größtenteils autodidaktisch und durch den Besuch von Vorlesungen an. (344–350) Neben ihren vielfältigen Tätigkeiten in der Sammlung und ersten wissenschaftlichen Veröffentlichungen erhielt Leuzinger 1942 die Matura, studierte Geografie, Prähistorie, Anthropologie und Kunstgeschichte und schloss 1950 ihr Studium mit der Promotion und Dissertation zum *Wesen und Form des Schmuckes afrikanischer Völker*⁵ ab. (350–362) Im September 1951 begleitete sie den Kunsthändler Emil Storrer nach Nigeria, Mali und an die Elfenbeinküste. Im Gegensatz zu Storrer, dessen dominierende Motivation zu dieser Reise vorwiegend aus seiner Absicht entsprang, regionale, ‚authentische‘ Objekte aus Afrika für den Schweizer Kunst- und Innenausstattungsmarkt zu erwerben und gleichzeitig einen Dokumentationsfilm über die Stämme am Niger vorzubereiten, unternahm Leuzinger die Reise rein zu Forschungszwecken, wenngleich auch sie Objekte ankaufte, um sie größtenteils nach ihrer Rückkehr der Sammlung für Völkerkunde zur wissenschaftlichen Aufbereitung zu schenken. (366–370)

Neben einer weiteren Reise im Jahr 1952/1953 durch Ost- und Zentralafrika, bei der Leuzinger selbst die Leitung innehatte, und einer Exkursion im Herbst 1953 nach Ostafrika, bereiste Leuzinger zusammen mit ihrer Cousine, der Ethnologin und Pilotin Jolantha Tschudi, von November 1954 bis Mai 1955 Zentralnigeria, um weiterführend die Kultur der Eloyi (Afo) zu erforschen. Mithin sind Leuzinger und Tschudi die ersten Frauen, die eine afrikanische Forschungsexpedition ohne männliche Begleitung planten und durchführten. (388) Während dieser Zeit lebten die beiden Ethnologinnen in der Gemeinschaft der Eloyi, dokumentierten kulturelle Praktiken, führten Interviews und erwarben auch einige Objekte, um diese anschließend Schweizer Museen zu übereignen und auf diesem Wege die Kultur der Eloyi in Europa bekannt zu machen. Dass diese Kulturgegenstände schließlich nicht in die Schweiz ausgeführt wurden, sondern trotz der Bemühungen von Leuzinger in Nigeria verblieben, nimmt eine zentrale Rolle in diesem Kapitel der Publikation ein, rechnete Leuzinger doch damit, die von ihr erworbenen und die ihr anvertrauten Objekte zum Gegenstand ihrer geplanten Habilitationsschrift zu machen, die in dieser Form schließlich nicht zustande kam. Dennoch konnte Leuzinger die Ergebnisse ihrer Forschungsreise bei den Eloyi in verschiedenen Artikeln, Aufsätzen und Vorträgen veröffentlichen. Ihre Habilitationsschrift mit dem Titel *Afrika. Kunst der Negervölker* [sic!], in der sie einen beeindruckenden Überblick über die Kunst des afrikanischen Kontinents liefert, veröffentlichte Leuzinger erstmals 1959 und anschließend in mehreren Auflagen und Übersetzungen in verschiedene Sprachen. (318, 375–391)

Kern der vorliegenden Publikation bildet Elsy Leuzingers Tätigkeit als Leiterin des 1952 von Johannes Itten im Auftrag der Stadt Zürich gegründeten Museum Riet-

5 Elsy Leuzinger, *Vom Wesen und Form des Schmuckes afrikanischer Völker*, Zürich 1950.



Abb. 1: Konservatorin in der Sammlung für Völkerkunde UZH. Archiv Do Zeller (354)

berg, das sie am 1. Januar 1956 als Nachfolgerin des Gründungsdirektors übernahm, wobei sie anfangs weiterhin halbtags in der Sammlung für Völkerkunde tätig blieb. (24) Auch in diesem Feld ist Leuzinger als Pionierin anzusehen, denn sie ist – 1956! – die erste Frau, die in der Schweiz einer öffentlichen Institution vorstand. (26) Leuzingers Kontaktpflege und umsichtigem Umgang mit Sammlerinnen und Sammlern, potenziellen Donatorinnen und Stiftern ist es zu verdanken, dass die Sammlung des noch jungen Hauses während ihrer Amtszeit von circa 1.600 Objekte auf 4.000 anwuchs. (134) In diesem Zusammenhang sind neben dem Gründungsstifter, Baron Eduard von der Heydt, dessen externe Leihgaben Leuzinger beinahe vollständig nach Zürich überführen konnte, (145–155) und der Sammlung Menten, auch die 1956 gegründete Rietberg-Gesellschaft zu nennen, die Ankäufe als Schenkungen für die Sammlung tätigte und als Geldgeberin für Ankäufe fungierte. (164–169) Deren Mitglieder setzten sich „aus Vertretern der Politik und der universitären Kunstsenschaften, aus Sammlern, Verlegern, Finanzunternehmern und anderen kunstinteressierten Persönlichkeiten“ zusammen (124). Gleichzeitig blieb die Zahl der direkten Ankäufe des Museums überschaubar. Die circa 200 Neuerwerbungen, die das Haus auf dem Kunstmarkt, von anderen Museen und aus privaten Sammlungen akquirierte, wurden teilweise mithilfe eines Gremiums aus Expertinnen und Experten ausgewählt, um die Echtheit der Objekte und deren Wert für die Sammlung zu prü-

fen, wobei die Beurteilung durch die Museumsleiterin jeweils stark ins Gewicht fiel. (238–266) Wenngleich sich Leuzinger kontinuierlich um einen Erweiterungsbau bemühte, um die wachsende Sammlung und Bibliothek (278–283) in den begrenzten Räumlichkeiten der Villa Wesendonck, auf die sich das Museum Rietberg in dieser Zeit beschränkte, unterzubringen und in der Dauerausstellung alle wichtigen Stücke zeigen zu können, konnten ihre Pläne während ihrer Zeit am Rietberg nicht umgesetzt werden. (292–297) Dies hatte zur Folge, dass Sonderausstellungen zu Sammlungsergänzungen oder thematische Ausstellungen in Kooperation mit anderen Schweizer Museen und Sammlungen etwa in den Räumen im Helmhaus oder im Kunsthause Zürich präsentiert werden mussten. (305–315)

Bei der stetigen Erweiterung der Sammlung des Museum Rietberg sowie der dadurch bedingten Neugestaltung der Dauerausstellung (Abb. 2) richtete Leuzinger ihren Fokus vor allem auf eine vergleichende Präsentation, um für die Besuchenden Sinnzusammenhänge zwischen den Werken herstellen zu können, (110–119) sowie die Objekte „so [zu] positionieren, dass dessen Wirkung auf den Besucher in seiner Wirkmächtigkeit und seiner Geschichte erlebbar werden konnte.“ (118f.) Das bereits in ihrer Antrittsrede im November 1956 formulierte Ziel, die Bestände wissenschaftlich aufzuarbeiten und die Ergebnisse dem Publikum zugänglich zu machen, (29) erfüllte sie, indem sie – anders als zuvor Johannes Itten – alle Exponate beschriftete, (110) die Sammlung vollständig inventarisierte und katalogisierte. Darüber hinaus war Leuzinger bestrebt den Kontext und die ursprüngliche Funktion der Objekte zu erforschen und, wenn möglich, auch die Provenienz der Artefakte zu dokumentieren, die sie seit ihrem Amtsantritt aufarbeitete. (88) Zu den ab 1958 geplanten, insgesamt neun, nach Herkunftsregion sortierten Bestandskatalogen, in denen die Ergebnisse der wissenschaftlichen Aufarbeitung dokumentiert werden sollten, kommt es schließlich nicht. Stattdessen veröffentlicht Leuzinger während ihrer Zeit als Direktorin einzelne thematische Kataloge zu chinesischen, afrikanischen und indischen Skulpturen, zur Kunst der Südsee und Mittelamerikas sowie zu japanischen Holzschnitten, die einen großen Teil der Sammlung umfassen, ebenso eine Wegleitung des Museums. (85–110) Mit den aufwändig gestalteten Publikationen verfolgt Leuzinger das Ziel, das Museum und seine Bestände für eine breite Öffentlichkeit zugänglich zu machen und zugleich einer eurozentristischen Haltung entgegenzusteuern. (29–32, 300) Mit dieser Intention erhöhte Leuzinger auch ihre Präsenz und die des Museums in der Presse, verfasste Artikel in Tageszeitungen, Zeitschriften und Fachzeitschriften und ließ intensiv über die aktuellsten Aktivitäten des Museums berichten. Auch der Ausbau der Kunstvermittlung in Form von Führungen für Gruppen und Schulklassen sowie Sonderveranstaltungen, wie Vorträge von externen Experten oder Filmabende, erhöhten ebenfalls die Bekanntheit des Museums. Überregionale Vorträge Leuzingers, zum Teil begleitet von Lichtbildern, zum Beispiel in Deutschland, sowie die stetige Öffentlichkeitsarbeit führten schließlich zu einer kontinuierlichen Steigerung der Besucherzahlen unter ihrer Leitung (300–305) und machten das Museum Rietberg über die Landesgrenzen bekannt.



Abb. 2: Elsy Leuzinger
in der neugestalteten
Afrika-Sammlung.
Archiv Do Zeller (113)

Leuzingers Aktivitäten in der Vermittlung außereuropäischer Kunst beschränkten sich nicht nur auf ihre Tätigkeit im Museum. Nachdem ihre Habilitationschrift 1960 an der Philosophischen Fakultät angenommen worden war, war sie zudem als Privatdozentin an der Universität Zürich tätig, wodurch sie zu den ersten Frauen zählt, die an der dortigen Philosophischen Fakultät lehrten. (317) 1968 wurde Leuzinger zur Titularprofessorin ernannt. Ihre Vorlesungen behandelten unter anderem afrikanische, südostasiatische oder japanische Kunst, die von einer steigenden Zahl Studierender besucht wurden. Dabei fanden auch Exkursionen ins Museum Rietberg statt, um die Objekte vor dem Original zu studieren. Die wachsende Nachfrage führte schließlich dazu, dass das Kunstgeschichtliche Seminar sich für die Einrichtung des Nebenfachs ‚Aussereuropäische Kunstgeschichte‘ einsetzen, das 1970 dann unter dem Namen ‚Kunst aussereuropäischer Völker‘ etabliert wurde. Hieraus ist später der heutige Lehrstuhl ‚Kunstgeschichte Ostasiens‘ an der Universität Zürich hervorgegangen. (316–324) Folglich ist Leuzingers Lehre nicht zuletzt auch als erster Anstoß für die Einrichtung und Institutionalisierung dieses Faches an der Universität Zürich zu begreifen.

Ihre Lehrtätigkeit setzte Leuzinger nach ihrer Pensionierung bis 1975 fort. Als Leuzinger das Museum Rietberg 1971 nach sechzehnjähriger Tätigkeit verlässt, über gibt sie einen „Ort der kulturellen und sozialen Wissensproduktion“ (335), der bis in

die Gegenwart nachwirkt und fortgeschrieben wird. Ihr umfassendes Wissen zur außereuropäischen Kunst findet ihre zusammenfassende Würdigung mit der Herausgabe der Publikation *Kunst der Naturvölker*, die 1978 als Supplementband der renommierten *Propyläen der Kunstgeschichte*-Reihe veröffentlicht wird. (435) Auch hier ist Leuzinger eine der wenigen Frauen im Kreis überwiegend männlicher namhafter Autoren und Herausgeber. Zweifellos hat Elsy Leuzinger Maßstäbe in ihrem Fach gesetzt und wurde als Expertin und „bemerkenswerte Akademikerin“ (439) wahrgenommen.

Gestützt wird die Publikation von Tacier-Eugster durch zahlreiche bisher unveröffentlichte Quellen, Briefe, Protokolle oder andere Skripte zu und von Elsy Leuzinger sowie dem Museum Rietberg, die teilweise in Gänze und auch über mehrere Seiten reichend publiziert werden und die Arbeit bereichern. Partiell wünscht man sich als Leserin und Leser an manchen Stellen eine umfassendere intertextuelle Arbeit und Interpretation der zitierten Quellen, deren „Beurteilung“ die Autorin vielfach einfach „dem Ermessen des Lesers“ (14) überlässt. Tacier-Eugsters umfassende Recherchen in den verschiedenen Archiven und die von ihr geführten Interviews mit Zeitzeuginnen und -zeugen vermitteln ein umfassendes und auch persönliches Bild von Leuzinger und ihrem Wirken. So erfährt der Leser aber auch wiederholt Alltägliches über Leuzinger, wie beispielsweise zu ihrem Lampenfieber. (127, 303, 436f., 439, 440f.)

Wie eingangs schon angesprochen ist es schade, dass demgegenüber manche zentrale Frage, wie nach dem damals vorherrschenden Eurozentrismus und der Stellung der Frau in der Schweiz in Exkurse verschoben werden. (506–518) Diese Exkurse hätten gut als einführende Kapitel dienen können, um die Leistungen Leuzingers auch vor dem Hintergrund der aktuellen Diskurse besser beurteilen und die Intentionen ihrer Öffentlichkeitsarbeit besser verstehen zu können. Und auch die wichtige, den ersten Teil abschließende Frage, ob die Art der Wissensgenerierung durch eine Frau eine andere als die ihrer männlichen Kollegen sei, wirft nur weitere Fragen auf: Aufgrund fehlender Vergleichsmöglichkeiten wird diese Frage von der Autorin schließlich verworfen (336f.) – dabei unterstreicht doch schlicht das Fehlen von Vergleichen die Alleinstellung Leuzingers. Dass der erste Teil der Publikation recht abrupt mit Leuzingers Antritt am Museum Rietberg beginnt und erst im zweiten Teil, ab Seite 341 zu ihrer Person und ihrem Werdegang einföhrt, ist durchaus nachvollziehbar, da der „Blick [...] primär auf Elsy Leuzingers Wirken im Museum Rietberg gerichtet [ist].“ (16) Auf den ersten Blick scheint dieser Aufbau irritierend, kann man doch nicht davon ausgehen, dass die Lesenden Leuzinger-Expertinnen und Experten sind. Dennoch bieten der Aufbau der Publikation, die kleinteiligen Kapitel und das Namensregister einen guten Überblick und laden zum Nachschlagen und weiterführenden Recherchieren ein. *Das Museum Rietberg und Elsy Leuzinger* liefert vielfältige Informationen zur Geschichte dieses prominenten Museums zur außereuropäischen Kunst sowie zu seiner bedeutenden Direktorin und lädt mit den hier zahlreich veröffentlichten Quellen und den sachkundigen Kommentaren zu weiterführenden Diskussionen und Forschungen ein.

CELINA BERCHTOLD
Regensburg