

Wovon ein kaschubisches Ding erzählt. Näherungs- und Verweisungszusammenhänge eines Jumbobechers¹

Manchmal lassen sich kleine Dinge auf große Dinge reduzieren.²

1. Einstimmende Dingideen

Darauf, dass Dinge einen Mund zur Offenbarung besitzen und diesen gelegentlich eigenmächtig benutzen, machen uns nicht zuletzt Martin Scharfe³ in Anlehnung an Jakob von Uexküll oder Ruth-E. Mohrmann mit der Frage „Können Dinge sprechen?“⁴ aufmerksam. Diesen Ideen folgend, möchte ich einem zunächst unscheinbar wirkenden Alltagsgegenstand, namentlich einem mit kaschubischen Mustern dekorierten Kaffeebecher, schrittweise zur Sprache verhelfen. Gerade an seinen bunten Verzierungen entspinnen sich Narrationen über den kaschubischen Grenzraum, die darin ausgetragenen Konflikte sowie die kulturellen Revitalisierungsprozesse, gelegentlich gaukeln die floralen Muster vor, sie entstammten einer uralten kaschubischen Tradition.

- 1 Dieser Essay ist eine aktualisierte Fassung eines Vortrags, den die Autorin auf der 6. Jahrestagung der Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft vom 8. bis zum 10. Oktober 2020 an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt/Oder gehalten hat.
- 2 Timothy Morton: *Ökologisch Sein*. Berlin 2020, S. 126.
- 3 Vgl. Martin Scharfe: *Signatur der Dinge. Anmerkungen zu Körperwelt und objektiver Kultur*. In: Gudrun M. König (Hg.): *Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur*. Tübingen 2005, S. 91–116.
- 4 Ruth-E. Mohrmann: *Können Dinge sprechen?* In: *Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde* 56, 2011, S. 9–26.

Mit einem posthumanistischen,⁵ an die Objekt-orientierte Ontologie (OOO)⁶ angelehnten und somit in gewissem Umfang auch spekulativen Ansatz, den ich mit einer eher klassisch-volkskundlichen Dinganalyse kombiniere,⁷ werde ich den Becher als „epistemisches Ding“⁸ ernst nehmen und seine Verweisungs- und Näherungszusammenhänge⁹ zu entschlüsseln suchen. Dabei verstehe ich den Becher nicht nur als dinggewordene Praxis zur Reproduktion kaschubischer Identität, sondern auch als ein offenes Objekt¹⁰ mit auffordernden, affizierenden und persuasiven Qualitäten. In seiner Wirkmächtigkeit bzw. *Agency*¹¹, so meine These, drängt sich der Becher *von sich her auf*,

- 5 Zum Posthumanismus vgl. Torsten Cress, Oliwia Murawska, Annika Schlitte: Posthumanismus. Versuch einer Einordnung. In: Dies. (Hg.): Posthuman? Neue Perspektiven auf Natur/Kultur. Paderborn 2023, S. 1–46.
- 6 Zur OOO schreibt Timothy Morton (wie Anm. 2), S. 44: „Die OOO behauptet, dass es keinen vollständigen Zugang zu einer Sache in ihrer Ganzheit gibt. Mit Zugang ist jegliche Form gemeint, in der ein Ding erfasst werden kann: es streifen, darüber nachdenken, es lecken, ein Bild davon malen, es essen, ein Nest darauf bauen, in Stücke sprengen. OOO geht zudem davon aus, dass Denken nicht der einzige Zugangsmodus ist und dass es keinesfalls der Hauptmodus ist [...]. OOO bietet uns eine wunderbare Welt der Schatten und versteckter Winkel, eine Welt, in der die Dinge niemals gänzlich vom ultravioletten Licht des Denkens bestrahlt werden können, eine Welt, in der etwa ein Dach, der beschneiftelt, was auch immer man als Mensch nachdenklich betrachtet, einen ebenso validen Zugang zu diesem Ding hat wie man selbst.“
- 7 Ich orientiere mich hier locker an der Anleitung zur Dinganalyse von Werner Bellwald: Materielle Kultur. In: Christine Bischoff, Karoline Oehme-Jüngling, Walter Leimgruber (Hg.): Methoden der Kulturanthropologie. Ein Arbeitsbuch. Bern 2014, S. 332–350.
- 8 Hans-Jörg Rheinberger: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteirisyntese im Reagenzglas. Göttingen 2001; vgl. auch Gottfried Korff: Dimensionen der Dingbetrachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung. In: Andreas Hartmann, Peter Höher, Christiane Cantauw u. a. (Hg.): Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Festschrift für Ruth-E. Mohrmann. Münster 2011, S. 11–26, hier S. 23.
- 9 Zum Begriff „Verweisungs-zusammenhang“ vgl. Martin Heidegger: Sein und Zeit. 11. Aufl. Tübingen 1967, S. 82; den Begriff „Näherungszusammenhang“ benutze ich in Anlehnung an Martin Heidegger: Das Ding (1950). In: Martin Heidegger. Gesamtausgabe, Bd. 7: Vorträge und Aufsätze (1936–1953), I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, hg. von Friedrich-Wilhelm Herrmann. Frankfurt am Main 2000, S. 165–187.
- 10 Vgl. Morton (wie Anm. 2), S. 58.
- 11 Vgl. Michaela Fenske: Agency. In: Timo Heimerdinger, Markus

verwickelt seine Benutzer*innen in ein Spiel und vermittelt ihnen auf diese Weise ganz ungezwungen diverse den kaschubischen Raum betreffende Botschaften.¹²

Um zu zeigen, wie sich eine als kaschubisch verstandene Identität und Geschichte in derart bemusterten Alltagsgegenständen artikuliert, materialisiert und ihren ästhetischen Ausdruck findet und inwiefern diese Dinge der Sichtbarmachung, Materialisierung, Markierung und Ästhetisierung kultureller und territorialer Grenzen der Kaschubei dienen, werde ich meine Argumentation wie folgt aufbauen: Ausgangspunkt ist der Becher sowie das von ihm in Gang gesetzte „Ruf- und Antwortgeschehen“¹³. Sodann geht es um die in Ornamenten verrästelten Aussagen des Dinges, die, um verstanden zu werden, einer historischen Kontextualisierung bedürfen. Von der Schöpfungsgeschichte der Ornamente ausgehend, wird sodann eine Brücke zur kaschubischen Ikonosphäre¹⁴ der Gegenwart geschlagen, um von dort mit Aussagen über den Verweisungs- und Nährungszusammenhang des Bechers abzuschließen.

2. Inventarisierung: Der Mund des Jumbobechers

Wir sehen einen überdimensionierten, einen Liter fassenden, weißen, mit bunten floralen Motiven bedruckten Becher, den die Autorin 2018 in einem Souvenirladen im nordkaschubischen Ort Puck erworben hat (Abb. 1). Was erzählt ihr das in der Produktbeschreibung

Tauschek (Hg.): Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch. Münster, New York 2020, S. 56–76.

- 12 Zum Potenzial spielerischer Alltagsdinge vgl. jüngst auch Anne Dippel: Spiel des Wissens. Ludische Annäherungen an digitale Arbeitswelten. In: Zeitschrift für Volkskunde 1 (117), 2021, S. 5–24.
- 13 Heinrich Rombach: Strukturanthropologie. „Der menschliche Mensch“. 3. Aufl. Freiburg im Breisgau 2012, S. 98.
- 14 Vgl. Tomasz Siemiński: „Rajskie ogrody“. W ikonosferze wsi kaszubskiej. Synkretyczna forma kultury potocznej [„Paradiesgärten“. In der Ikonosphäre des kaschubischen Dorfes. Eine synkretistische Form populärer Kultur]. Pruszcz Gdański 2010, S. 8; Ikonosphäre kann als Synonym zur visuellen Umgebung verstanden werden; dazu: Krystyna Piątkowska, Ewa Nowina-Sroczyńska: Kultura w sytuacji transformacji systemu. Studium ikonosfery Włodawy [Kultur in Zeiten sich transformierender Systeme. Studium der Ikonosphäre in Włodawa]. In: Zeszyty Muzealne Muzeum Pojezierza Łęczyńsko Włodawskiego 7, 1997, S. 45–54.



Abb. 1: Jumbobecher, September 2020 (Foto: Oliwia Murawska)

als „Jumbobecher“ ausgewiesene „kaschubische“ Ding *von sich her*? Zunächst, dass es zum Benutzen da ist: Sein Bauch fasst ein Getränk, die Hand greift den Henkel und führt ihn zum Mund, der abgerundete Rand fügt sich an die Lippen, beim Abstellen gibt ihm der flache Boden Stabilität – all diese Forderungen sind dem Jumbobecher, so würde Scharfe in Anlehnung an Uexküll argumentieren, bereits (auch im wörtlichen Sinne) eingebrannt.¹⁵ Gleichwohl, so muss hier im Sinne der OOO eingewandt werden, bilden diese Forderungen nur ein kleines Spektrum unendlich vieler Erscheinungsweisen dieses Objektes ab; gleichermaßen kann es als Blumentopf oder Landeplatz für eine Fruchtfliege in Erscheinung treten.

Doch als Trinkgefäß identifiziert, fordert uns das Ding dazu auf, es zu benutzen, es in unsere unmittelbare körperliche Nähe sowie unseren Alltag zu lassen. Doch ist sein Gewicht nicht zu schwer, seine Form nicht zu unhandlich, um seinen vordergründig becher-typischen Affordanzen¹⁶ zu folgen? In seiner Unzuhandenheit, die

¹⁵ Vgl. Scharfe (wie Anm. 3), S. 98.

¹⁶ Zum volkscundlichen Gebrauch des 1986 von James Gibson eingeführten Begriffes vgl. Christoph Bareither: Affordanz. In: Heimerdinger, Tauschek (wie Anm. 11), S. 32–55.

in der Auffälligkeit und Aufdringlichkeit aufgeht,¹⁷ scheint sich der Jumbobecher seinem eigentlichen Gebrauch zu widersetzen. Worauf verweist er also noch, wenn nicht vordringlich auf sein „Um-zu“¹⁸? Vielleicht auf seine potenzielle Benutzerin, die seine Unzuhandenheit erdulden muss oder sich gar an seiner Ausdehnung und Raumvereinnahmung erfreut? Freilich geht vom Jumbobecher eine Art konstruktive Irritation aus: In seiner Hypertrophie tritt er aus der Unauffälligkeit und Unaufdringlichkeit der Alltagsarrangements hervor, beschert uns eine Präsenzerfahrung¹⁹ und beginnt uns auf diese Weise zu affizieren:

„Vielleicht hat das Ding, um eine gängige Redewendung zu bemühen, ein Auge auf einen geworfen. Man spürt dies an seiner Anziehungskraft, seinem telepathischen Charme. Und aus diesem Grund hält man auch Zwiesprache darüber, ob etwas einen Zweck hat oder eine Funktion besitzt und auch, ob es über Zweck oder Funktion hinausgeht, erschöpft sich doch ein Ding nicht in seinem Zweck oder seiner Funktion. [...] Das heißt, man führt ein Gespräch mit einer Sache, die man wahrscheinlich für ein unbelebtes Objekt hält, [...] was bedeutet, dass man sich auf eine telepathische Gedankenverschmelzung einer Sache eingelassen hat [...].“²⁰

In seiner grotesken Form und spielerischen Dysfunktionalität richtet der Becher den (menschlichen) Blick unweigerlich auf seine ihm anhaftenden Verzierungen aus und verweist dergestalt auch auf die Geschmackspräferenzen seiner potenziellen Benutzer*innen. Auf die Frage indes, worauf seine Verzierungen verweisen und woher sie kommen, antwortet er *von sich her* nicht: Sein Rätsel kann nur aufgelöst werden, wenn wir die dem Becher zwar eingeschriebene, doch auf geheimnisvolle Weise verborgene Entstehungsgeschichte seiner Ornamente kennenlernen; dazu begeben wir uns in die Kaschubei zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

17 Vgl. Heidegger 1967 (wie Anm. 9), S. 73f.

18 Ebd., S. 68f., 78.

19 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur. München 2011, S. 15.

20 Morton (wie Anm. 2), S. 148.

3. Historischer Kontext: Die Schöpfungsgeschichte der kaschubischen Muster

Aufgrund ihrer Lage im deutsch-polnischen Grenzraum geriet die Kaschubei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder zwischen die Fronten. Nie war sie eine Verwaltungseinheit, nie im Besitz klar umrissener Grenzen, sondern sie war vielmehr ein Raum politischer Grenzaushandlungen durch nicht-kaschubische Mächte. Als Grenzraum war die Kaschubei zunächst Zentrum deutsch-polnischer Kulturkontakte, nach 1918 zunehmend aber national-politischer Konflikte. Dieser Umstand wirkte sich nicht zuletzt auch auf die florierende kaschubische Regionalbewegung aus. Ihre Protagonist*innen, die allesamt Grenzraum-Biografien besaßen, pflegten grenzübergreifende Netzwerke und profitierten vom kulturellen Austausch. Gleichwohl hatte ihr Wirken im Grenzraum auch eine Kehrseite, die darin bestand, dass sie jederzeit mit Anfeindungen und Ressentiments rechnen mussten, je nachdem, zu welchen nationalen oder ethnischen Sphären sie sich zugehörig fühlten oder vielmehr zugerechnet wurden.²¹

Ein ebensolches Schicksal teilte auch die Schöpferin der unseren Jumbobecher schmückenden Muster. Die vielfach als „kaschubisierte Deutsche“²² charakterisierte Künstlerin Teodora Gulgowska, geb. Fethke (1860–1951), hat sich gemeinsam mit ihrem polnischen Ehemann Izydor Gulgowski alias Ernst Seefried-Gulgowski (1874–1925) in der kaschubischen Regionalbewegung hervorgetan (Abb. 2): 1906 errichtete das Paar in Wdzydze eines der ersten – und bis heute existierenden – Freilichtmuseen Europas. Während Izydor an der Institutionalisierung einer kaschubischen Volkskunde arbeitete, konzentrierte sich Teodora auf die Revitalisierung des kaschubischen

21 Vgl. Oliwia Murawska: Die Eheleute Gulgowski und die Kaschubei. Mythos – Volkskunde – Netzwerke. In: Jahrbuch Kulturelle Kontexte des östlichen Europa 60, 2019, S. 93–120; Edmund Kizik: Verein für kaschubische Volkskunde w latach 1907–1914. Ludoznawstwo kaszubskie między niemieckością a polskością [Verein für kaschubische Volkskunde in den Jahren 1907–1914. Kaschubische Volkskunde zwischen Deutschland und Polentum]. In: Zapiski Historyczne 2 (80), 2015, S. 31–54.

22 Andrzej Bukowski: Regionalizm Kaszubski. Ruch Naukowy, Literacki i Kulturalny [Kaschubischer Regionalismus. Eine wissenschaftliche, literarische und kulturelle Bewegung]. Poznań 1950, S. 137.



Abb. 2: Skizzenbuch von Teodora Gulgowska, Entwurf der Stickereimuster
(Foto: Archiv Kaszubski Park Etnograficzny im. Teodory i Izydora Gulgowskich
we Wdzydzach Kiszewskich, Inv.-Nr. KPE-59H-45)

Hausfleißes²³. Mit künstlerischer Freiheit komponierte sie die auf kaschubischen Möbeln, Kopfhauben und Glasmalereien auffindbaren floralen Ornamente zu Stickerei-Mustern und gründete alsbald eine Stickerei-Schule. Keineswegs suchte sie eine Authentizität uralter Muster heraufzubeschwören, sondern betonte, dass sie ihre Ideen aus dem reichhaltigen Vorrat an volkskundlichen Sammlungen ihres Mannes geschöpft und stets neue Muster eronnen habe (Abb. 3).²⁴

Als Inspirationsquelle ihres Schaffens galt den Gulgowskis die südkaschubische Landschaft, die sie – Ingolds Idee der „poetics of

23 Unter „Hausfleiß“ verstanden die Gulgowskis (inspiriert von den revitalisierenden Bestrebungen des Deutschen Vereins für ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege) tradierte Handwerkstechniken, wie zum Beispiel die Stickerei, Leinenweberei, Töpferei oder Korbflechterei.

24 Vgl. Ernst Seefried-Gulgowski: Von einem unbekanntem Volke in Deutschland. Ein Beitrag zur Volks- und Landeskunde der Kaschubei. Berlin 1911, S. 145; Murawska (wie Anm. 21).



Abb. 3: Teodora Gulgowska mit Ehemann in ihrer Werkstatt, ca. 1900–1905
(Foto: Archiv Kaszubski Park Etnograficzny im. Teodory i Izydora Gulgowskich
we Wdzydzach Kiszewskich, Inv.-Nr. KPE-59H-38-34)

dwelling“²⁵ vorwegnehmend – in ihren Arbeiten verstoffwechselten: Izydor besang die Landschaft in seinen Texten, während Teodora sie in Gemälden, Zeichnungen und Stickereien materialisierte: „Um meine auf die Wiederbelebung kaschubischer Bauernstickereien gerichteten Bestrebungen zu verstehen“, schreibt sie, „muß man mir schon in meinen einsamen Waldwinkel folgen.“²⁶ Ein sprachlich beindruckendes Stimmungsbild kaschubischer Landschaft stellt Izydor an den Anfang seiner volkswkundlichen Monografie zur Kaschubei: Er schwärmt von der „wunderbaren Farbenstimmung“, vom „Farbenreichtum“, von der „Farbsymphonie“²⁷ und betont, dass das kaschubische Volk eine starke Vorliebe für bunte und leuchtende Farben habe, was sich an den Verzierungen seiner Truhen, Möbel oder Teller zeige. Die Ornamente, die er als „wandernde Gesellen“²⁸ bezeichnet, seien, so Gulgowski, weder slawischen noch germanischen, sondern schlicht bäuerlichen Ursprungs.

Die landschaftliche Farbenstimmung und die Vorlieben der Kaschub*innen hat Teodora in ihren schlichten, bewusst ländlich gehaltenen Mustern einzufangen vermocht, und traf damit zuvörderst auch den Geschmack ihrer städtischen Kund*innen sowie die in ganz Europa verbreitete Mode für Ländliches. Zweifellos hatte sie neben dem dekorativen auch den kommerziellen Nutzen im Blick und erzielte mit ihren Stickereien europaweit auf Volkskunstmessen Erfolge. Damit trug sie entscheidend zur Etablierung und Diffusion eines bis heute als kaschubisch identifizierbaren Formenschatzes bei. Mithin kommt in Teodoras Stickerei-Mustern ihre Grenzraum-Biografie zum Ausdruck: Nicht nur lassen sich die Muster als deutsch-polnisch-kaschubische Assemblagen charakterisieren, vielmehr materialisieren sich in ihnen auch Teodoras Kontakte zur deutschen Heimatbewegung, deren reformistische Ideen zur Revitalisierung des Hausfleißes sie in der Kaschubei zu implementieren suchte. Ihr Vorhaben weckte daher auch Befindlichkeiten unter den pro-polnischen Aktivist*innen der kaschubischen Regionalbewegung, und es

25 Tim Ingold: *The Perception of Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London 2011, S. 26.

26 Seefried-Gulgowski (wie Anm. 24), S. 143f.

27 Ebd., S. 37.

28 Ebd., S. 140.

entflammten daraus Konflikte, die auch auf der Ebene der Ästhetik der kaschubischen Muster ausgefochten wurden: Eine von Teodoras Konkurrentinnen, die Kaschubin Franciszka Majkowska, Schwester eines bedeutenden Aktivisten der Regionalbewegung, Aleksander Majkowski – wiederum Izydors Konkurrent –, äußerte Unbehagen am freien Umgang mit den – wohlweislich von Teodora selbst entwickelten – Motiven und forderte aggressiv und öffentlich eine Kanonisierung der Muster in Form und Farbe: „Wdzydze²⁹ habe die kaschubischen Muster zerstört“, erklärt sie in einem Interview.³⁰ Im Zuge dieser Konflikte, in denen es letztlich um die Deutungshoheit über die kaschubische Symbolik und Fragen einer als kaschubisch verstandenen Identität ging, entwickelten sich mehrere Stickerei-Schulen; heute sind es derer 14.³¹

Es wirkt, als schlummerten in Teodoras Stickerei-Mustern von Anbeginn „überschüssige kulturelle Energien“³²: Sie entfalteten ein Eigenleben, entfremdeten sich von ihrer Schöpferin, befreiten sich vom Leinen, um fortan auch andere Materialien und Objekte zu besetzen. Einem von der Landschaft abgelösten, einer Kanonisierung unterworfenen Simulacrum gleich, traten die Muster ihren Weg der Emanzipation an und kehrten das Spielchen um, indem sie schrittweise die kaschubische Landschaft und Ikonosphäre zu okkupieren begannen.

4. Umfeld: Die kaschubische Ikonosphäre

Gegenwärtig sind die kaschubischen Muster – oder wie Izydor Gulgowski sie treffend nannte: die „wandernden Gesellen“ – sowohl im privaten als auch öffentlichen Raum der Kaschubei omnipräsent; sie prägen die visuelle Umgebung bzw. Ikonosphäre und agieren dabei

29 Damit deutet sie das in Wdzydze [Sanddorf] von den Gulgowskis eingerichtete Freilichtmuseen an, das als Wiege der kaschubischen Regionalbewegung gilt.

30 Aleksander Blachowski: *Hafty. Polskie szycie* [Stickerei. Polnisches Nähen]. Lublin 2004, S. 92.

31 Zur kaschubischen Regionalbewegung und zum Lebenswerk der Eheleute Gulgowski vgl. Murawska (wie Anm. 21).

32 Martin Scharfe: *Menschenwerk. Erkundungen über Kultur*. Köln 2002, S. 197.



Abb. 4: Im Geschäft mit kaschubischem Ethnodesign, Mai 2018
 (Foto: Master-Projekt der Mainzer Kulturanthropologie/Volkskunde
 zur Geschichte und Revitalisierung der kaschubischen Kultur 2018/19)

stets im Konzert unterschiedlichster Objekte und Materialien (Abb. 4): Wir finden sie auf Stiften, Kleidern, Lebensmitteln, Spielsachen, Häuserfassaden, Orts- und Straßenschildern, liturgischen Gewändern, und nicht zuletzt auf (Jumbo-)Bechern. Erwähnenswert ist das Projekt *Made in Kaszebe*³³, in dessen Rahmen Künstler*innen und Designer*innen die kaschubischen Muster weiterentwickeln. Auf der Webseite erfahren wir, dass sich das Projekt an all jene richte, die möchten, dass „das Kaschubische“ in der alltäglichen Umgebung präsent sei, und: „Damit es so kommt, müssen die Muster mit der Zeit gehen, modern werden, sich kreativ und harmonisch in unser Leben schreiben.“ Freilich nehmen die Muster heutzutage Anteil an dynamischen, globalen Design-Tendenzen, sie werden schlanker, expressiver, greller, kontrastreicher, einfacher, sie transformieren sich unablässig und kodieren als wirkmächtige Assemblagen neue

33 <http://berda.pl/made-in-kaszebe/> (Zugriff: 1.3.2023).

„kaschubisierte“ Räume. Auf diese Weise visualisieren, ästhetisieren, markieren, ethnisieren sie nicht nur den kulturellen Raum, sondern auch den geografischen Radius der Kaschubei, die ansonsten keine klar umrissenen Grenzen besitzt. Indem sich die Muster spontan, demokratisch und individuell reproduzieren, können sie als Praxis der Raumbegrenzung, -gestaltung sowie -herstellung „von unten“ verstanden werden.³⁴

Vor diesem Hintergrund erscheinen die Aufdringlichkeit und Hypertrophie unseres Jumbobechers in einem neuen Licht: Er wird zum Koproduzent sowohl des kaschubischen Raumes als auch der kaschubischen Identität, deren bedeutendster Marker, wie soziologische Studien zeigen, neben der Sprache und Herkunft (im Sinne der Abstammung) die Territorialität ist.³⁵ Mithin kann die Bewertung insbesondere massenhaft hergestellter, mit kaschubischen Mustern bedruckter Gegenstände in zwei gegenläufige Richtungen weisen. Einerseits zeigt gerade die massenhafte Herstellung und die ihr vorausoder nacheilende Nachfrage die Dynamik der kaschubischen Populärkultur, die sich in einem „ständigen Siedezustand“³⁶ hält. Diese Dinge werden dann zum Ausdruck einer kollektiven Übereinkunft, der Gruppenzugehörigkeit und der Affirmation kaschubischer Identität; in ihrer Alltäglichkeit, ihrer Beiläufigkeit, ihrem Wiedererkennungswert geben sie Orientierung, Sicherheit und schaffen Ordnungen.³⁷ Andererseits werden demgegenüber die Kommodifizierung, Folklorisierung, Eventisierung, Verkitschung, Banalisierung und Inflationierung der kaschubischen Kultur durchaus auch kritisch betrachtet.

Die Ansicht, die Kaschub*innen litten an „Geschmacksverirrungen“, äußerte nicht zuletzt Gulgowski in seinen volkskundlichen

34 Zur Geschichte, Funktion und Popularität der kaschubischen Muster vgl. Cezary Obracht-Prondzyński, Tomasz Fopke, Katarzyna Kulikowska: *Współczesna kultura kaszubska* [Kaschubische Gegenwartskultur]. Gdańsk 2018; Katarzyna Kulikowska: *Wstęp* [Einleitung]. In: *Kaszubski Park Etnograficzny im. Teodory i Izydora Gulgowskich we Wdzydzech Kiszewskich* (Hg.): *Znaki Torzsamości* [Zeichen der Identität]. Wdzydze 2017, S. 5–13.

35 Vgl. ebd.

36 Obracht-Prondzyński u. a. (wie Anm. 34), S. 252.

37 Vgl. Tomasz Siemiński: *Siła obrazów i symboli. Dziedzictwo wizualne Kaszub* [Die Kraft der Bilder und Symbole. Das visuelle Erbe der Kaschubei]. In: *Acta Cassubiana* 18, 2016, S. 41–62, hier S. 58.

Studien: Wie ein roter Faden zieht sich der Vorwurf bis in die Gegenwart durch ethnologische und soziologische Abhandlungen zur Kaschubei.³⁸ Unbehagen verspüren die Kaschubei-Forscher*innen heute besonders auch im Hinblick auf den in der Kaschubei verbreiteten Hang zur Hypertrophie und Disneylandisierung der Kultur, wie er unter anderem im Freizeitpark Szymbark kultiviert wird, wo kaschubische Hütten auf dem Dach stehen und am längsten Brett der Welt kaschubisches Bier konsumiert wird. Kritisieren ließe sich ferner auch die unreflektierte Hinnahme der kaschubischen Muster als etwas Uraltes, Urkaschubisches, Volkstümliches, Archaisches, wenngleich der Soziologe Cezary Obracht-Pondrzyński zu bedenken gibt, dass diese Haltung keineswegs aus Unkenntnis der Geschichte resultieren müsse:

„Auch wenn die Geschichte bekannt ist, steht diese nicht im Widerspruch zur Wahrnehmung der Muster als uralte und typisch. Die Muster entsprechen den Erwartungen der lokalen Bevölkerung, eine eigene, spezifische, unterscheidbare, historisch verwurzelte Kultur zu schaffen, die das Fundament ihrer Identität ist.“³⁹

Auch aus volkscundlicher Sicht kann es also nicht um die Fragen danach gehen, ob diese Dinge als *trash oder treasure*⁴⁰, das Werden der kaschubischen Muster als Aufstiegs- oder Verfallsgeschichte zu bewerten sind. Das volkscundliche Interesse richtet sich vielmehr auf die unterschiedlichen Lesarten der kaschubisch bemusterten Dinge und Räume und darauf, wie mit diesen Dingen und in diesen Räumen Wert- und Identitätsfragen ausgehandelt werden, wie ihre *Agency* erfahrbar wird. Auch darf bei der Analyse nicht vergessen werden, dass den mit kaschubischen Mustern verzierten Dingen immer auch Momente des Spiels, des Scherzes und der Begeisterung innewohnen, die sich so exzellent im Jumbobecher verdichten und materialisieren. Ganz beiläufig, spielerisch, humorvoll, zwanglos und ungefragt vermögen diese Dinge, auf diverse den kaschubischen Raum und das

38 Seefried-Gulgowski (wie Anm. 24), S. 139; vgl. Obracht-Prondrzyński, Fopke, Kulikowska (wie Anm. 34).

39 Vgl. Obracht-Prondrzyński, Fopke, Kulikowska (wie Anm. 34), S. 254.

40 Vgl. Korff (wie Anm. 8), S. 15.

kaschubische Selbstverständnis betreffende Botschaften zu verweisen und sie in der Alltagspraxis näherzubringen.

5. Semiotische und symbolische Ebene: Verweisungs- und Näherungszusammenhänge des Jumbobechers

In einem letzten Schritt sollen die bisherigen Überlegungen zusammengeführt und der Jumbobecher nun nicht mehr isoliert betrachtet werden, sondern – soweit es der Umfang des vorliegenden Beitrages erlaubt – im Zusammenwirken mit ganzen Dingensembles, derer es potenziell unendlich viele gibt: „Die Dinge sind um einiges mehr miteinander vermischt, als wir es gerne wahrhaben wollen, und zugleich sind sie eigenständiger.“⁴¹ Gleichwohl, so sei hier ganz im Sinne des in der OOO angenommenen umgekehrten Holismus eingeräumt, sind die Elemente (Dinge, Objekte) eines jeden dieser Dingensembles größer als das Ensemble selbst: „Das Ganze ist weniger als die Summe seiner Teile, weil das Ganze Eins ist und die Teile viele sind und die Dinge, falls sie existieren, alle auf die gleiche Art existieren.“⁴² Der Jumbobecher, der Ausgangspunkt meiner Überlegungen war, ist unter anderem in einem Dinguniversum eingelassen, dessen Ordnung von kaschubischen Mustern organisiert wird. In diesem Gewebe aus materiellen Arrangements und den damit verbundenen Praktiken⁴³ wird der Becher zum Bestandteil eines kaschubischen Verweisungs- und Näherungszusammenhanges: Von hier aus entwickelt er seine dynamisierende Kraft und verweist in seiner Offenheit einerseits auf in verschiedene Richtungen weisende Botschaften und Gehalte, vermag diese aber andererseits – insbesondere im physischen Umgang mit ihm –, auch näherzubringen. Dass sich Dinge über die Fähigkeit zu nähern definieren, erklärt auch Heidegger: „Nähe waltet im Nähern als das Dingen des Dinges.“⁴⁴

41 Morton (wie Anm. 2), S. 110.

42 Ebd., S. 113.

43 Vgl. Theodore Schatzki: Materialität und soziales Leben. In: Herbert Kalthoff, Torsten Cress, Tobias Röhl (Hg.): Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften. Paderborn 2016, S. 63–88, hier S. 70.

44 Heidegger 2000 (wie Anm. 9), S. 179.

Das vermeintlich „kleine“ Ding Jumbobecher kann damit auf „große“ Dinge reduziert werden: So verweist der Jumbobecher aus seinem Dinguniversum heraus auf den als kaschubisch identifizierbaren Raum und bringt diesen näher. Dieser Raum kann dabei verstanden werden als kaschubische Landschaft – von dem sich die Muster als Simulacrum abgelöst haben und den sie fortan besetzen –, als eine mit kaschubischen Mustern geprägte Ikonosphäre, oder als kaschubisches Territorium, das mithilfe der Muster ästhetisiert, ethnisiert, markiert, gestaltet, erfahren, definiert und begrenzt wird. Der Jumbobecher vermag ferner auf die Regionalgeschichte zu verweisen und diese zu nähern: Als verdinglichter Erinnerungsträger vermittelt er die Schöpfungsgeschichte der Muster im Kontext der kaschubischen Regionalbewegung mitsamt der auf der Ebene der Ästhetik ausgeprägten Konflikte und den damit in Gang gesetzten Transformationsprozessen der Muster. Einem Alltagsmythos gleich, formulieren dabei die den Becher zierenden Muster eine zeichenhafte Aussage zu ihrer Schöpfungsgeschichte, naturalisieren und vereinheitlichen diese zugleich.⁴⁵ Nicht zuletzt gelingt dem Jumbobecher eine Verweisung auf und Näherung von kollektiv geteilten und ausgehandelten Ideen, Idealen, Ideologien, Bedürfnissen, Sehnsüchten, Moden, Werten (wie Gruppenzugehörigkeit, regionale Identität etc.) sowie die zukunftsgerichtete verdinglichte und materialisierte Arbeit an und Suche nach einer multiplen, diversen, materialisierten, verkörperten, eingelassenen und als „kaschubisch“ verstandenen Identität.

Eingelassen in die Alltagsarrangements und -praxen und im Kontext seines von kaschubischen Mustern geordneten Dinguniversums vermag der Jumbobecher in seinem Verweisungs- und Näherungscharakter nicht nur zeitliche oder räumliche Distanzen, sondern auch den Zugang zu abstrakten Ideen und Wissensgehalten zu überbrücken. Die Reduktion der Komplexität dieser Ideen und Wissensgehalten wiederum kann dann die Fortentwicklung und Entfaltung weiterer kultureller Kompliziertheiten auf anderen Gebieten kaschubischer Kultur bewirken. Obschon der Jumbobecher in seiner Hypertrophie und Unzuhandenheit unseren Blick beansprucht und sich dergestalt an uns wendet, gibt er die Fülle an Botschaften und Gehalten,

45 Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. 3. Aufl., Berlin 2015, S. 295.

auf die er verweist und die er nähert – für die auch sein überdimensionierter Körper und sein Fassungsvermögen symbolhaft stehen –, nicht immer von sich her preis. Vielmehr setzt er seine Dinghaftigkeit dazu ein, uns in ein Spiel zu verwickeln, uns einzuladen, nicht aber zu zwingen, mit ihm in eine Art persuasive Unterhaltung zu treten, um sich letztlich unseren – an seinen Rand zum Trunk geführten – Mund für seine Narrationen zu borgen.