

Olivier Peyronnet

ZWISCHEN ZIVILISIERUNGSMISSION, FOLKLORISIERUNG UND FOLKLORISMUS

Die Prager Ausstellung „Kunst und Leben der Karpatenukraine“ (1924)¹

Einleitung

Wer in den 1920er Jahren sonntags die Bildbeilage der Prager Presse aufschlug, die seit ihrer Gründung im Jahr 1921 wöchentlich erschien, bekam die Karpatenukraine (Podkarpatská Rus) auf zwei unterschiedliche Weisen gezeigt. Zunächst dominierte die Fortschrittsperspektive auf einen „rückständigen“ Raum am Rand der Republik, den die Tschechoslowakei integrierte und modernisierte. So wurde am 29. Juli 1923 neue medizinische Infrastruktur gefeiert,² am 27. Januar 1924 der Bau von Brücken,³ am 22. November 1925 die Salz- und Holzproduktion.⁴ Die Perspektive wechselte, als die Ausgabe vom 25. Dezember 1928 unter der Überschrift „Slowakei und Podkarpatská Rus“ bunte Folklore aus den beiden östlichen Teilen der Republik präsentierte.⁵ Zwischen Fortschrittspanorama und Folklore-Schau entstand ein doppeltes Bild: modernisiert und zugleich exotisiert. Liegt hier nicht ein Paradox vor? Wie konnte die Prager Presse, während sie die „Zivilisierung“ der Region versprach – eine ohnehin problematische, kolonial und reduktionistisch geprägte Position –, zugleich deren Folklorisierung betreiben? Diese Ambivalenz untersuche ich im Folgenden am Beispiel einer Ausstellung über die Karpatenukraine, die 1924 in Prag gezeigt wurde.

Der Begriff der Folklore entzieht sich einer eindeutigen Definition, weil er ein äußerst weites und heterogenes Feld bezeichnet, das von verschiedenen Disziplinen

¹ Ich möchte mich bei Dr. Felix Jeschke und Dr. habil. Alexander Kratochvil bedanken, die mein Interesse für die Podkarpatská Rus geweckt haben. Mein besonderer Dank gilt der Bibliothek der Moravská galerie v Brně (Mährische Galerie Brunn), die sich die Zeit genommen hat, den Ausstellungskatalog für mich zu digitalisieren.

² Prager Presse vom 29. Juli 1923, Nr. 311, 3. URL: <https://www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:aeb15b10-b613-4416-98cf-8a74e1ff1235?page=uuid:9a238814-d346-11e6-89c9-005056ba013a> Die URLs aller Ausgaben der Prager Presse, auf die in diesem Text verwiesen wird, wurden am 8. September 2025 zuletzt aufgerufen.

³ Prager Presse vom 27. Januar 1924, Nr. 4, 4. URL: <https://www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:0a47cde3-7b06-46b6-9022-363016141b53?page=uuid:c3869fe6-d346-11e6-89c9-005056ba013a>

⁴ Prager Presse vom 22. November 1925, Nr. 47, 2. URL: <https://www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:773f6967-3675-4343-9f81-923bea01a21f?page=uuid:ed1b4f07-d346-11e6-89c9-005056ba013a>

⁵ Prager Presse vom 25. Dezember 1928, Nr. 52, Titelseite. URL: <https://www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:a51cd5e6-f787-4061-ba05-d6ab4e704120?page=uuid:82c0d177-dbef-11e6-885e-005056ba013a>

geprägt und durch historische Perspektiven immer wieder neu bestimmt wird.⁶ Seine Konturen werden zusätzlich durch ideologische und politische Nutzungen, wie die Suche nach Authentizität, nationalistische Deutungen oder die Konstruktion einer Volksseele, verschoben. In der Folge erscheint Folklore weniger als fester Gegenstand, sondern vielmehr als kulturelle Projektionsfläche. Gerade im tschechoslowakischen Kontext der Zwischenkriegszeit war diese Unschärfe zudem mit der starken Prägekraft einer Volkskunde verbunden, die häufig als „herderianisch“ beschrieben wird,⁷ wobei die Forschung die Reichweite der Herder-Rezeption unterschiedlich bewertet hat.⁸ Dazu kam der „národopis“, eine Ethnografie, die auf der Sammlung von Zeugnissen tschechischer Kultur und Sprache beruhte. Für beide war die Kopplung von Volk und Nation zentral. „Volkskultur“ fungierte hier nicht allein als Forschungsgegenstand, sondern auch als Ressource nationaler Selbstbeschreibung und staatlicher Integration. Diese Unschärfe verstärkte sich durch das ständige Wechselspiel zwischen gelebter Folklore und dem in der deutschen Volkskunde der 1960er Jahre von Hans Moser geprägten wissenschaftlichen Terminus „Folklorismus“,⁹ mit dem die Forschung jene Prozesse der Inszenierung, Kontextverschiebung und Vermittlung bezeichnet, die das ursprünglich Volksnahe in ein Produkt zweiter Hand verwandeln und es in museale, touristische oder kommerzielle Zusammenhänge überführen. In diesem politischen Kontext ist „Authentizität“ kein neutraler Befund, sondern ein aufgeladener Begriff: Sie entsteht durch Akte der Authentifizierung, also durch Auswahl, Sammlung, Klassifikation und Präsentation, wobei sie immer auch Zuständigkeiten markiert und Deutungsmacht reklamiert. Auch die Sprache, mit der Folklore beschrieben wird, trägt zu dieser Inbesitznahme bei, denn Begriffe wie „ursprünglich“, „authentisch“, „natürlich“ oder „naiv“ wirken performativ und erzeugen Authentizität eher, als dass sie diese nüchtern erfassen. Schließ-

⁶ Bendix, Regina: *In Search of Authenticity. The formation of folklore studies*. Madison 1997, 5.

⁷ Wolff, Larry: *Inventing Eastern Europe. The map of civilization on the mind of the Enlightenment*. Stanford 1994, 310-315, bes. 311: „For Herder a people's identity lay in its folklore, its ancient customs, the historical archive by which it might be studied and identified. Herder's anthropological approach was aimed not at forming the identities of peoples, but at recognizing them and locating them on 'the map of mankind.'“; Sauder, Gerhard: *La conception herdérienne de peuple/langue, des peuples et de leurs langues*. In: *Revue germanique internationale* 20 (2003) 123-132; Berkes, Tamás: *The Ideal of Folk Culture in the Literature of the Czech National Rebirth*. In: *Cornis-Pope, Marcel/Neubauer, John* (Hgg.): *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*, Bd. III. Amsterdam/Philadelphia 2007, 298-309.

⁸ David, Zdeněk V.: *Johann Gottfried Herder and the Czech National Awakening. A reassessment*. In: *The Carl Beck Papers in Russian & East European Studies* 1807 (2007) 1-53. David betont, dass das tschechische „nationale Erwachen“ normalerweise mit Herder und der Romantik verknüpft werde, argumentiert jedoch gegen eine Überbewertung dieser Herder-Rezeption: Prägend seien vielmehr die josephinische Aufklärung und der liberale Katholizismus gewesen (u.a. Seibt, Bolzano); zudem beruhe die Zuschreibung teils auf einer Verwechslung mit dem slowakischen Nationalromantizismus.

⁹ Moser, Hans: *Vom Folklorismus in unserer Zeit*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 58 (1962) 177-209 und *ders.*: *Der Folklorismus als Forschungsproblem der Volkskunde*. In: *Hessische Blätter für Volkskunde* 55 (1964) 9-57.

lich bleibt Folklore in einer Spannung zwischen musealer Bewahrung und lebendiger Praxis, zwischen Überlieferung, Aufführung und situativer Kontextualisierung, sodass sie sich jeder Fixierung auf ein stabiles Wesen widersetzt.¹⁰

Vor der Einführung des Terminus Folklorismus in den wissenschaftlichen Diskurs wurde bereits der weniger eng gefasste Prozess der Folklorisierung beobachtet. Unter diesem versteht man die bewusste Selektion kultureller Besonderheiten, die als besonders „authentisch“ gelten und hervorgehoben werden, um das Bild einer Region zu formen oder eine spezifische kulturelle Eigenart zu betonen. Wie bei allen Prozessen der Bewahrung und Aufwertung gilt es bei der Folklorisierung also auszuwählen: Was gehört zur Folklore und was nicht? Noch deutlicher stellt sich die Frage nach den Akteuren: Wer entscheidet darüber, welche Elemente als repräsentativ gelten? Folklorisierung ist daher stets ein identitäts- und machtpolitischer Vorgang, in dem kulturelle Praktiken nicht einfach tradiert, sondern im Hinblick auf gegenwärtige Interessen definiert und neu gerahmt werden.¹¹ Diese Perspektive verkompliziert den Folklorebegriff zusätzlich, weil viele als Folklore präsentierte Formen keine lange Vorgeschichte haben, also gerade nicht über die behauptete Tradition verfügen,¹² sondern erst in jüngster Zeit folklorisiert und als alt und authentisch ausgegeben werden.¹³

¹⁰ Bendix: In search of authenticity 9 (vgl. Anm. 6).

¹¹ Tschöfen, Bernhard: Folklorisierung. In: Kreff, Fernand/Knoll, Eva-Maria/Gingrich, Andre (Hgg.): Lexikon der Globalisierung. Bielefeld 2011, 89 f.

¹² Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hgg.): The Invention of Tradition. Cambridge 2013, 21. Auflage, 1-14.

¹³ Die Erforschung der Folklore verdient eine wesentlich intensivere Untersuchung. Bei Regina Bendix erscheint Folklore als ästhetisches Konstrukt, als Projektion auf „Region“ oder „Volk“. Die definitorischen Schwierigkeiten ihres Textes lassen sogar den Schluss zu, Folklore habe keine ontologische Eigenständigkeit, sondern entstehe erst als Effekt von Folklorisierung und anschließendem Folklorismus. Aus einer anderen Sicht lässt sich Folklore aber durchaus als Kunst verstehen – ohne pejorativen oder homogenisierenden Beiklang –, nämlich als sozial, kulturell und politisch situierte Praxis. Für Antonio Gramsci ist Folklore keineswegs ein naives oder harmloses Überbleibsel etwa von „Volksliedern“, sondern eine Ausdrucksform, die sich stets in Opposition zur offiziellen Kultur befindet. Unter Bezugnahme auf die Klassifikation von Ermoleo Rubieri unterscheidet er drei Arten von Volksliedern: solche, die vom Volk für das Volk geschaffen wurden, solche, die für das Volk geschaffen wurden, aber nicht von ihm stammen, und solche, die außerhalb des Volkes entstanden, jedoch von ihm übernommen wurden. Für Gramsci gehören letztlich alle Erscheinungsformen der Volkskultur in diese dritte Kategorie. Als entscheidend versteht er nicht ihren Ursprung, sondern die Aneignung durch das Volk, das im Gegensatz zur herrschenden Gesellschaft steht. Gramsci, Antonio: Cahiers de prison. Anthologie, Hg. von Jean-Yves Frégné. Paris 2021, Cahier 5, § 156, 159 f. Außerdem ist Folklore für Gramsci nicht bloß ein farbiges Relikt oder eine „Vorgeschichte“, sondern eine spezifische Welt- und Lebensauffassung der armen und beherrschten Klassen. Folklore ist vielschichtig und widersprüchlich. Ebenda, Cahier 9, § 15, 244 f. Sie enthält konservative und fossilisierte Elemente, die vergangene Lebensbedingungen widerspiegeln, ebenso wie schöpferische und fortschrittliche Tendenzen, die sich gegen die Moral und die Kultur der herrschenden Klassen richten. In diesem Sinn erscheint Folklore als kulturelles Geflecht, das zugleich fragmentarisch und widersprüchlich bleibt, weil es die Dialektik zwischen Volkskultur und offizieller Kultur verkörpert. Für Gramsci ist sie daher nicht nur Ausdruck von Unterord-

Nachdem nun die Begriffe geklärt und die terminologischen Spannungen aufgezeigt sind, soll der historische Kontext skizziert werden, in dem sich die Karpatenukraine nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte. Dieser ist untrennbar mit der Gründung der Tschechoslowakei (*Československá republika*, ČSR) verbunden, der das Gebiet im Zuge der Pariser Friedenskonferenz zugesprochen wurde. Das war ein großer Erfolg der tschechoslowakischen Diplomatie. Die Bevölkerung des Gebiets, das zu der neuentstandenen Republik dazukam, war ethnisch äußerst heterogen: Neben der ruthenischen Mehrheit gab es signifikante ungarische sowie jüdische Minderheiten; in Städten wie Mukačevo (Mukatschewe, Munkács) machten letztere über die Hälfte der Einwohnerschaft aus. Vor diesem Hintergrund eröffnete der Zerfall der Habsburgermonarchie und des historischen Ungarn für die ruthenische Bevölkerung neue Perspektiven der politischen Zugehörigkeit. Im Herbst 1918 entstanden mehrere Nationalräte: am 8. November in Lubovna, wo man die Loslösung von Ungarn forderte, am 9. November in Užhorod, wo zwar die Loyalität zu Budapest betont, zugleich aber besondere Rechte für die Ruthenen verlangt wurden. Entscheidende Bedeutung für das Geschehen hatte jedoch die Mobilisierung der ruthenischen Diaspora in den Vereinigten Staaten. Unter der Führung von Gregory Žatkovič gründete sich im Juli 1918 ein Amerikanisch-Ruthenischer Nationalrat, der im direkten Kontakt mit Tomáš G. Masaryk stand, dem Leiter der tschechoslowakischen Auslandsaktion und späteren ersten Präsidenten der Tschechoslowakei. Am 26. Oktober 1918 unterzeichneten beide das Abkommen von Philadelphia, das den Ruthenen eine umfassende Autonomie im Rahmen des künftigen tschechoslowakischen Staates zusicherte.¹⁴ Diese Zusage bestätigte der Vertrag von Saint-Germain vom 10. September 1919, dessen Artikel 10 der Karpatenukraine die „weitestgehende Autonomie, die mit der Einheit des Staates vereinbar ist“ versprach. Auch die tschechoslowakische Verfassung vom 29. Februar 1920 übernahm diese Garantie und sah die Errichtung eines Landtages in Užhorod mit dem Ruthenischen als Amtssprache vor. In der Praxis wurden diese Bestimmungen jedoch nie umgesetzt. Žatkovič, der von Prag als provisorischer Gouverneur eingesetzt worden war, legte sein Amt bereits am 16. März 1921 nieder, nachdem seine Verfassungsentwürfe gescheitert waren und die zentralen Institutionen die zugesagte Autonomie blockierten.¹⁵

Die Historiografie hat die Karpatenukraine zuletzt vor allem unter zwei Perspektiven betrachtet. Einerseits hat Stanislav Holubec gezeigt, wie der tschechoslowakische Diskurs über die Region vom Denkmuster einer zivilisatorischen Mission geprägt war, also von einem paternalistischen Modernisierungs- und Integrationsprogramm, das den Ausbau von Verwaltung, Infrastruktur, Bildung und Hygiene als „Hebung“ eines vermeintlich rückständigen Raums legitimierte: Die Karpatenukraine erschien als ein „innerer Orient“, der modernisiert werden sollte, während

nung und Vergangenheit, sondern auch ein möglicher Ausgangspunkt für die Entfaltung einer neuen, emanzipatorischen Volkskultur, *Ebenda* Cahier 27, § 1, 629-633.

¹⁴ Macartney, Carlile Aylmer: Hungary and Her Successors. The Treaty of Trianon and its Consequences, 1919-1937. London, New York, Toronto 1937, 212-221.

¹⁵ *Ebenda* 221-224.

sie zugleich in einer Position der Andersartigkeit verblieb.¹⁶ Andererseits hat Marta Filipová herausgearbeitet, dass der tschechische Modernismus das Volkstümliche und das Populäre instrumentalisiert und die nationale Moderne durch Rückgriff auf vermeintlich „authentisch tschechische“ Formen ästhetisch begründet hat. Die materielle und räumliche Dimensionen der Fortschrittsinszenierung stand bei diesen Ansätzen, die sich vor allem auf Diskurse und Repräsentationen konzentrieren, eher im Hintergrund.¹⁷

Die vorliegende Studie befasst sich mit der Prager Ausstellung von 1924 über die Karpatenukraine. Analysiert wird der gesamte Ausstellungskomplex als Akt und Ort innerer Kolonisierung. Der Blick richtet sich dabei auf die Auswahl, Klassifikation und räumliche Anordnung der Objekte sowie auf die Materialität dieser Objekte selbst. Welche Authentizität sollten sie dokumentieren? Was, so gilt es zu fragen, sagt uns diese Präsentation über die Modernisierungsversprechen, die das politische Zentrum der Peripherie gab? Welche Techniken der Macht waren mit der Musealisierung der Karpatenukraine verbunden?

Um das Spezifische an der Inszenierung der Karpatenukraine zu verdeutlichen, wird im Schlussteil ein kurzer Vergleich mit der Slowakei gezogen, die im tschechischen Diskurs ebenfalls als rückständig, „anders“ und als ein peripherer Teil der Republik erschien, den es zu zivilisieren und zu integrieren galt.¹⁸ Damit hatte die Tschechoslowakei nicht nur einen „Orient“ und nicht nur ein Zivilisierungsprojekt, sondern zwei.¹⁹ Das wirft die Frage auf, ob das zivilisatorische Gefälle zwischen den böhmischen Ländern und der Slowakei auf den gleichen Feldern verhandelt wurde wie das zwischen der Karpatenukraine und dem Westen der Republik. Welche Rolle spielten hierbei Volkskunst und Folklore?

Die Ausstellung „Kunst und Leben der Karpatenukraine“

Die Ausstellung „Kunst und Leben der Karpatenukraine“ (Umění a život Podkarpatské Rusi), fand vom 20. März bis zum 1. Mai 1924 im Prager Kunstgewerbemuseum in der Sanytrová-Straße statt (Abb. 1). Bemerkenswert ist, wie die Prager Presse dieses Ereignis einordnete: Die Ankündigung vom 20. März 1924 erschien nicht unter der Rubrik „Ausstellungen“, sondern unter „Aus der Gesellschaft“, und das, obwohl auf derselben Seite eine eigene Spalte für Ausstellungsankündigungen

¹⁶ Holubec, Stanislav: „We Bring Order, Discipline, Western European Democracy, and Culture to this Land of Former Oriental Chaos and Disorder“. Czech perceptions of Sub-Carpathian Rus and its modernization in the 1920s. In: *Borodziej, Włodzimierz/Holubec, Stanislav/von Puttkamer, Joachim* (Hgg.): *Mastery and Lost Illusions. Space and time in the modernization of Eastern and Central Europe*. München 2014 (Eastern Europe in the Twentieth Century 5) 223-250.

¹⁷ Filipová, Marta: *Modernity, History, and Politics in Czech Art*. New York, London 2020.

¹⁸ Jeschke, Felix: „Mountain Men“ on „Iron Horses“. National space in the representations of new railway lines in interwar Czechoslovakia. In: *Bohemia* 56 (2016) 2, 437-455.

¹⁹ Egry, Gábor: *The Empire's New Clothes. How Austria-Hungary's legacy kept the successor states running*. Annual Lecture 2020. Leiden 2020, 1-45, hier vor allem 13.



Abb. 1: Leben und Kunst in der Podkarpatská Rus. In: Prager Presse vom 6. April 1924, Nr. 14, Bilderbeilage 3. URL: <https://www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:396e3019-0775-4eaf-ab11-3d98a48049d3?page=uuid:cf2fdaf2-d346-11e6-89c9-005056ba013a>

vorhanden war. Die Ausstellung wurde also nicht allein als museales, sondern zugleich als gesellschaftliches Ereignis gerahmt.²⁰

Die Veranstaltung, die der Bildungsrat der Stadt Užhorod organisiert hatte und die der im September 1923 gewählte Regionalgouverneur Dr. Antonín Beskid eröffnete, hatte eine doppelte Aufgabe: Sie sollte wissenschaftlich-pädagogisch wirken und zugleich die besten Erzeugnisse bäuerlicher Handwerkskunst präsentieren.²¹ Gezeigt wurden regionale Stickereien und in Heimarbeit hergestellte Textilien, Schnitz- und Malarbeiten, Trachten, Einrichtungs- und Gebrauchsobjekte und Musikinstrumente; ergänzt durch Modelle von Holzkirchen und Wohnhäusern sowie Bildtafeln mit Motiven aus der Region. Diese Dokumentation wurde von kartografischen, ethnografischen und administrativen Übersichten und mehrsprachigen Zeugnissen zu Sprache und Literatur der Karpatenukraine flankiert.²² Der Ausstellungskatalog beschrieb detailliert die Beschaffenheit und den Ursprung der verschiedenen Erzeugnisse.²³ Zum Beispiel stellte der vierte Saal die Region Vorochovo-Svaljava als ein Zentrum traditioneller Volkskunst und Alltagskultur vor. Hier konnte man Modelle von Häusern und Miniaturen regionaler Trachten aus verschiedenen Dörfern wie Turja Paseka, Soločina oder Poroškovo betrachten, dazu kam eine große Sammlung von Kleidungsstücken und kunstvoll bestickten Hemden (Abb. 2 und 3). Daneben waren gewebte Textilien, Holzarbeiten und Fotografien von Volksarchitektur und kirchlicher Kunst zu sehen, die zusammen ein detailreiches Bild des handwerklichen und religiösen Lebens in dieser Region der Karpaten vermittelten.²⁴

Eine zentrale Rolle für das Zustandekommen der Ausstellung und für ihr Nachleben spielte Sergej Konstantinovič Makovskij (1877-1962), ein russischer Kunsthistoriker und Publizist, der als Kurator und Experte für Bauernkunst die Objekte vor Ort gesammelt und geordnet hatte. Zwei Jahre nach der Ausstellung veröffentlichte er den Band „Peasant Art of Subcarpathian Russia“, in dem er die Sammlungsarbeiten dokumentierte und den Bestand in Buchform überführte. Makovskij beschrieb das bäuerliche Kunstschaffen der Region einerseits als „lebendige Kraft“,²⁵ die sich Tag für Tag weiterentwickelte, andererseits als „Oase bezaubernder Barbarei“,²⁶ die er der industrialisierten Moderne gegenüberstellte. So machte er Volkskunst zum Gegenstand wissenschaftlicher Pädagogik und zugleich zur ästhe-

²⁰ Prager Presse vom 20. März 1924, Nr. 79, 6. URL: <https://www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:0fda76eb-a104-42d8-aaba-f41efd55e923?page=uuid:4c86e846-d351-11e6-89c9-005056ba013a>

²¹ *Ebenda*.

²² Prager Presse vom 17. November 1923, Nr. 316, 4. URL: <https://www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:707bd8de-5572-4ca4-8ea3-01441bf50fdb?page=uuid:3e3b928f-d34e-11e6-89c9-005056ba013a>

²³ Školský odbor civilní správy Podkarpatské Rusi/Uměleckoprůmyslové museum (Hgg.): Katalog výstavy „Umění a život v Podkarpatské Rusi“ [Katalog der Ausstellung „Kunst und Leben in der Karpatenukraine“]. Praha 1924, 89-159.

²⁴ *Ebenda* 107-113.

²⁵ *Makovskij*, Sergej Konstantinovič: Peasant Art of Subcarpathian Russia. Prag 1926, 9.

²⁶ *Ebenda*.



Abb. 2: Frauenbluse mit typischer Stickerei. In: *Makovskij*: Peasant art 103 (vgl. Anm. 25).



Abb. 3: Mädchen aus Nižne Selišče in Tracht. In: *Ebenda* 117.

tisch verklärten Gegenwelt zur „Fabrikzivilisation“ seiner Zeit.²⁷ Gerade darin offenbart sich das Spannungsfeld, das dem Umgang mit der Karpatenukraine eingeschrieben war: Während der tschechoslowakische Staat eine zivilisatorische Mission verfolgte, führte die museale Präsentation zu einer Folklorisierung und einer verklärten Rahmung der Region als „authentisch“ bäuerlich.

Museen und die Ausstellungen, die sie zeigen, haben keine geringe Bedeutung. Tony Bennett argumentiert unter Bezugnahme auf Foucault, dass Ausstellungen Mittel der Politik sind, da sie Macht öffentlich sichtbar machen. Zudem, so Bennett, können Ausstellungen Fortschritt inszenieren.²⁸ Beide Beobachtungen lassen sich gut belegen, etwa mit den großen kolonialen Ausstellungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, bei denen die Fortschrittlichkeit Europas und die Überlegenheit der westlichen Zivilisation in Szene gesetzt wurden. Diese Ausstellungen beschränkten sich nicht darauf, materielle Objekte aus den Kolonien darzubieten, sie inszenierten zugleich Machtbeziehungen zwischen dem „zivilisierten“ Europa und den als „primitiv“ dargestellten außereuropäischen Völkern. Es fand also keine neutrale Wissensvermittlung statt, vielmehr diente diese der Legitimation kolonialer Herrschaft und der Bestätigung eines hierarchischen Bildes der Weltordnung. Der Besucher sollte dabei nicht nur belehrt, sondern auch davon überzeugt werden, dass der europäische Fortschritt naturgegeben und universell gültig sei. Auf diese Weise verband sich das Museum mit einer politischen Pädagogik, die das Verhältnis von Wissen, Macht und Identität sichtbar machte.²⁹

Das trifft auch auf die Prager Ausstellung zu. Anhand des Katalogs lässt sich nachvollziehen, wie die Karpatenukraine räumlich gefasst und in mehreren regional konzipierten Sälen strukturiert präsentiert wurde. Die Ausstellung umfasste 15 Räume bzw. Sektionen, von denen zwölf einzelnen Regionen galten: Der erste Saal behandelte die Region Užok-Sola, der zweite widmete sich Užok-Volovec, der dritte Volovec-Volovoje und der vierte Voročovo-Svaljava. Der fünfte Saal umfasste den Bereich Sola-Užhorod, der sechste Svaljava-Mukačevo, während die Säle sieben und acht das Verwaltungsbüro der Ausstellung beherbergten. Der neunte Saal zeigte Exponate aus der Region Volovoje-Isa-Vyškov, der zehnte aus Svaljava-Dolhoje-Velikij Sevljuš, die elfte und zwölfte Sektion behandelten Brustura-Teresva, und schließlich widmeten sich die dreizehnte und vierzehnte Kos, Poljana-Bogdan-Tisa-Jasina und Halič (Abb. 4 und 5), während der fünfzehnte ausschließlich Karten, Zeichnungen und eine Bibliografie präsentierte.³⁰ Der Katalog enthielt zudem eine Liste der Gemeinden nach den einzelnen Ausstellungsräumen³¹ sowie ein alphabetisches Verzeichnis der Gemeinden der Karpatenukraine, die sich an der Ausstellung

²⁷ *Ebenda* 10.

²⁸ Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London, New York 1995.

²⁹ Coombes, Annie E.: *Reinventing Africa. Museums, material culture and popular imagination in late Victorian and Edwardian England*. New Haven, London 1994, 2-4.

³⁰ Školský odbor civilní správy Podkarpatské Rusi/Uměleckoprůmyslové museum (Hgg.): *Katalog výstavy 9 f.* (vgl. Anm. 23).

³¹ *Ebenda* 77-80.

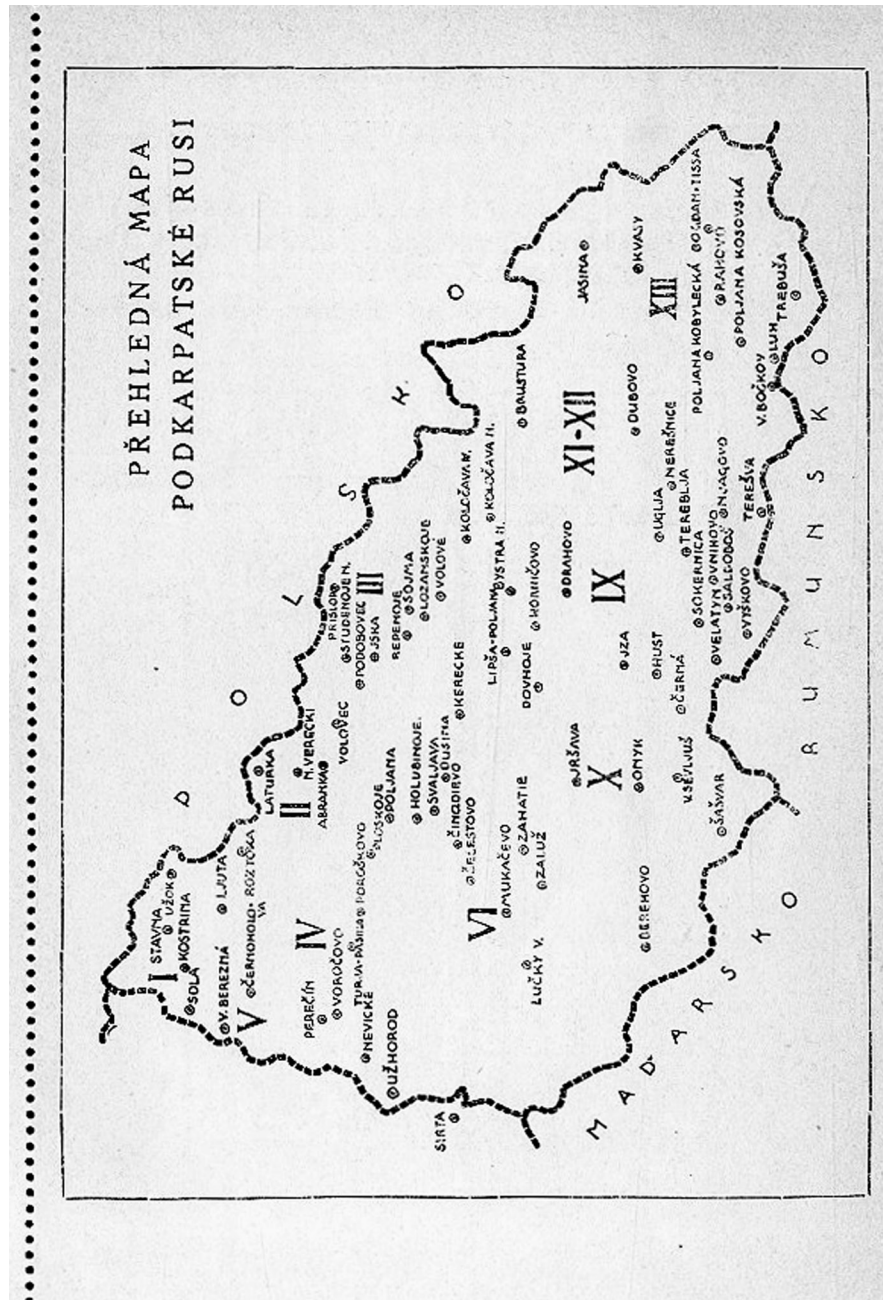


Abb. 4: Karte der Karpatenukraine mit den eingezeichneten Raumnummern der Ausstellung im Katalog zur Ausstellung „Kunst und Leben in der Karpatenukraine“ 161 (vgl. Anm. 23).

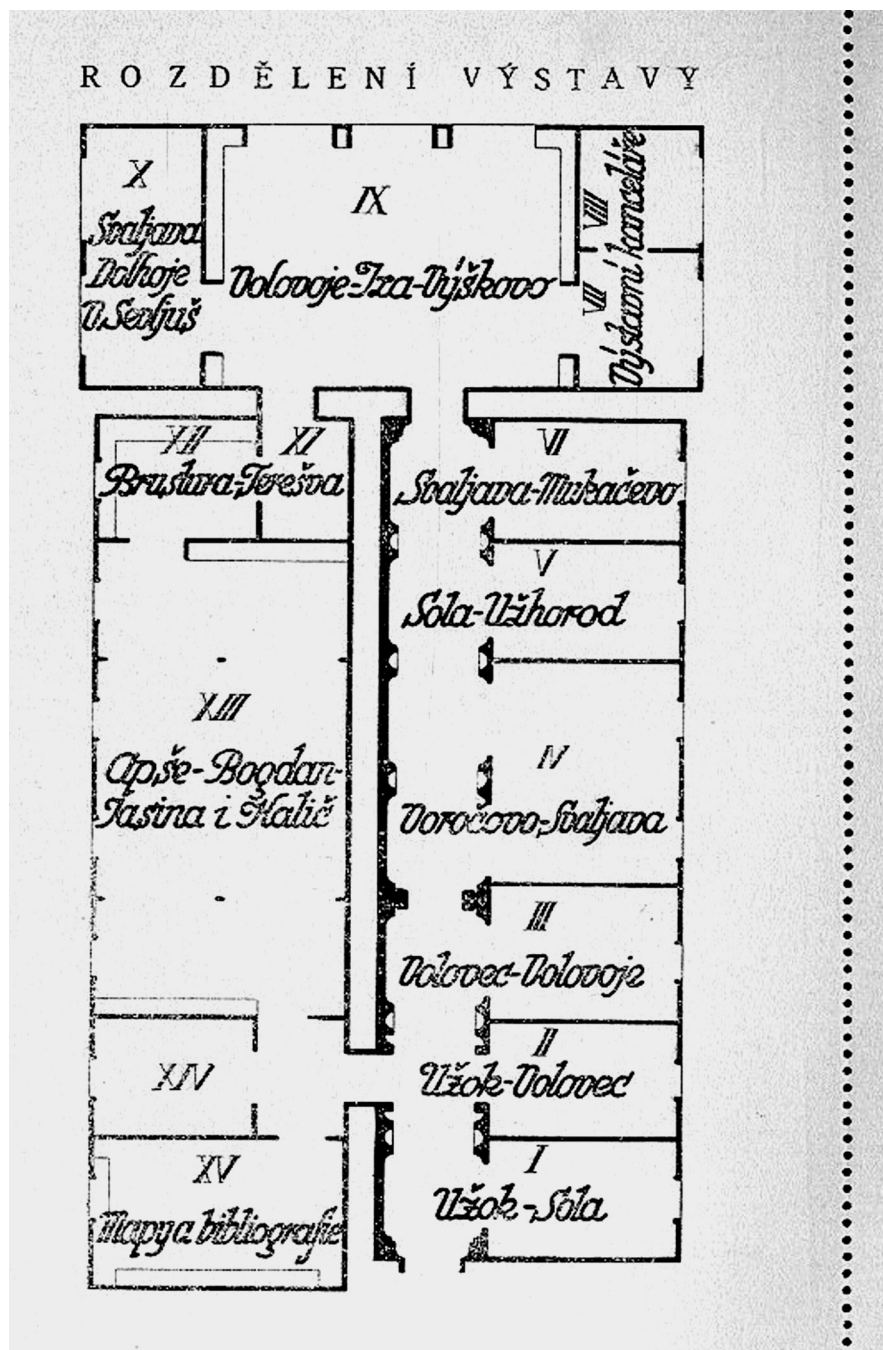


Abb. 5: Übersicht der Ausstellungsräume mit den zugehörigen Regionen. In: *Ebenda* 162.

beteiligten, mit Angabe des jeweiligen Ausstellungsraums.³² Diese räumliche Logik findet sich auf den letzten Seiten des Katalogs.

Für das Verhältnis zwischen dem Publikum und der Prager Ausstellung lassen sich drei Annahmen formulieren: Erstens führte die Art der Präsentation den Betrachtern den zeitgenössischen Kenntnisstand über die Region vor Augen und demonstrierte damit zugleich die Fähigkeit des tschechoslowakischen Staates, das neue Gebiet wissenschaftlich zu erschließen. Zweitens wird deutlich, dass dieses Gebiet hier als integrierter Bestandteil des Staates reklamiert wurde. Schließlich lässt sich drittens auch eine gewisse Tendenz erkennen, die Karpatenukraine als Objekt der Begierde zu „verräumlichen“ und sie dadurch auf eine ganz bestimmte Form zu beschränken.

Warum gingen in der Prager Ausstellung „Kunst und Leben der Karpatenukraine“ von 1924 zivilisatorischer Anspruch und Folklorisierung Hand in Hand? Wurde dabei unter dem Deckmantel wissenschaftlicher Studien die Gleichwertigkeit der Region mit den übrigen Landesteilen in Frage gestellt; und das mit Wirkung über die Ausstellung hinaus? Um diese Fragen zu beantworten, müssen wir uns erstens die Entwicklung der „mission civilisatrice“ in der Karpatenukraine vergegenwärtigen, die von einer negativen Bewertung dieser Region ausging. Zweitens gilt es, die Folklorisierung als staatlich gestütztes Programm zur Bewahrung, Aufwertung und Musealisierung lokaler materieller und immaterieller Praktiken (etwa von Gesängen) zu analysieren; diese stellte ein Projekt dar, das auf die Anerkennung und Aufwertung des kulturellen Erbes zielte. Drittens ist die Ausstellung von 1924 als zentrales wissenschaftliches und pädagogisches Ereignis zu verstehen, das von einem Fortschrittsdiskurs über die in der Karpatenukraine erzielten Leistungen begleitet wurde. In diesem Zusammenhang kann man von einer wissenschaftlichen und pädagogischen Mission sprechen. Viertens – und hier geht mein Beitrag deutlich über die bisherige Forschung hinaus – lässt sich nachvollziehen, dass die Folklorisierung von einem staatlichen Ökonomisierungsinteresse getragen wurde, das diese Praktiken in Logiken der wirtschaftlichen Verwertung integrierte.

Begriff und Programm der „mission civilisatrice“ in der Karpatenukraine

In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg verdichtete sich in der Karpatenukraine ein Regierungsdispositiv, das als „zivilisatorische Mission“ auftrat: Ab Ende 1919 entließ Prag im neuhinzugewonnenen östlichsten Teil der Republik ungarische Funktionäre, entsandte rund 20 000 Beamte und begann mit dem Aufbau einer neuen Verwaltung.³³ Dieses System funktionierte hierarchisch: Während formal ein lokaler Gouverneur an der Spitze stand, lag die tatsächliche Entscheidungsmacht beim tschechischen Vizegouverneur, der die Administration de facto leitete und nach Prag berichtete. Unter den Beamten hatte die Karpatenukraine bald einen schlechten Ruf, eine Versetzung dorthin galt als „štráfštace“ (Strafstation).³⁴

³² *Ebenda* 81–88.

³³ *Holubec*: „We Bring Order...“ 224 (vgl. Anm. 16).

³⁴ *Ebenda* 229.

Die Grenzziehung für diesen Teil der Republik war 1919/1920 unter ökonomischen und verkehrsgeografischen Aspekten erfolgt, nicht nach ethnischer Zugehörigkeit, und so verblieb eine Minderheit von etwa 85 000 Ruthenen in der Slowakei.³⁵ Die Karpatenukraine war um die 13 000 km² groß. Unter den 604 000 Einwohnern waren ungefähr 63 Prozent Ruthenen, 17 Prozent Ungarn, 13 Prozent Juden und Angehörige weiterer Minderheiten wie Deutsche oder Roma, womit das Gebiet als „rückständig“ galt. Mit dieser Einschätzung wurde die Erziehungsmission legitimiert.³⁶ Die praktische Umsetzung dieses Auftrags schlug sich im massiven Ausbau der Infrastruktur nieder: Neben dem Bau von Straßen und Brücken wurden die Regulierung der Theiß (Tisza) sowie umfangreiche Entwässerungsprojekte vorangetrieben, während eine neu geschaffene Gesundheitsfürsorge erfolgreich gegen Epidemien vorging. Zwar versprach die Verfassung vom 29. Februar 1920 der Karpatenukraine weitreichende Autonomie, doch der Gouverneur Žatkovič wurde von einem tschechischen Vizegouverneur marginalisiert, und bis 1924 fanden keine lokalen Wahlen statt.³⁷ Diese Verzögerung wurde oft mit der fehlenden politischen Reife der Bevölkerung begründet. Als die Wahlen 1924 schließlich stattfanden und den Kommunisten mit etwa 40 Prozent der Stimmen einen großen Erfolg brachten, verstärkte dies die in Prag herrschende Skepsis nur noch zusätzlich. Das bedeutete jedoch keineswegs, dass der tschechoslowakische Staat untätig geblieben wäre. Im Gegenteil bemühte er sich, seine Präsenz in der Region auf administrativem, symbolischem und städtebaulichem Wege sichtbarer zu machen. Užhorod wurde zum Schaufenster der neuen Republik und ihres Wirkens in der Region umgestaltet. Es entstanden Verwaltungsbauten, ein Krankenhaus, neue Schulen – darunter auch eine für Roma-Kinder –, Wohnanlagen für Beamte bei gleichzeitiger Entmachtung des Ungarischen und Slavisierung des Stadtraums. Landesweit wurde die Bilinguisierung vorangetrieben – künftig sollten Tschechisch und Ruthenisch das Ungarische ersetzen. In großem Rahmen wurden Straßen umbenannt und trugen nun die Namen tschechischer Persönlichkeiten: Sie hießen nach dem Präsidenten Masaryk, nach Alois Rašín oder dem Gründer der Turnbewegung Miroslav Tyrš. Auch neue Denkmäler verwiesen auf Granden der tschechischen Geschichte, ganze Wohngebenden wie das Beamtenviertel „Užhorodské Dejvice“ oder die Masaryk-Kolonie in Khust sollten als von tschechischen Vorbildern inspirierte Räume die Richtung künftiger Entwicklung vorgeben. Nicht zuletzt symbolisierte der Transfer von sechs ruthenischen Holzkirchen nach Böhmen die patrimoniale Aneignung.³⁸ Die Erziehung der Jugend und die Disziplinierung ihrer Körper sollte der Sokol übernehmen, entsprechende Vereine der Bewegung entstanden rasch und bereits 1921 wurden 30 junge Ruthenen zum Prager Sokol-Fest gebracht.³⁹ So fungierten Zucht und performative Brüderlichkeit gemeinsam als Integrationsprache. Behördenberichte, Zeitungsserien und Reisehefte rahmten die Region diskursiv als Orient – „chaotisch,

³⁵ *Ebenda* 225.

³⁶ *Ebenda* 226.

³⁷ *Ebenda* 228.

³⁸ *Ebenda* 231.

³⁹ *Ebenda* 232.

exotisch, rückständig“ –, den es durch tschechische Ordnung, Disziplin, westliche Demokratie und Kultur zu modernisieren gelte, wobei Schlagworte wie „tschechoslowakisches Bosnien“, „Czechoslovak Tahiti“ und „Tor zum Osten“ die Peripherie exotisierten und die Vormundschaft über die multiethnische Bevölkerung legitimierten.⁴⁰

Diese orientalistische Rahmung setzte die Ausstellung direkt fort: In derselben Logik, die die Karpatenukraine als Teil eines vom Westen imaginierten Orients entwarf,⁴¹ wurde die Region hier als Anderes markiert und entweder ausdrücklich dem Orient zugeschlagen oder als Schwellenraum zwischen Okzident und Orient codiert. Programmatisch hieß es: „Für den Westeuropäer werden diese Gebiete immer eine Ueberraschung bilden.“⁴² Diese Figur der Überraschung war didaktisch gemeint, sie zielte darauf, Differenz sichtbar und hierarchiefähig zu machen: „Eine einheitliche Stilabfolge im westeuropäischen Sinne würden wir in der Holzbaukunst umsonst suchen.“⁴³ Aus dem vermeintlichen Mangel an „Einheitlichkeit“ wurde so eine Wesensdifferenz abgeleitet, die die Karpatenukraine außerhalb des westeuropäischen Normrasters positionierte. Zugleich stabilisierte die Erzählung die Rolle der Region als Kontaktzone. So hieß es im Jahr 1923 in der Prager Presse: „Das Entscheidende dabei ist, dass in der Podkarpatská Rus zwei große Stilströmungen: die östliche – und westliche – aufeinanderstoßen.“⁴⁴ Diese Formel der Kollision zweier „Stilströmungen“ übersetzte regionale Vielfalt in eine geografische Dichotomie, in der das Ausstellungspublikum den Westen als Maß und die Karpatenukraine als Grenzland begriff.

*Die Genese der Mission zur Bewahrung und Aufwertung der Volkskultur
und ihre Umsetzung bei der Prager Ausstellung von 1924*

Bereits vor der Prager Ausstellung von 1924 war in der Karpatenukraine eine Infrastruktur zur Bewahrung und Aufwertung des Volkskulturerbes entstanden. Den Ausgangspunkt bildete der Wunsch, eine institutionelle Leerstelle zu füllen: In Užhorod hatte, bevor die Karpatenukraine Teil der Tschechoslowakei geworden war, kein einziges Museum existiert. Die einzig nennenswerte Sammlung in der Stadt war die private Vogelsammlung des Gymnasialprofessors Oleksandr Grabar. Der neugegründete Staat etablierte früh rechtlich-administrative Leitlinien für den Umgang mit dem kulturellen Erbe. Hier ist zum einen das Gesetz von 1919 zur Denkmalpflege zu nennen, das ein Exportverbot für Altertümer enthielt, zum anderen die Verordnung des Innenministeriums Nr. 72.449/24-9 vom 12. Februar 1925, die die Zollbehörden erneut zum Schutz der Kulturgüter anwies. Zugleich wurden

⁴⁰ *Ebenda* 236 f.

⁴¹ Said, Edward Wadie: *Orientalism*. New York 1978.

⁴² Prager Presse vom 10. April 1924, Nr. 100, 4. URL: <https://www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:2b76e5c2-8034-485e-a599-12e8eec4c73c?page=uuid:0d26b189-d351-11e6-89c9-005056ba013a>

⁴³ *Ebenda*.

⁴⁴ *Ebenda*.

regionale Denkmalschutzstellen eingerichtet, für Böhmen in Prag, für Mähren-Schlesien in Brünn (Brno), für die Slowakei und die Karpatenukraine in Bratislava; hier mit der Kernaufgabe Inventarisierung und Öffentlichkeitsarbeit.⁴⁵ Parallel entwickelte die 1920 gegründete Gesellschaft Prosvita einen zivilgesellschaftlichen Rahmen zur Bewahrung und Pflege der Volkskultur: Ihr Statut sah die Gründung eines Nationalmuseums vor. Eine Museums- und Bibliothekskommission, zu deren Mitgliedern Theophan Skyba, Mychajlo Novakivskyj, Petro Kutsyn und Ivan Pankevych gehörten und deren Referent Vasyl Hadzeka war, koordinierte Anträge und Sammlungen. Am 25. August 1920 beantragte Prosvita eine Förderung von 60 000 Tschechoslowakischen Kronen (Kč) und die Zuteilung von Räumlichkeiten. Noch im gleichen Jahr gab der Verantwortliche für das Schulwesen in der Karpatenukraine, Josef Pešek, tatsächlich 20 000 Kč für den Verein frei.

Ein Versuch der Museums- und Bibliothekskommission von Prosvita, das geplante ‚Rus‘ Nationalmuseum‘ auf die von Tivadar Lehotskyj in Mukačevo angelegte Sammlung zu stützen und deren weiteren Abtransport aus der Karpatenukraine zu verhindern, scheiterte. Die Kommission hoffte, dass die Bestände nach dem Rechtsstreit mit L. Zinger an Prosvita übergehen und dem künftigen Nationalmuseum als Grundlage dienen würden. Der Staat verweigerte jedoch die Eigentumsübertragung und beließ die Sammlung bei der Stadtgemeinde Mukačevo.

Daraufhin etablierte die Kommission ein Erhebungs- und Sammelregime für das geplante Museum: Fragebögen gingen an alle Schulen, es erfolgten öffentliche Aufrufe Fotografien, Zeichnungen, Stickereien, Pysanky (verzierte Ostereier), Trachtenstücke und Holzschnitzereien einzusenden. Zugleich entstand ein Institut zur Erfassung und zum Erhalt architektonischer Denkmäler.⁴⁶ In der Zeitschrift Wissenschaftlicher Herold forderte Dr. Volodymyr Zalozets'kyj, ein Spezialist für Holzkirchen, 1922 den Schutz dieser Kirchen und empfahl, die gefährdeten Gebäude, von denen ein Teil aus dem 17. Jahrhundert stammte und byzantinische Ikonostase enthielt, unter museale Obhut zu stellen – und zwar ohne „Entleerung“ der Kirchen (Abb. 6). Bis 1924 lag als Produkt der Arbeit des Instituts ein umfangreiches Corpus vor: 57 Manuskripte, 113 Frühdrucke, über 400 Fotografien zur Landesgeschichte, 18 Keramikobjekte, 38 Kunstobjekte aus Kirchen (darunter eine Ikonostase aus dem 18. Jahrhundert), Münzen, zehn Hof-Modelle, acht Schäferhaushalte (deren Gestalt nicht näher spezifiziert wurde), zwei vollständige Trachtensätze (aus Huzulschyna in der Region Chust) sowie 155 Mineralproben.⁴⁷

Die Prager Ausstellung „Kunst und Leben der Podkarpatská Rus“ stand in der Kontinuität einer seit 1919/1920 verfolgten Logik der Bewahrung und Aufwertung der Volkskultur. Sie führte deren Instrumente (Inventarisierung, Sammlung, Musealisierung) fort, ohne Anfang oder Endpunkt zu markieren. In der Prager Presse

⁴⁵ *Shmitser, Ihor*: Museum Affairs at the Territory of Subcarpathian Rus' in the Years of the First Czechoslovak Republic (1919-1938). In: *Muzeológia a kultúrne dedičstvo* 7 (2019) 1, 99-110, hier 100.

⁴⁶ *Ebenda* 102 f.

⁴⁷ *Ebenda* 104.



Abb. 6: Alte Holzkirche in Šelestov. In: *Makovskij*: Peasant art 91 (vgl. Anm. 25).

vom 10. April 1924 rückte der bereits erwähnte Volodymyr Zalozets'kyj im Zusammenhang mit der Ausstellung die Schutzfrage ins Zentrum:

Aber nicht die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Bauten soll hier weiter erörtert werden, sondern die Frage des Schutzes dieser Baudenkmäler. Die Hälfte dieser Holzkirchen, deren Entstehungszeit ins 15. Jahrhundert zurückgreift, ist bereits zu Grunde gegangen. Der Rest geht langsam denselben Weg.⁴⁸

Zalozets'kyj führte als erste Gefahrenquelle den menschlichen Eingriff an: „Seit langem besteht hier geradezu die Sitte, alte Holzkirchen durch geschmacklose, ganz stillose Steinkirchen zu ersetzen.“ Zweitens wies er auf natürliche Faktoren wie die Witterung oder Schädlingsbefall hin, die den Verfall der Kirchen beschleunigten. Aus diesem Befund leitet er die Forderung ab, eine konsequente Denkmalpflege aufzubauen, die die Holzkirchen nicht als bloße Kuriositäten, sondern als zu bewahrendes Kulturerbe behandeln sollte.⁴⁹

Eine wissenschaftlich-pädagogische Mission

Die bäuerliche Kunst der Transkarpaten wurde bei der Prager Ausstellung von 1924 erstmals nicht von einer Museumskonservatorin, einem Historiker, einer Ethnografin oder einem Organisator volkstümlicher Künste, sondern von einem professionellen Kritiker behandelt, der sein Leben lang vorwiegend ästhetische Texte über moderne Kunstproduktion verfasst hatte. Dennoch sollte sie nicht nur Ausstellung, sondern zugleich auch ein wissenschaftliches Unternehmen sein. Sie wurde didaktisch aufbereitet und als pädagogische Schau für ein Publikum präsentiert, das mit der Region nicht vertraut war.⁵⁰

Die Ausstellung diente zunächst einmal dazu, den Forschungsstand aufzunehmen. Zu der Zeit, in der sie lief, legte der Akademiker Dr. Jiří Král im Selbstverlag die Monografie „Podkarpatská Rus“ vor, die umfassend über die Region informierte und die Fachwelt auf ungelöste Fragen hinwies. Dabei skizzierte er in groben Zügen ein Programm künftiger „Heimatsforschung“ für die Karpatenukraine. Begleitend erschien der sorgfältig gedruckte Katalog zur Ausstellung. Hier erläuterte Nikolaj Michajlovič Mogiljanskij, Vertreter der Organisation Školní Pomošć (Schulhilfe), die ethnografischen Verhältnisse des Gebiets, die Direktorin Marie Tůmová, Mitglied des Schulreferats der Zivilverwaltung Podkarpatská Rus und Vorsitzende des Ausstellungskomitees, beschrieb die Volkstrachten der einzelnen Landschaften, Volodymyr Zalozets'kyi analysierte die Holzkirchen der Region und Ing. Jiří Millautz, Oberbaurat und Vorsteher des Referats für öffentliche Arbeiten, legte eine Charakterisierung der Architektur entlang der Achse Užhorod-Jasina vor.⁵¹

⁴⁸ Prager Presse vom 10.04.1924, 4 (vgl. Anm. 42).

⁴⁹ Filipová: Modernity, History, and Politics in Czech Art 135 (vgl. Anm. 17).

⁵⁰ Lagutenko, Olga / Puchkov, Andriy / Selivatchov, Michael: The Artistic Specificity of the Transcarpathian Material Culture in the Works by Sergey Makovsky. A look at the historical tradition as a fact of modernity. In: Rusyn. Meždunarodnyj Istoričeskij Žurnal 66 (2021) 233-244, hier 235.

⁵¹ Prager Presse vom 10.04.1924, 4 (vgl. Anm. 42). Školský odbor civilní správy Podkarpatské Rusi/Uměleckoprůmyslové museum (Hg.): Katalog výstavy 13-76 (vgl. Anm. 23).

Im gleichen Rahmen wurden miteinander verbundene Sammelaktionen ins Leben gerufen, an dem sich Ethnografen und engagierte Laien aus Böhmen beteiligten, unter ihnen Millautz und die Trachtenkennerin Tůmová, die sich zu Beginn der 1920er Jahre auf die Suche nach dem „fernen, verlorenen Land“ der Slaven machten. Einige der Arbeiten nahmen dabei einen zivilisatorischen Blick ein, der die Gegenüberstellung von „zivilisierter Mitte“ und „rückständiger Peripherie“ stabilisierte. Prägnant formulierte diese Sicht der Geograf Karel Matoušek, der Berichte über seine Ruthenien-Reisen schrieb, in denen er zugleich eine entlarvende Selbstbeschreibung lieferte:

Der Tscheche, der nach dem Umsturz hierherkam, ist ein Mann mit westeuropäischer Bildung, ein ehrlicher und tüchtiger Beamter, der das rusinische Volk leicht versteht; er ist [...] ein wirklicher Demokrat. Im Verhältnis zu den Einheimischen ist er kein Herr oder Befehlshaber, sondern ein ehrlicher und freundlicher Mitbürger und Ratgeber. Wir bringen Ordnung, Disziplin, westeuropäische Demokratie und Kultur in dieses Land des ehemaligen orientalischen Chaos und der Unordnung.⁵²

Die Prager Ausstellung war ausdrücklich als pädagogisches Projekt konzipiert. Schon die Wortwahl Makovskijs macht deutlich, dass „Bauernkunst“ nicht als selbstverständlich vorgegebene Kategorie behandelt wurde, sondern als Ergebnis eines Such-, Auswahl- und Klassifikationsprozesses, der sich, wie er schrieb, einer „Suche nach allem, was sich überhaupt unter der Kategorie „Bauernkunst“ fassen“ lässt, niederschlug.⁵³ Makovskij formulierte das Ziel, „Hand in Hand mit dem wissenschaftlich-pädagogischen Zweck, Materialien für ein Museum zu sammeln“,⁵⁴ zugleich die „besten Hervorbringungen der Bauernkünstler zu popularisieren“ und in weiten Kreisen Interesse für die Karpatenukraine zu wecken. Didaktisch schlug sich dieses Anliegen in der Systematisierung des Stoffes nieder: Die Exponate wurden nach Regionen geordnet,⁵⁵ um stilistische und lokale Unterschiede für die Besucherinnen und Besucher unmittelbar nachvollziehbar zu machen. Zudem betonte Makovskij, dass die Schau ästhetische Urteilskraft schulen solle: Sie sei „interessant und nicht nur ‚ethnographisch‘ interessant“.⁵⁶

Schließlich war die Prager Ausstellung nicht allein ein didaktischer Ort für ein Publikum, das die Region kaum kannte, sie diente darüber hinaus auch als Nachweis für die Erfolge der staatlichen Zivilisierungsmission in der Karpatenukraine. Wie stark dieses Moment war, lässt sich an der direkten Verknüpfung der Schau zur Karpatenukraine mit einer kurz zuvor gezeigten Schulausstellung ablesen, die die Fortschritte des Bildungswesens bilanzierte. In einem Bericht hieß es ausdrücklich: „An die Schulausstellung schloß sich die Ausstellung ‚Kunst und Leben in Podkarpatská Rus‘ an.“⁵⁷ Damit wurden Bildungs- und Kulturpräsentation in einem

⁵² Zitiert nach Filipová: *Modernity, History, and Politics in Czech Art* 135 (vgl. Anm. 17).

⁵³ Makovskij: *Peasant Art* 9 (vgl. Anm. 25).

⁵⁴ Ebenda 9.

⁵⁵ Ebenda 13.

⁵⁶ Ebenda 12.

⁵⁷ Prager Presse vom 19. November 1924, Nr. 319, 2. URL: <https://www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:c28e02d6-daed-49a5-8e8d-0b7b20cf153a?page=uuid:54b18f13-d347-11e6-89c9-005056ba013a>

gemeinsamen Fortschrittsnarrativ gebündelt: Die Region wurde pädagogisch erklärt und als modernisierbar sichtbar gemacht.⁵⁸

Folklorismus: die wirtschaftliche Ebene

Die Prager Schau fungiert also als pädagogische Bühne. Schon früh sandte sie aber auch ökonomische Signale aus, die den Übergang von lebendigen Praktiken zu marktfähiger „Volkskultur“ strukturierten. Anders formuliert: Folklorismus konnte auch Kommerzialisierung und Re-Kontextualisierung bedeuten. Bereits in der Ankündigung wurde die Ausstellung mit dem Hinweis beworben,⁵⁹ dass es dort auch eine „Verkaufsstelle für Produkte der Hausindustrie der Podkarpatská Rus“ geben würde. Innerhalb des Ausstellungskomplexes war dann ein eigener Verkaufsbereich eingerichtet, in dem Besucherinnen und Besucher die gezeigten Erzeugnisse erwerben und als Andenken mitnehmen konnten. So wurde der Besuch zum Kaufereignis, das Erlebnis durch einen konsumtiven Nachlauf verlängert, der den Museumsbesuch als integriertes Erlebnis rahmte.⁶⁰ Die Karpatenukraine erschien als Sortiment von Erzeugnissen – Teppichen, Stickereien, Schnitzereien, Trachten, kleinen Modellen von Holzkirchen – und wurde damit über den Warenblick gerahmt: Hier kauft man das, dort kauft man jenes. Diese Logik grenzte die Region semantisch ein (das „Kaufbare“ als Signatur) und stabilisierte ein vereinheitlichtes, kuratiertes Bild des „Volkstümlichen“.

Vier Jahre später bestätigte ein längerer Rückblick in der Prager Presse genau diesen Eindruck,⁶¹ nun allerdings explizit mit dem Fokus auf dem noch zu schwach entwickelten ökonomischen Geist. Zwar habe die Ausstellung von 1924 „ein beredtes Zeugnis von der außergewöhnlichen Kunstfertigkeit“ geliefert, doch wüssten die Menschen diese nicht angemessen in wirtschaftlichen Gewinn umzusetzen:

So entfaltet und interessant die Volkskunst in der Podkarpatská Rus auch ist, so macht doch aus ihr die Landbevölkerung so gut wie keinen praktischen Gebrauch. Einzig die Töpfer betreiben ihre Kunst gewerbsmäßig, doch ziehen auch sie einen minimalen Nutzen aus ihrer Arbeit.⁶²

Aus diesem Defizit wurde ein unmittelbarer Modernisierungsauftrag abgeleitet:

Indessen hätten die Landbewohner der Podkarpatská Rus eine Umwandlung ihrer Kunst in Kunstgewerbe bitter nötig gehabt [...]. Die wirtschaftliche Verwertung der karpatorussischen

⁵⁸ Brown, Geoffrey / Maxwell, Alexander: Czechoslovak Ruthenia's 1925 Latinization Campaign as the Heritage of Nineteenth-century Slavism. In: Nationalities Papers 44 (2016) 6, 950-966.

⁵⁹ Prager Presse vom 17.11.1923, 4 (vgl. Anm. 23).

⁶⁰ Kent, Tony: The Role of the Museum Shop in Extending the Visitor Experience. In: International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing 15 (2010) 1, 67-77; McIntyre, Charles: Designing Museum and Gallery Shops as Integral, Co-creative Retail Spaces Within the Overall Visitor Experience. In: Museum Management and Curatorship 25 (2010) 2, 181-198.

⁶¹ Prager Presse vom 25. Dezember 1928, Nr. 356. Sonderbeilage 7.
URL: <https://www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:bfc3c279-23e3-438b-af09-11f735724dfc?page=uuid:40061093-160b-11e7-b7d4-005056ba013a>

⁶² Ebenda.

Volkskunst, etwa nach dem Muster der slowakischen, ist daher ein dringendes Gebot. Diesem Gebote gehorchend, trifft das Referat des Handelsministeriums in Užhorod Maßnahmen, um einerseits die Kunsttradition der Podkarpatská Rus vor dem Untergang zu bewahren und andererseits der Bevölkerung eine ergiebige Einnahmsquelle zu erschließen.⁶³

Folklorismus erschien hier als Doppelbewegung von Bewahren und Ökonomisieren: Was als „Erbe“ gerettet wurde, sollte zugleich rationalisiert, standardisiert und verwertet werden. Diese Rationalisierung wurde praktisch durchgesetzt: Zum Beispiel gab es Kurse, die die Bevölkerung in die Kunst des Teppichwebens einführten, in Kosovská Poljana wurde die Fertigung von Andenken und Gebrauchsgütern aus verziertem Holz gelehrt; in der Gegend von Užhorod und Sevluš erhielten Töpfer Unterricht in rationelleren Arbeitsmethoden. Solche Programme schufen Produktlinien – Souvenirs wie Gegenstände des täglichen Bedarfs –, diese förderten die Normierung (Größen, Muster, Qualitäten), etablierten Qualitäts- und Preislogiken und verankerten die Produktion in Hausindustrie- und Absatzketten. Damit verschob sich der Fokus von Singularität und situativem Gebrauch, etwa von Tracht, Ritual oder Hausausstattung, zur Reproduzierbarkeit und Marktängigkeit. Das ist ein Kernelement des Folklorismus.

Folklorismus auf wirtschaftlicher Ebene heißt im konkreten Fall der ausgestellten Karpatenukraine: Region als Marke, „Volkskunst“ als Ware, und das „Bewahren“ als Produktionsregime. Die Folge davon war, dass die Vielfalt und Prozesshaftigkeit der Praktiken zu museumstauglichen, verkaufstauglichen Formaten verdichtet wurden. So gingen Zivilisieren und Folklorisieren Hand in Hand: Das eine legitimierte, das andere verwertete.

Schluss

Die Untersuchung hat gezeigt, dass die Prager Ausstellung von 1924 und mit ihr die Herangehensweise des tschechoslowakischen Staates an die Karpatenukraine widersprüchlich und doch kongruent war: Zivilisatorischer Anspruch und Folklorisierung gingen miteinander einher, weil die wissenschaftlich-pädagogische Rahmung als Legitimationsressource fungierte: Unter dem Etikett von Erhebung, Klassifikation und Vermittlung wurden Praktiken der Region sichtbar gemacht, zugleich aber hierarchisiert, standardisiert und ökonomisiert. Die Ausstellung von 1924 ist dabei weniger als Zäsur denn als Fortsetzung eines seit 1919/1920 aufgebauten Schutz- und Verwaltungsdispositivs (Denkmalpflege, Sammlungen, Musealisierung) einzuordnen, das „Volkskultur“ überhaupt erst als verwalt- und ausstellbaren Gegenstand konstituiert. In diesem Gefüge stabilisierte der orientalistische Deutungsrahmen die Position der Region als Anderes bzw. Kontaktzone zwischen „West“ und „Ost“, während die ökonomische Operationalisierung (Verkaufsstellen, Hausindustrie, Kurse, Normierung) die Vielfalt lokaler Erzeugnisse in marktfähige Serien überführte. So erklärt sich, warum unter dem Deckmantel wissenschaftlicher Studien die Gleichwertigkeit der Region implizit in Frage gestellt wurde: Der Anspruch zu zivilisieren lieferte die Begründung, zu folklorisieren, die Ökonomisierungsverfahren die Effekte.

⁶³ *Ebenda.*

Der Beitrag der Studie liegt somit in einer Verschränkung von Diskurs-, Institutions- und Materialanalyse: Er macht erstens die normativen Prämissen der Zivilisierungsmissionen sichtbar. Zweitens zeigt er die Techniken der Bewahrung und Aufwertung als Macht- und Wissenspraktiken. Drittens bestimmt er Folklorismus als Produktions- und Verwertungsregime, womit viertens sichtbar wird, dass die Tschechoslowakei in ihrem Inneren zwei Zivilisierungsmissionen verfolgte: eine gegenüber der Slowakei und eine gegenüber der Karpatenukraine, die jeweils eigene Modi von Schutz, Integration und Verwertung hervorbrachten.

Der Unterschied im Umgang mit diesen beiden Peripherien ist darin zu sehen, dass die Slowakei im tschechischen Diskurs häufig als „näher“ und weniger radikal anders wahrgenommen wurde als die Karpatenukraine. Sie galt zwar als rückständig, grundsätzlich aber als leichter integrierbare Region, deren „Hebung“ eher ein innerstaatliches Aufholen als ein exotisierendes Zivilisierungsprojekt bildete.⁶⁴ Zugleich blieb die Slowakei ein Feld von Spannungen und Aushandlungen (Verwaltung, Sprache, nationale Loyalitäten), sodass paternalistische Gesten hier leichter in Konflikt- und Konkurrenz narrative umschlagen konnten als in der Karpatenukraine.⁶⁵ Gerade im Bereich des „Volkstümlichen“ zeigt sich diese Differenz deutlich: Zwar wurden sowohl die Slowakei als auch die Karpatenukraine über Folklore, Handwerk usw. sichtbar gemacht; doch während slowakische Volkskunst als regionaler Beitrag innerhalb einer (tschecho-)slowakisch mitgedachten nationalen Moderne zirkulieren konnte, fungierten karpatenukrainische Objekte häufig als ethnografische Belege eines schwellenhaften „inneren Orients“ – als Material, das Authentizität verspricht und zugleich Differenz fixiert. Die zivilisatorische Mission der Tschechoslowakei zielte in der Slowakei stärker auf Integration und Modernisierung im Modus des „Binnen-Ausgleichs“, während sie in der Karpatenukraine vom Konstrukt einer zu kuratierenden und zu verwaltenden Alterität ausging.

Als Ausblick verweist diese Untersuchung auf die epistemische Verantwortung ethnografischer Praxis: Ihre Aufgabe sollte es sein, zu beobachten und zu beschreiben, zu kontextualisieren und zu protokollieren ohne zu richten und ohne zu folklorisieren. In diesem Sinn plädiert Jean-Pierre Olivier de Sardan für eine pragmatische Beweisführung gegen normative Missionserzählungen – im Geiste einer weberianischen Werturteilsfreiheit.⁶⁶ Zugleich haben James Clifford und George E. Marcus die koloniale und missionarische Stimme in der ethnographischen Darstellung kritisch offengelegt und eine reflexive, verantwortliche Repräsentation eingefordert.⁶⁷ Im Sinne einer beobachtenden, nicht-missionären Ethnografie ist das Beispiel des Ethnologen Pëtr Bogatyrev besonders aufschlussreich. Mit Unterstützung der

⁶⁴ Jeschke: „Mountain Men“ on „Iron Horses“ (vgl. Anm. 18).

⁶⁵ Pátková, Jana: Between Paternalism and Colonialism. Czechs and Slovaks from the 19th century to the first half of the 20th century. In: *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 69 (2024) 1, 79-90.

⁶⁶ Olivier de Sardan, Jean-Pierre: *La rigueur du qualitatif. Anthropologie et développement*. Paris 1995.

⁶⁷ Clifford, James/Marcus, George E. (Hgg.): *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London 1986.

Tschechischen Akademie der Wissenschaften führte er vor und nach der Prager Ausstellung eine Reihe von Erhebungen in der Karpatenukraine durch und sammelte umfangreiches Material. Von 1924 an veröffentlichte er fortlaufend Berichte über seine Feldaufzeichnungen; diese wurden 1929 in einem französischsprachigen Band zusammengeführt, den die Universität Bratislava anschließend als Doktorarbeit anerkannte.⁶⁸ Für die Ausstellung stellte er zudem einzelne im Feld gesammelte Objekte leihweise zur Verfügung. Nur drei Tage nach Ausstellungseröffnung publizierte Bogatyrev in der Prager Presse einen Beitrag, in dem er seine Methode explizierte – und zwar als situatives Protokollieren statt normativem Urteilen:

Ich habe oft Märchen aufgeschrieben, während außer mir dem Erzähler Bauern aus seinem eigenen Dorfe zuhörten. Dabei habe ich nicht nur das Märchen selbst, sondern auch die Bemerkungen der Zuhörer notiert. Diese Repliken haben unbedingt einen gewissen Einfluß auf die Form des Märchens. Ueberhaupt ändert der Erzähler sein Märchen entsprechend seinem Auditorium. Beim Sammeln der Märchen ließ ich mir auch eine kurze Biographie des Erzählers geben. Das war notwendig nicht nur für die Bestimmung des Geschmacks und der Interessen des Erzählers, sondern auch zur Erklärung der Entlehnung der Worte in der Erzählung.⁶⁹

Sein erkenntnisleitendes Interesse hielt er nüchtern fest: „Podkarpatská Rus ist für den Forscher auf dem Gebiete der Ethnographie eine der interessantesten Gegenden.“⁷⁰ Damit sammelte und kontextualisierte Bogatyrev, ohne zu werten; in seinen Formulierungen fehlt sowohl der orientalistische Ton als auch jede zivilisatorische Rhetorik. Gleichzeitig aber wurde das Ausstellungsnarrativ straffer und exkludierender gefasst: „Eine Ausstellung über das neue Territorium, die 1924 in Prag eröffnet wurde, betonte seine Folklore und die rusinischen Traditionen unter Ausschluss anderer Bevölkerungsgruppen.“⁷¹ Diese Spannung – zwischen reflexiver, nicht-missionärer Ethnographie und politisch-kuratorischer Verdichtung – markiert das Feld weiterer Forschungen: Wie lässt sich eine ethisch verantwortete, nicht-hierarchisierende Darstellung sichern, wenn Sammlungs-, Museums- und Staatslogiken zugleich sichtbar machen, normieren und auslassen?

⁶⁸ *Bogatyrev, Pierre: Actes magiques, rites et croyances en Russie subcarpatique. Paris 1929.*

⁶⁹ Prager Presse vom 23. März 1924, Nr. 82, 5. URL: <https://www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:07af6859-9831-47d5-8f4c-8cdcede05f29?page=uuid:3f8940e0-d351-11e6-89c9-005056ba013a>

⁷⁰ *Ebenda.*

⁷¹ *Holubec: „We Bring Order...“ 233 (vgl. Anm. 16).*