

Exportierte Guggenmusik

Autor(en): **Bausinger, Hermann**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires**

Band (Jahr): **85 (1989)**

Heft 1-2: **Fest und Brauch : Festschrift für Eduard Strübin zum 75. Geburtstag**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-117679>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Exportierte Guggenmusik

Von *Hermann Bausinger*

Vor fast vierzig Jahren veröffentlichte Eduard Strübin seine Studien zum «Baselbieter Volksleben», in denen er – so der Untertitel des Buchs – «Sitte und Brauch im Kulturwandel der Gegenwart» darstellte¹. In diesem Buch zeigt Strübin, wie sich vor allem im Zeichen der «Volkstumspflege» Bräuche weit über ihren ursprünglichen Standort hinaus ausbreiten: «das Gesamtschweizerische» gilt als «heimatlich», und oft werden «folkloristische Tatsachen» auch aus dem Ausland bekannt und übernommen². Damit war der Blick auf eine Entwicklung gelenkt, welche die «Verfügbarkeit»³ und Austauschbarkeit von Traditionen steigerte und in gewisser Weise auf «mondiale Folklore»⁴ zusteuert. Zu den Charakteristika des vieldiskutierten «Folklorismus» gehört die Lösung von Traditionen aus ihren lokalen und funktionalen Bindungen und damit in vielen Fällen die Massierung von Folklore, die aus ganz verschiedenen Himmelsrichtungen stammt⁵.

Es ist zweifellos wichtig, dass sich die Volkskunde mit solchen übergreifenden Tendenzen auseinandersetzt und dass sie versucht, sie auf den Nenner zu bringen. Ein generalisierendes Etikett wie etwa «Folklorismus» droht aber Verbindungs- und Bruchlinien zu verkleben⁶, die ihrerseits wichtige Aufschlüsse erlauben. Es kommt darauf an, im Rahmen bestimmter Grundannahmen oder Theoriekonzepte die Realisierungen zu verfolgen und so Differenzierungen zu erreichen. Um es in einer Analogie zu sagen: Es gibt gute Gründe, von der MacDonaldisierung der Weltkultur zu sprechen. Aber die Feststellung, «überall» gebe es die normierten Einheitsangebote von MacDonald, ist nur in sehr eingeschränktem Sinne richtig, und bei näherem Zusehen zeigt sich zudem, dass selbst hier Normierungen «ökotypisch» überspielt werden.

In einem Klima der Neutralisierung und Zugänglichkeit früher strikt lokalisierter kultureller Erscheinungen ist es zweifellos oft eine Frage des Zufalls, ob ein Kulturelement in eine andere Region übertragen wird oder nicht. Es hängt oft nur von den Ideen, ja von der Laune einer einzelnen Person ab. Indessen, auch früher hing die Neuentstehung und die Übertragung von Bräuchen und anderer Folklore mit der Initiative einzelner zusammen; Eduard Hoffmann-Krayer hat darauf in seinem berühmten Vortrag «Individuelle Triebkräfte im Volksleben»⁷ hingewiesen und eine Reihe von Beispielen dafür angeführt. Und auf der anderen Seite fragt es sich, ob die Zufälligkeit moderner Diffusionsprozes-

se nicht oft überschätzt wird, ob sich das scheinbar beliebige individuelle Handeln nicht doch grundsätzlich in einen Rahmen fügen, der durch präzisierbare gesellschaftliche Bedingungen bestimmt ist. Das im folgenden dargestellte Beispiel zeigt beides: eine mit gewissem Recht als zufällig zu bezeichnende Aktivität eines einzelnen, die zu einer bemerkenswerten Veränderung einer Brauchlandschaft führt, aber auch die Ausrichtung und Ausprägung dieser Aktivität durch übergreifende gesellschaftlich-kulturelle Tendenzen.

Im Jahr 1971 kam Wolfgang Pösselt⁸, ein junger, angehender Graphiker von der schwäbischen Ostalb, nach Basel, um dort die Kunstgewerbeschule zu besuchen. Während der drei Jahre seines Aufenthaltes machte er selbstverständlich auch Bekanntschaft mit der Basler Fasnacht, und Klassenkameraden von ihm sorgten dafür, dass es nicht bei der oberflächlichen Bekanntschaft blieb. Einer nahm ihn mit zur «Basler Mittwoch-Gesellschaft», und unter der Bedingung, dass er nicht «das Maul aufmache» und sich so durch den falschen Dialekt verrate, durfte er mitmachen beim «Gässle» und im Vortrab. Als die Guggenmusik «Sumpf» einen Trommler suchte, meldete er sich und spielte vor. Die Basler Art des Trommelns war ihm fremd, aber er hatte Schlagzeug gelernt und Jazz gemacht – er wurde akzeptiert. So wurde er aktiv mit den Praktiken der Guggen vertraut, und er identifizierte sich so stark damit, dass er nicht mehr davon loskam.

Auch nachdem er ins Ostschwäbische zurückgekehrt war und eine Anstellung als Graphiker erhalten hatte, tauchte er bei der Basler Fasnacht regelmässig auf und spielte in seiner alten Gruppe. Aber das war ihm nicht genug; rasch reifte der Entschluss, wenigstens ein bisschen Basler Ingenium und Spass in seine Heimatlandschaft zu übertragen. Zunächst waren es bildnerische Entwürfe, mit denen er hervortrat. Während seiner Basler Zeit hatte er sich in die Kunst des Maskenmachens einführen lassen; er durfte für die «Sumpf» sogar ein Kostüm entwerfen und die Larven herstellen. In den ersten Jahren nach seiner Rückkehr fertigte er für seine junge Frau und sich Masken baslerischen Zuschnitts an, und einige Verwandte staffierte er mit seinen Masken von der Basler Fasnacht aus, deren Auftritt höchst ungewöhnlich, aber auch faszinierend war. In Aalen hatte die Fasnachtsgruppe der «Meckerer» ein «närrisches Wandern» eingeführt, das am Fasnachtssonntag rund um die Stadt führt – bei diesem fasnächtlichen Volkswandern gewannen die «Basler» Preise für die beste Maskierung. Das künstlerische Geschick Pösselts kam aber auch andern zugute; für die Oberkochener Narrenzunft «Schlaggawäscher»⁹ entwarf er 1976 ein Kostüm mit einer Papierlarve, die allerdings nach wenigen Jahren durch die Holzmaske ei-

nes Schwarzwälder Schnitzers ersetzt wurde. Auch anderen Fasnachtsgruppen half er mit Farbewürfen.

So lebhaft ihm aber das optische Bild der Basler Fasnacht vor Augen stand – sein zentrales Erlebnis war ein akustisches: die Guggenmusik. Und auch sie versuchte er an der Ostalb heimisch zu machen. Schon bei einem der Maskenauftritte in der kleinen Gruppe hatten sie es auch einmal mit einigen alten Instrumenten probiert, und 1978 war es soweit, dass eine richtige neue Guggenmusik in Erscheinung trat. Eine Gruppe Aalener Eisstockschützen und einige Mitglieder des Jazzclubs Heidenheim hatten sich von Wolfgang Pösselt für die neue «Narrenmusik» gewinnen lassen. Als private Clique nahm die Gruppe an einem der lokalen Umzüge teil; ausserdem zog sie am Fasnachtsdienstag in Aalen von Wirtschaft zu Wirtschaft.

Bei diesem Kneipenbummel wie bei den anderen Auftritten trugen die Musiker schwarzen Frack und Zylinder; Gesichtslarven wurden nicht getragen, die Gesichter wurden mit Farbe oder Russ geschwärzt. Dies stimmte zusammen mit dem für die Clique gefundenen Namen: Sie nannten sich «Oschtalb-Ruassgugga» – keine entlehnte, sondern eine konstruierte Bezeichnung, die sich am «russigen Freitag» orientierte, dem Tag nach dem «schmotzigen Donnerstag» vor Fasnacht, die allerdings in Thaddäus Trolls «Schwäbischem Schimpfkalendar 1974» eine zusätzliche Fundierung fand (woher Thaddäus Troll das Schimpfwort hatte, wird sich schwerlich feststellen lassen).

In den folgenden Jahren stabilisierte sich die langsam grösser werdende Gruppe. Viele Interessentinnen und Interessenten stellten sich die Produktion schräger Töne allzu harmlos vor und mussten erst in die Schwierigkeiten und Möglichkeiten dissonanten Zusammenspiels eingeweiht werden. Die Auswahl und Ausgestaltung von Musikinstrumenten spielte eine wichtige Rolle. Dass sieben Meter Gartenschlauch mit einem Originalmundstück und einem Öltrichter für die Naturtonreihe gut sind und wie ein Helikon gespielt werden können, musste erst erkundet werden. Bass, Bongo, Tuba, Tenorhorn, Trommeln und Trompeten ergänzten die echten «Guggen», also abgesägte Posaunen, dazu kamen Ofenrohr-Susaphone und besondere Phantasieinstrumente – eine alte Giesskanne etwa, mitgetragen im Tornister und versehen mit einem Schlauch und einem Mundstück. Der Erfolg der musikalischen Bemühungen ist in einer Langspielplatte, einem Mitschnitt von 1982, verewigt: «Fünf Jahre Blech-Power werri leif».

Drei Jahre nach dem ersten Auftritt entwarf Wolfgang Pösselt erstmals ein Kostüm, ein Häs. Die Mitglieder der Gruppe traten auf als «Plätzle-Bajass», in Flickenkleidern, die aus dem Stoff alter Schürzen

und Röcke geschnitten und zusammengenäht waren. In diesem Aufzug nahmen die Ruass-Gugga an einem Internationalen Guggenmusik-Treffen im vorarlbergischen Feldkirch teil – als die am weitesten nördlich angesiedelte Guggenmusik. Das Erlebnis dieses Treffens liess den Wunsch entstehen, eine solche Zusammenkunft verschiedener Guggenmusiken auch einmal zuhause vorzusehen; mit der Basler Gruppe «Sumpf» bestand ja ohnehin ein enger Kontakt. In Aalen kamen entsprechende Vorschläge nicht an; aber die Nachbarstadt Schwäbisch Gmünd griff den Gedanken auf und veranstaltete erstmals 1984 ein Treffen von 12 Gruppen aus dem In- und Ausland, das die Auftaktveranstaltung zur 1200-Jahr-Feier der Stadt bildete. Der Erfolg des Treffens und die starke Resonanz der «Ostalb-Ruassgugga» sorgten dafür, dass sich auch in Gmünd selbst eine Guggenmusik konstituierte. Die Gmünder «Gassafetza» orientierten sich in ihrer wechselnden Kostümierung und im eher samba-artigen Spiel nicht an den Baslern, sondern am Inner-schweizer Stil, wie er von der Gruppe aus Schaan in Liechtenstein präsentiert wurde. Das Gmünder Treffen findet in jedem Jahr statt; die Besetzung bleibt ungefähr die gleiche: Neben der einheimischen Truppe und den «Ostalb-Ruassgugga» kommen Guggenmusiken aus Basel (Sumpf), Luzern (Födlibörger), Zürich (11er Frösch und Chlöppliseck), Rorschach (Kornhuus-Schränzer), Goldach (Dorfchübler), Riedholz (Weihere-Schränzer), Schaan (Plunder-Hüüsler), Konstanz (Guggepauker), Munderkingen (Dorreloch-Kuttla-Kapell) und St. Georgen-Peterzell (Bloos-Arsch).

Mit dem Erfolg solcher Treffen wurde die Ostalbgruppe immer bekannter, wurden auch die Ansprüche grösser. Nach dem alten Plätzle-Bajass wurden inzwischen schon dreimal neue Kostüme geschaffen: 1985 ein Clown-Kostüm und 1987 eine Hexen-Verkleidung, in beiden Fällen mit Gesichtsmasken, 1989 ein neues Plätzle-Kostüm aus schwarzen Flickern, getragen ohne Larve, lediglich mit vergoldeten Gesichtern. Mit diesen vier Maskentypen verfügen die Beteiligten nun auch über einen genügend grossen Fundus für ein «Charivari» Basler Zuschnitts, bei dem die Maske beliebig gewählt wird. Die Zahl der Beteiligten liegt inzwischen bei 40. Von Anfang an waren (und sind) ganze Familien beteiligt, was allerdings bei nächtlichen Auftritten zu Problemen führen kann. Die Nachfrage ist nicht kleiner geworden. Dies betrifft einmal das Engagement der Guggenmusik für die verschiedenen Veranstaltungen: In Aalen kommen alle zwei Jahre verschiedene Gruppen zur «Guggen- und Hexenfasnacht» zusammen, und im Rathaus findet ein grosses «Blech-Power-Konzert» mit Guggenmusik und Jazz statt; aber auch am Stadtfest, den «Reichsstädter Tagen», und an Schulfesten beteiligen sich



Abb. 1
Die «Oschtalb-Ruassgugga» im 1987 geschaffenen Hexenkostüm (Postkarte).



Abb. 2
Keine Larven, sondern lediglich vergoldete Gesichter gehören zum 1989 erstmals getragenen «Plätzle»-Kostüm.

die Oschtalb-Ruassguggen. Der Erlös des grossen Konzerts wird sozial orientierten Vereinen (Lebenshilfe, Lernbehinderte etc.) zugewandt. Es kommen aber auch immer mehr Anfragen von aussen, von anderen Orten der Umgebung, die für ein Feuerwehrfest, ein Dorffest oder andere Veranstaltungen etwas Ähnliches aufziehen wollen – Wolfgang Pösselt gibt in solchen Fällen Hilfestellung durch Ratschläge, aber auch indem er mit den jungen Leuten des betreffenden Ortes übt und dann mit ihnen als «Dorfgugge» oder «Feuerwehrgugge» auftritt.

Dies sind die äusseren Verlaufsdaten einer recht erfolgreichen Innovation, die ganz stark mit einer einzelnen Person verbunden ist. Kein Zweifel, die Basis hat sich verbreitert, und inzwischen wirken viele zusammen. Aber mit einem gewissen Recht lässt sich sagen, dass der junge, künstlerisch begabte und organisatorisch geschickte Graphiker die ganze Bewegung angestossen hat – ohne Wolfgang Pösselt gäbe es keine Oschtalb-Ruassgugga und wahrscheinlich auch nicht das renommierte, inzwischen auch von den Medien gehätschelte internationale Guggentreffen in Schwäbisch Gmünd.

Ein Zufall also, gewiss. Aber beliebig ist die Neuerung keineswegs. Die schwäbische Ostalb ist ein konfessionell gemischtes Gebiet, und sie gehört nicht zu den exponierten Fasnachtslandschaften. Es gibt nur wenig traditionelle Bräuche und Umzüge; bekannter ist nur die Pennäler Schnitzelbank in Ellwangen. Die Strassenfasnacht spielt eine ziemlich untergeordnete Rolle, im Mittelpunkt steht die Saalfasnacht von Vereinen. Vielleicht war es in dieser wenig profilierten Fasnachtslandschaft leichter, eine Neuerung durchzusetzen, als dies in einer ausgeprägten Narrengegend der Fall gewesen wäre – allein schon vom «Narrenfahrplan» her hätten sich dort sehr viel weniger Lücken und Chancen ergeben.

Wichtiger und charakteristischer noch ist die Art der Neuerung. Sie liegt im Trend, genauer gesagt im Gegenteil. Der musikalische Part der Fasnacht wird in dieser Gegend im allgemeinen von Blaskapellen und Fanfarenzügen bestritten, von Musikgruppen, die zwar öfters in der einen oder anderen Form kostümiert auftreten und die natürlich Narrenmärsche in ihr Repertoire genommen haben, die aber eben doch die übliche Marschmusik präsentieren, gemässigt militärisch und jedenfalls strikt nach Noten. Diese Darbietungsform ist so fest eingeführt, dass das Ansinnen Pösselts, eine «Narrenkapelle, die auch einmal falsch spielt», zu gründen, zunächst auf entschiedene Ablehnung stiess. Den «Ruass-Gugga» kam es aber gerade darauf an, auch musikalisch ein Stück Narrenfreiheit zu präsentieren und ganz allgemein den fest programmierten «Fasnachtsveranstaltungen» mit einem freieren Treiben zu

begegnen. Je stärker die Fasnacht organisiert und reglementiert wurde, desto stärker wurde auf der anderen Seite der Wunsch, der Ordnung ein dosiertes Stück Chaos entgegenzusetzen¹⁰.

Es handelt sich um einen ähnlichen Vorgang, wie ihn Paul Hugger in Zürich festgestellt hat. Auch die Zürcher waren in der Fasnacht «unbelastet vom Gewicht einer Tradition», und auch für sie boten sich in erster Linie «Guggenmusiken als Möglichkeit an. Sie waren in den fünfziger Jahren das Neue, sie hatten etwas Non-Konformes, Unkonventionelles an sich, und das entsprach einer jungen Generation»¹¹. Überhaupt gilt ja die Guggenmusik als «nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene fasnächtliche Neuheit» in der Schweiz¹². Ganz absolut darf diese Feststellung sicher nicht genommen werden; die Geschichte der Guggenmusik ist schwer zu eruieren und noch nicht geschrieben. Es ist wohl mit einer älteren Schicht zu rechnen, die durch wenig kunstvolle, lärmende Katzenmusik charakterisiert ist und die vereinzelt noch bis in die Gegenwart hereinreicht. Sie wurde später überlagert durch Tendenzen zur Militärmusik, die sich selbst in den traditionellen Lärmaufzügen auswirkten. In einem der frühen Berichte aus Laufenburg ist davon die Rede, dass der «altertümlich einförmige Marsch», geschlagen von ein oder zwei Trommeln und begleitet von Lärminstrumenten, leider «in jüngerer Zeit durch das militärische Sammlungssignal verdrängt» werde¹³. Andererseits gab es auch immer wieder Tendenzen gegen das militärische Reglement in der Musik. Schon die Einführung der Querpfifen kann als Ausdruck einer solchen Tendenz verstanden werden; wenigstens hat es der Basler Theologe Karl Rudolf Hagenbach so gesehen, der sich Mitte des 19. Jahrhunderts begeistert an den Basler Morgenstreich erinnert und schreibt: «Die darein kreischenden Querpfifen waren zu meiner Zeit noch nicht üblich»¹⁴. Jedenfalls kamen in Basel Guggenmusiken schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts auf; auch der Name ist schon vor dem Ersten Weltkrieg belegt¹⁵.

Richtig ist aber jedenfalls, dass die Guggenmusiken in der Schweiz, teils von Basel aus, teils von Luzern als einem sekundären Zentrum, nach dem Zweiten Weltkrieg eine rasche Ausbreitung erfuhren¹⁶. Die Hauptkonjunktur liegt in den Jahren zwischen 1970 und 1980, also in der gleichen Zeit, in der auch die hier behandelte schwäbische Novation zu plazieren ist. Der Aufstand gegen die traditionellen Formen der Fasnacht, der damit – und sei es auch nur andeutungsweise – verbunden ist, ist keineswegs nur ein musikalisches Phänomen. In der schwäbisch-alemannischen Fasnacht waren die ersten zwei bis drei Nachkriegsjahrzehnte charakterisiert durch eine enorme Expansion des organisierten Zunftwesens; in Hunderten von Dörfern und kleinen Städten entstan-

den neue Narrenzünfte mit neu geschaffener einheitlicher Maskierung¹⁷. Diese Bewegung ist noch keineswegs abgeschlossen; aber seit einem starken Jahrzehnt lassen sich vermehrt Ausbruchsversuche aus der närrischen Uniformität beobachten: Junge Leute schaffen ihre eigenen, meist nur kurzlebigen Maskierungen, oder sie laufen in grosser Zahl zu Kostümierungen über, die ihnen relativ viel Spielraum (im eigentlichen Wortsinn!) geben; so erklärt sich der Hexen-Boom, mit dem sich die Dachorganisationen der Zünfte immer häufiger kritisch auseinandersetzen. Eine Tübinger Projektgruppe unter Gottfried Korff hat diese Tendenzen verfolgt und unter dem Titel «Wilde Masken» dokumentiert¹⁸. «Wild» meint dabei zunächst formal, was sich ausserhalb der festen Organisation der Fasnacht abspielt; aber es enthält auch ein inhaltliches Moment: wild als widerborstig, als Aufstand gegen die allzu zahme, ja monotone und langweilige Fasnacht. So betrachtet bilden die Guggenmusiken gewissermassen «wilde Musik»: Ähnlich wie beim Jazz wird die Melodielinie frei umspielt, der Stil ist heterophon, und grelle, groteske, «schräge» Klänge treten hervor.

Allerdings kann auch beobachtet werden, dass bei den Ruass-Guggen – und ähnlich bei anderen Guggenmusiken – ihrerseits Elemente der Organisation und der Normierung stärker in den Vordergrund treten. Die Ruass-Guggen legen grossen Wert darauf, dass sie kein Verein sind. Aber sie brauchen selbstverständlich eine Organisation. Die Gruppe verlangt, soll sie effektiv sein, eine gewisse Grösse; und eine Gruppe von etwa 40 Personen kann nicht völlig spontan agieren. Die Mitglieder der Gruppe wollen sich auch durchaus einheitlich präsentieren; die Kostüme, in denen die Gruppe auftritt, sind phantastisch, aber uniform. Der Mentor der Gruppe wacht mit seinem künstlerischen Blick, den er am «graphischen Stil» der Basler Fasnacht geschult hat, über diese Einheitlichkeit. Wie bei Hexengruppen die «Adidas-Hexe» (welche mit Rücksicht auf ihre Kletterübungen Turnschuhe trägt) vielfach verpönt ist¹⁹, so erwartet er, wenn die Gruppe in «Edelschwarz» auftritt, Frack und Zylinder statt dunkler bedruckter T-Shirts. Vor allem aber verlangt gerade der musikalische Stil der Guggenmusiken hartes Training und eine gewisse Perfektion. Die Oschtalb-Ruass-Gugga üben jeden ersten Freitag im Monat, nach der Sommerpause alle 14 Tage, und vom 11. November ab jede Woche – nur wenn alle Beteiligten in der Lage sind, Takt und Rhythmus zu halten, entsteht jene melodisch geführte Improvisation, die hinter den schrägen Tönen immer wieder die Grundmelodie aufscheinen lässt.

Man kann diese zwangsläufigen Tendenzen zum Organisierten als ironische Pointe der hier geschilderten Entwicklung verstehen. Aber sie

bezeugen im Grunde nur das Wechselspiel zwischen Freiheit und Ordnung, das für das Fest allgemein und für die Fasnacht im besonderen charakteristisch ist. Und die Guggenmusiken tragen jedenfalls dazu bei, dass die Ordnung nicht erstarbt.

Anmerkungen

¹ Eduard Strübin: *Baselbieter Volksleben. Sitte und Brauch im Kulturwandel der Gegenwart*. Basel 1952 (Volkstum der Schweiz, 8). Der Gegenwartsakzent und der offenkritische Blick auf kulturelle Entwicklungen waren damals in der Volkskunde ziemlich unüblich. Dieser frische Zugriff ist es vor allem, der Eduard Strübin über die Schweiz hinaus immer wieder Respekt und Bewunderung verschaffte.

² ebd. 280 f.

³ Vgl. Hermann Bausinger: *Volkskultur in der technischen Welt*. Frankfurt/M. 1986 (1961), 63-75, passim.

⁴ Walter Heim: «Mondiale Folklore»? In: *Schweizer Volkskunde* 65 (1975), 68-70.

⁵ Vgl. zuletzt Hermann Bausinger: *Da capo: Folklorismus*. In: Albrecht Lehmann, Andreas Kuntz (Hg.): *Sichtweisen der Volkskunde. Zur Geschichte und Forschungspraxis einer Disziplin*. Berlin, Hamburg 1988, 321-328, wo ausführlich ein Oster-Beispiel kommentiert ist.

⁶ Vgl. die kritischen Anmerkungen von Martin Scharfe in: Utz Jeggle u. a. (Hg.): *Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung*. Reinbek 1986, 347-350.

⁷ In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 30 (1930), 169-182.

⁸ Er ist nicht nur der «Hauptdarsteller» meiner Story, sondern war auch mein bereitwilliger Informant – für seine Liebenswürdigkeit möchte ich mich auch hier bedanken.

⁹ Der Name ist eine Art Berufsbezeichnung: Arme Leute sammelten die in den Schwäbischen Hüttenwerken anfallenden Schlacken, wuschen sie im Kocher und verkauften sie als Dämmungsmittel.

¹⁰ Vgl. Hermann Bausinger: «Ein Abwerfen der grossen Last...» Gedanken zur städtischen Festkultur. In: Paul Hugger (Hg.): *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*. Unterägeri/Stuttgart 1987, 252-267; hier: 253 f.

¹¹ Paul Hugger: *Fasnacht in Zürich. Das Fest der Andern*. Zürich/Schwäbisch Hall 1985, 24.

¹² Werner Röllin: *Guggenmusiken: Eine fasnächtliche Neuerung. Ergebnisse einer Umfrage*. In: *Schweizer Volkskunde* 74 (1984), 1-12; hier: 1.

¹³ F. Wernli: *Fastnachtsgebräuche in Laufenburg*. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 1 (1897), 195-197.

¹⁴ *Texte zur schweizerischen Volkskunde des 19. Jahrhunderts von zeitgenössischen Autoren*. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 67 (1911), 247-376; hier: 311.

¹⁵ Eugen A. Meier: *Die Basler Fasnacht, Geschichte und Gegenwart einer lebendigen Tradition*. Basel 1985, 223-227. – Dominik Wunderlin: *Die Guggenmusiken in Basel. Die Entwicklung einer fasnächtlichen Besonderheit*. In: *Schweizer Volkskunde* 75 (1985), 81-94.

¹⁶ Vgl. W. Röllin (wie Anm. 12).

¹⁷ Vgl. hierzu: *Dörfliche Fasnacht zwischen Neckar und Bodensee*. Tübingen 1966.

¹⁸ Gottfried Korff u. a.: *Wilde Masken. Ein anderer Blick auf die Fasnacht*. Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V., Tübingen 1989.

¹⁹ In einer oberschwäbischen Stadt hatten die im Vergleich zu anderen Verkleidungen anarchischeren Hexenmasken einen solchen Zulauf, dass die Anarchie in eine fast militärische Organisationsstruktur gebannt wurde: Hexengruppen von 15 Personen wurden einer «Leithexe» unterstellt, die dafür verantwortlich ist, dass es bei der Unordnung hübsch ordentlich zugeht.