

Tänze in Oberschwaben und im Allgäu vor 1850¹

Die Kulturlandschaft Oberschwaben hat mit ihren mittelalterlichen und barocken Stadtbildern, Burgen, Schlössern, Kirchen und Kapellen optisch noch viel von seiner Identität bewahrt. Dagegen scheinen die Spuren der musikalischen Identität in vielen Bereichen weitgehend verloren gegangen zu sein. Die kulturellen Verluste, die die Säkularisierung von 1803 in den Klöstern und die Mediatisierung von 1806 in den Schlössern dieser Region – ganz besonders in den Notenbeständen – hinterlassen haben, wirken bis heute nach und lassen die Musikgeschichte nur noch lückenhaft darstellen.

Durch das allgemeine Desinteresse von Musikwissenschaftlern an der oberschwäbischen Musikgeschichte wurde es versäumt, die im 19. Jahrhundert noch vorhandenen Reste zu sichten, zu inventarisieren oder zu archivieren. Deshalb ging auch noch im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts vieles verloren. Erschwerend kommt hinzu, dass die seit der Napoleonischen Ära erfolgte Teilung Oberschwabens in einen bayerischen Regierungsbezirk »Bayerisch Schwaben« und ein nun auf Württemberg begrenztes Oberschwaben sowie die Teilung des Allgäus in einen bayerischen und württembergischen Teil eine grenzübergreifende Forschung erschwert, denn diese bleibt allzu oft an diesen Grenzen stehen und negiert eine ursprünglich als Einheit empfundene Oberschwaben-Region, die vom Bodensee bis nach Augsburg reichte.

Erst ab ca. 1930 gab es zaghafte Versuche, die Musikgeschichte Oberschwabens zu erforschen, und seit ca. 1980 wird einer breiteren Öffentlichkeit durch Publikationen und CDs allmählich wieder bewusst, welch reicher Musikschatz – wenigstens in letzten Resten – in Oberschwaben vorhanden ist.² Der Autor versucht seit 1980 mitzuhelfen, die Musik der Schlösser, Klöster, Reichsstädte und Dörfer Oberschwabens zu erforschen, in Konzerten wieder aufzuführen und zu publizieren³ und dabei die Musikgeschichte in grenzübergreifenden Zusammenhängen zu sehen.⁴ Er hat seither ca. 13.000 Werke erfasst, die noch in oberschwäbischen Archiven zu finden sind, eine Sammlung von ca. 1000 Handschriften und Drucken (teils im Original, teils in Kopie) sowie eine Sammlung von rund 3500 Volksliedern und 7000 Tänzen in ca. 300 Handschriften aufgebaut und zahlreiche Tonaufnahmen gemacht. Dieser Fundus der Tänze ist die Grundlage dieses Aufsatzes.

Da die Tanzmusik den schnell wechselnden Moden ganz besonders unterworfen war und ist, bereitet es große Schwierigkeiten, sich ein Bild von der früheren Tanzmusik Oberschwabens zu machen. Beschreitet man von der Gegenwart aus den Weg in die Vergangenheit, so sind die Belege für die Tanzmusik am Anfang des 20. Jahrhunderts noch verhältnismäßig zahlreich. Spärlicher werden die Quellen, je weiter man sich vom Ende über die Mitte zum Anfang des 19. Jahrhunderts vortastet, und eine endgültige Barriere war bisher die Zeit der Klassik, die fast alles, was aus der Barockzeit stammte,

¹ Dieser – hier leicht überarbeitete - Aufsatz wurde veröffentlicht in: Musik in Baden-Württemberg, Jahrbuch 2009, S. 61. ff

² Einrichtung der Verbindungsstelle für oberschwäbische Klostermusik in Tübingen, Spartierungen, Bearbeitungen (jetzt aufbewahrt in der Diözesanbibliothek in Rottenburg) und CD-Aufnahmen bei *Da music* durch A. Sumski.

³ Editionen des Autors u.a. Autoren s. Anhang.

⁴ Daher wird in diesem Aufsatz nicht strikt die heutige Landesgrenze beachtet. Der Schwerpunkt der Forschungen von Berthold Büchele liegt im südlichen Oberschwaben und im Allgäu.

eliminierte. Trotzdem lässt sich aus den Resten der Überlieferung ein grobes Bild der Tanzmusikgeschichte Oberschwabens entwerfen. Sie soll an den vier Bereichen Schlösser, Klöster, Städte und Dörfer dargestellt werden.

Schlösser

Betrachtet man den einst bedeutenden politischen Stellenwert des oberschwäbischen Adels, so sind die musikalischen Spuren verhältnismäßig dürftig.⁵ Die Gründe dafür sind vielschichtig. Zum einen wurde Musik – und besonders die Tanzmusik –, die nicht dem neuesten Zeitgeschmack entsprach, aussortiert und vernichtet. Aus diesem Grund gibt es in den höfischen Archiven Oberschwabens kaum Musikalien aus der Zeit vor 1750. Zum anderen wurden vielfach im Zuge der Napoleonischen Kriege und der Mediatisierung die bis dahin bestehenden Hoforchester aufgelöst; dadurch wurde das Notenmaterial unbrauchbar, zunächst vielleicht noch aufbewahrt und später größtenteils beseitigt. Schließlich sind Brände – wie etwa im Tettninger Schloss – weitere Gründe für den Verlust von musikalischen Dokumenten.

Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass nur noch ein geringer Rest der einstigen Musikalien vorhanden ist. Ausnahmen bilden die Archive der Schlösser Wolfegg und Zeil: Dadurch, dass diese Schlösser ständig bewohnt waren bzw. immer im Familienbesitz blieben, wurden auch die Archivalien entsprechend als Familienschatz gepflegt. Neben zahlreichen Symphonien, Konzerten, Kammermusik, Bläsermusik und Opernarien sind auch einige Tanzsammlungen erhalten.⁶ In den Schlössern Sigmaringen, Scheer, Warthausen, Aulendorf, Tettngang und Immenstadt, wo nachweislich ein Musikleben blühte, gibt es dagegen keine Musikalien mehr.

Während diese Musikalien und einige in den Schlössern Zeil und Wolfegg erhaltene Instrumente die letzten »greifbaren« Erinnerungen an die einstige Musikkultur der Schlösser sind, gibt es zusätzlich noch einige archivalische Hinweise, die dieses Bild abrunden. In allen Schlössern war es Usus, dass die Hofbeamten und -diener nach ihren musikalischen Fähigkeiten ausgesucht wurden. Zusätzlich gab es in den Schlössern Zeil und Wolfegg Chorherrenstifte, in denen die Chorherren und die dort unterrichteten Schüler ebenfalls für die kirchliche und weltliche Musik herangezogen werden konnten. Musik wurde demnach für Gottesdienste in den Schlosskirchen benötigt, aber auch als Tafelmusik und als Dekoration der Feste.

Anlässe für Feste und die dafür benötigte Tanzmusik gab es genügend: Geburts- und Namenstage der adligen Familienmitglieder, Empfänge und Hochzeiten. Die Grafen von Zollern, die in Hechingen und Sigmaringen residierten, liefern die ältesten Hinweise auf Tanzmusik an einem schwäbischen Adelshof. Bei der »Großen Zollerischen Hochzeit«, die 1598 in Hechingen stattfand, wird ein Fackeltanz in 9 Auszügen, von Trompeten begleitet, erwähnt; anschließend folgten Tänze mit Zinken, Lauten und Pfeifen.⁷ Wahrscheinlich tanzte man Pavanen und Gagliarden, denn um 1600 besaß das Schloss Hechingen die 5-stimmigen Paduanen und Gagliarden von Johann Möller.

⁵ Berthold Büchele: *Musik in oberschwäbischen Schlössern*, in: Oberland 1998/1, S. 29ff.; Berthold Büchele: *Musik an Adelshöfen*, in: Adel im Wandel, Sigmaringen 2006, S. 763ff.; B. Büchele: Musik in oberschwäbischen Schlössern, in: www.Oberschwaben-portal.de (aktualisierte Version von 2014)

⁶ Angaben zu den Musikgattungen und Komponisten dieser Archive s. „Musik in oberschwäbischen Schlössern“.

⁷ Gemeint sind Sackpfeifen; 1570 wurde ein Sackpfeifer in Sigmaringen angestellt: Ernst Fritz Schmid: *Musik an den schwäbischen Zollernhöfen*, Kassel 1962, S. 598.

Aus derselben Zeit sind höfische Tänze in 2 Stimmbüchern für 2 Violen enthalten; sie stammen aus der Zeit um 1615.⁸ Es handelt sich u. a. um 2 Tänze in der Art von Schreittänzen (Allemanden). Einer der Tänze steht durch seine Überschrift *Schellenberger Tanz* in Beziehung zu dem Adelsgeschlecht, das mehrere Jahrhunderte die Herrschaft Kisslegg innehatte. Der andere Tanz heißt *Tanz des Stotzingers von Delmensingen*. Die Familie der Stotzinger war zeitweise Inhaber der Herrschaft Delmensingen (bei Laupheim).⁹

Eine weitere Handschrift stammt aus dem Besitz der Gräfin Maria Katharina von Montfort. Dieses Adelsgeschlecht lebte bis zu seinem Erlöschen im Jahre 1780 im Schloss Tettwang. Die erwähnte Handschrift ist in Tabulaturenschrift verfasst und stammt aus dem Jahr 1648. Enthalten sind eine Allemande und eine Sarabande.¹⁰

Durch die verheerenden Folgen des 30jährigen Kriegs kam das Musikleben der Adelshöfe für lange Zeit zum Erliegen. Erst in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts erreichte die Musikkultur in den Schlössern einen letzten Höhepunkt. Im Schloss Altshausen, das seit 1267 den Deutschordensrittern gehörte, waren in besonderer Weise militärische und klösterlich-geistliche Zielsetzungen unter einem Dach vereint.¹¹ Der Komtur lebte entsprechend mit höfischem Gepränge. Bei einem Fest im Jahr 1740 ließ der Landkomtur von Altshausen »alle Spielleute und Tänzer beiderlei Geschlechts in dem Schloss zusammenkommen und alle Zimmer durchtanzen, um den zahlreichen Gästen, darunter viele hohe Standespersonen, eine Freude zu machen.«¹² Welche Tänze dies waren, ist unbekannt, doch ist anzunehmen, dass hier wie auch anderswo die französischen Tänze besonders Anklang fanden, war doch gerade in Adelskreisen der Hof in Versailles das große Vorbild.

Im Wurzacher Schloss, in dem eine Seitenlinie der Grafen von Waldburg-Zeil wohnte, war das musikalische Niveau hoch. Hier waren eine Hofkapelle und Komponisten angestellt, u. a. Benedikt Kraus (1725– ca. 1800). Dieser in Salzburg geborene Komponist wirkte zunächst als Kapellmeister in Triest und Weimar, zwischen 1764 und 1766 als Musiklehrer im Kloster Ottobeuren und 1767 als Hofmusiker in Wurzach. In dieser Zeit schuf er einige Werke für Cembalo, Violine und Cello, die auch Menuette enthalten.¹³ Kurze Zeit später wirkte dort Josef Lacher (1739–1796). Für die Schlösser Wurzach und Wolfegg schuf er einige Werke, in denen Menuette und Kontratänze enthalten sind.¹⁴ Ebenfalls aus dem Bestand des Wurzacher Schlosses stammt eine Sammlung von 6 *Country-Dances*, die Josef Diezel für die dortige Hofkapelle komponiert hat.¹⁵

Der Tettwanger Hof stellte um 1750 hohe musikalische Ansprüche: die Grafen von Montfort beschäftigten nämlich zwischen 1759 und 1778 den in Böhmen geborenen

⁸ Stadtbibliothek Ulm, Misc. 130a-b Stimmbücher für 2 Violen um 1615.

⁹ Edition der beiden Tänze in: Berthold Büchele: *Tänze Blockflöten II* (s. Anhang)

¹⁰ Tiroler Landesarchiv, Handschrift Nr. 533, Edition bei Büchele (s. Anhang) und CD Tettwang (siehe Anhang).

¹¹ Büchele: *Oberland*, S. 29.

¹² Büchele: *Oberland*, S. 38, dort Anm. 7.

¹³ Fürstlich Waldburg-Zeil'sches Gesamtarchiv Schloss Zeil; Edition eines Menuetts in Büchele, *Barocktänze* Nr. 33, CD Wurzach und CD Oberschwäbische Schlösser.

¹⁴ Musikarchiv der Fürstl. von Waldburg-Wolfegg'schen Kunstsammlungen; Edition eines Kontratanzes in Büchele: *Klassik-Tänze*, Nr. 36; CD 13 Orden

¹⁵ Archiv Zeil; Edition von Kontratänzen in Büchele: *Klassik-Tänze* Nr. 38ff.; CD Wurzach; CD *Oberschwäbische Schlösser*

Thomas Samuel Müller.¹⁶ In seinen Symphonien und Bläserwerken sind ebenfalls Menuette enthalten.¹⁷

Um 1800 wurde das barocke Menuett mehr und mehr vom *Deutschen Tanz* im schnelleren Tempo verdrängt, auch Allemande, Dreher oder Schleifer genannt (nicht zu verwechseln mit der barocken Allemande im 4er-Takt). Carl Anton Hammer, der 1773 in Tettwang geboren wurde, für den Grafen von Wurzach und später am Donaueschinger Hof tätig war, hat ca. 100 Tänze komponiert, meist Allemanden und Anglaises.¹⁸

Am Ende des 18. Jahrhunderts grassierte im süddeutsch-österreichischen Raum die Türkenmode, die sich u. a. auch in Wolfgang Amadeus Mozarts *Entführung aus dem Serail* niederschlug. So wurden in Oberschwaben sog. *Türkische Musiken* gegründet, die Tänze und andere Stücke mit Bläsern, großer Trommel, Becken und Triangel spielten. Der Weingartner Mönch P. Meingosus Gaele (1752–1816), der für sein Heimatkloster zahlreiche Kirchenmusikwerke komponierte, widmete dem Grafen von Wolfegg um 1790 einige solcher *Türkischen Musiken*. In diesen Stücken gibt es Menuette, Anglaises und Kontratänze.¹⁹ Auch im Schloss Wurzach gab es seit 1788 eine »Türkische Musik«.

Um 1800 kamen die walzerähnlichen Langaus-Tänze auf, von denen einige im Wolfegger Archiv erhalten sind.²⁰ Eine letzte musikalische Blüte vor der Mediatisierung erreichte das Schloss Wolfegg mit seinem damaligen Musikdirektor Amabilis Hafner (1773–?). Auch er steuerte für die Hoffeste Tänze bei, vor allem Allemanden.²¹ 1810 komponierte er für eine gräflich-wolfeggische Hochzeit *Douze Allemandes pour la grande* [sic] *Orchestre*.²²

Nach der Mediatisierung erlosch das Musikleben der Adelshöfe; fortan wurde nur noch im familiären Rahmen musiziert. Letzte Zeugnisse sind im Wolfegger Schlossarchiv Tänze von Johann Strauß für Streicher und Bläser und Böhmisches Tänze.

Klöster

In den letzten Jahrzehnten ist einige Musik der oberschwäbischen Klöster, vorwiegend freilich geistliche Musik, durch CDs, Veröffentlichungen und Konzerte wieder der Vergessenheit entrissen worden.²³ Dass Tänze namentlich in den vom Adel bestimmten reichsunmittelbaren gefürsteten Klöstern eine Rolle spielte, dafür gibt es einige wichtige Belege.

Eine spezielle Eigenart der süddeutschen und auch oberschwäbischen Orgelmusik ist es, dass stilisierte Tänze auf der Orgel gespielt wurden.²⁴ Der wichtigste Wegbereiter für die französischen Tänze in Süddeutschland war Johann Jakob Froberger (1616–1667). Indem er die französischen Tanzvorbilder auf Tasteninstrumente übertrug, wurde er zum Begründer der deutschen Klaviersuite. Die Standardfolge der barocken Suitentänze mit

¹⁶ Büchele: Artikel *Thomas Samuel Müller*, in MGG², Supplement-Band

¹⁷ Menuett aus einem Bläserquintett (Archiv Wolfegg) auf CD Tettwang; CD *Oberschwäbische Schlösser*

¹⁸ Tänze in der Landesbibliothek Karlsruhe (Bestand Donaueschingen) und im Archiv Kloster Ursberg; CD Tettwang.

¹⁹ Archiv Wolfegg; Edition Büchele: Klassik-Tänze; CD 13 Orden; CD *Oberschw. Schlösser*.

²⁰ Archiv Wolfegg; zum Langaus s. u.

²¹ Version für Klavier im Archiv Schloss Kronburg, Version für Streicher in der Sammlung Hoh, Bergatreute; Edition in Büchele: Klassik-Tänze.

²² Sammlung Büchele W 113.

²³ CDs u.a. von A. Sumski (da capo-Verlag) und B. Büchele.

²⁴ Büchele B., Orgelmusik aus Oberschwaben in: *Ars organi*, 58. Jg., Heft 2, Juni 2010, S. 78 ff., und: www.oberschwaben-portal.de

Allemande-Courante-Sarabande-Gigue geht auf ihn zurück. Eine Besonderheit ist die motivische Verwandtschaft der Kopfmotive der einzelnen Tänze.

Dass Frobergers Suiten in Oberschwaben bekannt waren, belegt eine bemerkenswerte Handschrift im Ottobeurener Klosterarchiv²⁵, die der in Wangen geborene und in Ottobeuren als Mönch lebende Honorat Reich (1677–1750²⁶) im Jahr 1695 anlegte und in die er auch Tänze von Froberger aufnahm. Diese Handschrift mit ihren 109 Stücken ist ein eindrucksvolles Dokument dafür, welches Interesse und welchen Bildungsgrad ein oberschwäbischer Mönch in Sachen Tanzmusik damals besaß und in welcher Weise die Klöster nicht nur an der Kunst, Wissenschaft und Kirchenmusik, sondern auch an den Tänzen als Teil ihrer Festkultur partizipierten. Neben Froberger-Tänzen kannte Honorat Reich auch französische Tanzkomponisten wie den Lautenisten François Dufault, Pierre Gautier und Lobert, bei denen er die französische Tanzmusik aus erster Hand kennenlernte. Ebenfalls Interesse zeigte Reich an Tänzen des Italieners Alessandro Poglietti, des Augsburgers Wolfgang Ebner (1612–1665), an Tänzen von Antonio Estendorffer, Ramer, Adam Textor, Johann Kaspar Kerll (1627–1693) sowie an Werken von Georg Muffat (1673–1704). Einen bedeutenden Einfluss hatten auch Johann Caspar Ferdinand Fischer und Johann Krieger; in ihren Suiten tauchen neben den bisherigen Standardtänzen u. a. Gavotte, Bourrée und Menuett auf.

Diese Tänze hatten in ihren Bearbeitungen einen hohen Grad an Stilisierung erreicht; so war der Schritt nicht mehr weit zum Spiel solcher Tänze auf der Orgel. Dies dürfte auch bei Honorat Reich der Fall gewesen sein, von dem bekannt ist, dass er ein vorzüglicher Organist war. Die Eigenart, auf den Orgeln Tänze und Charakterstücke zu spielen, passt ins Bild der sehr sinnenfreudigen Aspekte mancher Barockkirchen; manche Äbte kritisierten denn auch hin und wieder eine allzu weltliche Kirchenmusik.

An diese Entwicklung der Tanzkompositionen für Tasteninstrumente schließen die oberschwäbischen Komponisten an. Der Ulmer Münsterorganist Conrad Michael Schneider (1673–1752) begann in Augsburg vermutlich um 1725/1730 die Herausgabe seiner sechsteiligen *Clavier Übung*.²⁷ Der Titel lehnt sich an die *Clavierübung* von Johann Adam Krieger an; der erste Teil folgt dem Frobergerschen Standard und besteht aus Allemande, Courante, Sarabande und Gigue mit eingeschobenem Passepied und weist in den ersten beiden Sätzen motivische Bezüge im Stil seines großen Vorbilds auf; der zweite Teil wird – nach der Art von Lully bzw. Muffat – mit einer Ouvertüre eröffnet und enthält u. a. Gavotte, Menuett, Bourrée und Gigue. Ähnliche Tänze gibt es auch in den weiteren Teilen. Schneider deckt somit fast die ganze Palette der französischen Tänze ab. Interessant ist die Nähe zu Johann Caspar Ferdinand Fischer besonders im sechsten und letzten Teil, der im gleichen Augsburger Verlag (1741) und mit fast identischer Titelgraphik erschien, in dem Fischer um 1730 seinen *musikalischen Blumenstrauß* drucken ließ. Im Vorwort schreibt Schneider ausdrücklich »von verschiedenen vortrefflichen und Hochberühmten Meistern des Claviers« und von deren »inventieusen und künstlichen Opera«, die ihm als Vorbild dienten.

Da bei dem Titel *Clavier Übung* das Wort »Clavier« ganz allgemein im Sinne von Tasteninstrument gemeint ist, wurden diese Stücke auch auf der Orgel gespielt. Es gibt somit eine Parallele zwischen der Orgelmusik an einer protestantischen Kirche wie in Ulm und derjenigen in den Klöstern.

²⁵ Bibliothek der Abtei Ottobeuren MO 1037; Edition New York 1988.

²⁶ Büchele, Artikel Honorat Reich in MGG², Bd. 13, Sp. 1448 und 1449; Edition einer Gagliarde in Büchele: Flötenheft II.

²⁷ Stadtbibliothek Ulm; Edition der Parthia I in Büchele: Orgelmusik III; Parthia III in Büchele: Orgelmusik I.

Schneider war es, der auch manche oberschwäbischen Klosterkomponisten direkt beeinflusste. Besonders deutlich wird dies bei P. Isrid Kayser (1712–1771), der 1732 die Profess im Kloster Marchtal ablegte und sich anschließend einige Jahre im Augustinerchorherrenstift zu Wengen in Ulm aufhielt. In dieser Zeit muss er C. M. Schneider kennen gelernt und bei ihm Orgel- und Kompositionsunterricht genommen haben. Im Vorwort zu seinen 1746 in Augsburg im Druck erschienenen Parthien²⁸ meint er wohl den Münsterorganisten, wenn er schreibt, dass er das Muster für seine Parthien bei einem großen »Clavier-Meister« gefunden habe. Die Beeinflussung Kaysers durch ihn wird deutlich durch einen Passetied, den er nach dessen Vorbild im ungewöhnlichen 5/8-Takt und mit ähnlichen harmonischen Überraschungen komponiert hat. Auch Kayser schrieb seine Parthien, die Courante, Menuett, Passetied, Gigue, Gavotte, Siciliana und Rigaudon enthalten, für Tasteninstrumente. Der Ordensbruder P. Augustin Bux, der im Praemonstratenserklöster Schussenried lebte (1701–1751), verwendet in seinen beiden Parthien für Cembalo bzw. Orgel, die 1746 erschienen²⁹, ebenfalls verschiedene Tänze: in der Parthia I (*Aes Sonorum*) u. a. Rigaudon, Hornpipe und Gigue, in der Parthia II (*Adiaphoron Musicum*) u. a. Menuett, Rigaudon und Gigue.

Eine bedeutende Quelle für Tänze, die in oberschwäbischen Klöstern gespielt wurden, bildet das Ochsenhausener Orgelbuch.³⁰ Aus dem Titel geht hervor, dass es für die damals noch nicht fertig gestellte Orgel des Klosters geschaffen worden zu sein scheint. Der Komponist ist leider unbekannt, doch könnte es sich um den Ochsenhausener Mönch P. Robert Praelisauer (1708–1771) handeln, dessen Brüder Martin Aemilian, Columban (1703–1753) und Coelestin (1694–1745) ebenfalls Komponisten waren. P. Robert Praelisauer wurde in Kötzing (Niederbayern) geboren und legte 1729 im Kloster Ochsenhausen die Profess ab. Im Ochsenhausener Orgelbuch, einem der wichtigsten Zeugnisse oberschwäbischer Orgelmusik in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, zeigt sich wieder, dass Tänze und Charakterstücke in den Barockkirchen Oberschwabens gespielt worden sind. 34 solcher Stücke – darunter sind Tänze wie Menuett, Courante, Gavotte, Canary, Polonaise, Marche, Sarabande und Allemande – stehen in dieser Handschrift nur einem Präambulum und fünf Fugen gegenüber.

Ein weiteres Zeugnis der für die Orgel komponierten Tänze bieten die 6 Parthien von Franz Anton Hugl. Dieser Komponist wurde 1693 in Buchau geboren und erhielt – wie er in seiner Widmung an die Gräfin von Montfort, die damals Fürstäbtissin im Buchauer Damenstift war, schreibt – in diesem »Parnass der Musen« seine musikalischen Grundlagen. Später war Hugl Domorganist in Passau. Seine 6 Parthien, die 1738 erschienen³¹, enthalten u. a. die Sätze Allemande, Menuett und Gigue.

Auch P. Joseph Lederer, Augustinerchorherr in Wengen (Ulm), hat mit seinem 1781 erschienenen *Apparatus musicus*³² ein Werk für Clavier bzw. Orgel geschrieben, das neben Praeludien, Versetten und Sonaten auch Tänze, wie z. B. Menuett und Polonaise, enthält. Nur selten wurde Kritik an dieser weltlichen Art der Kirchenmusik laut. P. Meinrad Spieß z. B. kritisiert in seinem *Tractatus Musicus* die »leichtfertigen Componasters-

²⁸ Stadtbibliothek Ulm; Edition der Parthia I in Büchele: Orgelmusik II; Edition einiger Tänze in Büchele: Barocktänze.

²⁹ Mauracher: Augsburg; Exemplar in der Bibliothèque Royale in Brüssel; Edition der Parthia Nr. 1 in Büchele: Orgelmusik II.

³⁰ Original in der Yale University; Edition der Tanzsätze in Büchele: Barocktänze, einige Tänze in Flötenheft I und II; Faksimile und Transkription durch Michael Kaufmann, Carus-Verlag 2004.

³¹ Faksimile-Edition Copenrath-Verlag 1987; einige Tänze auf CD Büchele 13 Orden.

³² Augsburg 1781; Faksimile-Edition Cornetto-Verlag 1998; einige Stücke in Büchele: Klassik-Tänze (Nr. 29 Menuett, Nr. 74 Polonaise), Orgelheft I und CD 13 Orden.

Musicanten, die das Kyrie-eleison vor dem allerheiligsten Sacrament Tantz-weiß setzen.
«³³

Tänze wurden in den Klöstern, besonders in den reichsunmittelbaren, die über eigene Territorien und staatsähnliche Privilegien verfügten, auch für festliche Anlässe benötigt. Bei Empfängen der benachbarten Adligen war manches Fest musikalisch zu umrahmen. Im Zisterzienserinnenkloster Gutenzell beispielsweise sind verhältnismäßig viele Tänze in Streicher- und Bläserbesetzung überliefert. Eine Handschrift mit 70 Stücken für Bläser enthält neben Opnouvturen französischer Komponisten (z.B. André-Ernest-Modest Grétry) Pas double, DeutscherTanz, Anglais, Passeped und Menuett, eine Polonaise und eine Allemande im 2/4-Takt,³⁴ Walzer für 2 Violinen, 2 Flöten (oder Clarinette oder Flauto traverso), 2 Hörner und Bass³⁵ und 32 Menuette in der gleichen Besetzung.³⁶ Ob bei den Tänzen die Mönche bzw. Nonnen auch mittanzten, ist ungewiss; getanzt wurde evtl. im adligen Damenstift Buchau, in dem Damen lebten, die in Adelshäusern geboren wurden und von dort ihre Tanzkenntnisse mitgebracht haben dürften. Aus der Spätzeit des Buchauer Damenstifts stammen zwei Polonaisen,³⁷ die durchaus geeignet waren, ein Fest zu eröffnen.

Anlässe zum Aufführen von Tänzen boten auch die Musiktheaterstücke, die in den oberschwäbischen Klöstern sehr häufig von den dort ausgebildeten Schülern aufgeführt wurden.³⁸ Neben gesprochenen Akten gab es vollständig auskomponierte Opernakte und dazwischen manchmal Tanzeinlagen. So enthält das Stück *Fortuna immerita* von P. Nikolaus Betscher, das er für die Studenten des Kloster Rot im Jahre 1772 komponierte, als Zwischenspiel eine *Musica pantomimica* und einen *Saltus* (Tanz), den die »pueri Hymenaei« tanzten.³⁹ Die Musik ist verschollen.

Tänze tauchen ansonsten lediglich in einigen Kammermusik- und Klavierwerken auf, die die Mönche für den Eigengebrauch oder zum gemeinsamen Musizieren mit den Mitbrüdern komponierten. Aus dem Kloster Schussenried stammt eine Polonaise⁴⁰, aus dem Kloster Rot ein Menuett für Violine und Cembalo⁴¹, von P. Nikolaus Betscher komponiert, aus dem Kloster Gutenzell ein Menuett *al Roverscio* eines anonymen Komponisten, das im ersten Teil vorwärts, im 2. Teil rückwärts zu spielen ist⁴² und vom Marchtaler P. Sixtus Bachmann⁴³ u. a. eine *Arlequinade* für Violine und Klavier, in der eine *Inglese* und ein Menuett enthalten sind sowie ein originelles Menuett als Übung zum Überkreuzen der Daumen.

Die Zeit des Übergangs verkörpert in besonderer Weise der Weingartner Pater Meingosus Gaelle. Vor der Säkularisation schrieb er u. a. türkische Musiken für das benachbarte Adelshaus Waldburg-Wolfegg; nach 1803 musste er sein Kloster verlassen und zog nach Salzburg. Hier komponierte er noch zahlreiche Menuette und Allemanden für Klavier,

³³ Goldmann Alfred: *Meinrad Spieß, der Musikprior von Irsee*, Weißenhorn o. J., S. 59.

³⁴ SLMA Tübingen G 35; 3 Tänze veröffentlicht in Büchele: *Klassik-Tänze* Nr. 14, 43, 47.

³⁵ SLMA G 26.

³⁶ SLMA G 27.

³⁷ SLMA Z 41, Edition Büchele: *Klassik-Tänze* Nr. 49, 50.

³⁸ Berthold Büchele: *Herzrührende Schaubühne*, in: *Alte Klöster*, Neue Herren, Sigmaringen 2003, Band 2, S. 187ff.

³⁹ Perioche im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, B 456, Bü 1773.

⁴⁰ SLMA BB 3, Edition Büchele: *Klassik-Tänze* Nr. 48.

⁴¹ Archiv Schloss Zeil; Edition Büchele: *Klassik-Tänze* Nr. 16; CD Wurzach, s. Anm. 2.

⁴² SLMA G 34; Edition Büchele: *Klassik-Tänze* Nr. 19.

⁴³ *Musikalische Aufsätze* in: *Sammlung Proske*, Regensburg D RpSM 105.

allerdings nur noch zum privaten Gebrauch.⁴⁴ Die Klostermusik Oberschwabens war endgültig verstummt.

Reichsstädte

Die Reichsstädte Oberschwabens, unter ihnen z. B. Ulm, Biberach, Ravensburg, Wangen, Isny, Leutkirch, Memmingen und Kempten, haben eine lange Musiktradition, aber die Quellenlage ist hier besonders lückenhaft. Nur wenige Tänze sind überliefert. In den Städten gab es seit dem Mittelalter Stadtpfeifer, Zinkenisten oder Trompeter, die zu kirchenmusikalischen und weltlichen Anlässen spielten. In Memmingen und Ulm existierten Meistersingervereinigungen, die das Musikleben ebenfalls prägten. Mancher Bürgersohn erhielt Instrumentalunterricht und engagierte sich in den städtischen Musikgruppen, mancher Kaufmannssohn brachte von seinen Reisen Tänze mit, um sie in seiner Vaterstadt zu spielen. Die oben erwähnte Handschrift aus Ulm aus der Zeit um 1615 geht sicher auf einen solchen städtischen Sammler zurück.

Inwieweit die 12 *Correnten* für 3 Violinen aus der *Tafelmusik* von Jacob Banwart, der 1609 in Sigmaringen geboren wurde und seit 1632 in Konstanz bischöflicher Organist und Kapellmeister war, für die Stadt Konstanz oder für Feste am bischöflichen Hof gedacht waren, ist nicht auszumachen. Immerhin sind diese 1652 veröffentlichten Tänze seltene Zeugnisse älterer Tänze in Oberschwaben.⁴⁵

Hinweise auf Tänze gibt es u. a. in städtischen Dekreten. Immer wieder wurde das Tanzen, zumindest das ausschweifende Tanzen gerügt oder sogar verboten. In einer Hochzeitsordnung von Lindau um 1600 heißt es: »Es soll auch alles verdräen und umbwerffen der frawen und Jungkfrauen genntzlich verboten sein [...] Und solle alles danntzen hamlich und offentlich In unnd außerhalb der Statt wie auch in den Fassnachten [...] genntzlich verboten seyn.«⁴⁶

Natürlich wurden auch auf den Kirchenorgeln der Städte Stücke mit Tanzcharakter gespielt, auch in protestantischen Kirchen. Als Beispiel wurde Conrad Michael Schneider mit seinen 6 *Parthien* und den darin enthaltenen Tanzsätzen erwähnt. Ausgehend von den Schlössern und Klöstern dürften auch die Städte an der Verbreitung der französischen Tänze beteiligt gewesen sein. Für Oberschwaben sind wohl Augsburg, Ulm und Konstanz besonders prägend gewesen.

Einen originellen Beitrag für die oberschwäbische Tanzgeschichte lieferte Johann Heinrich Hörmann, der 1694 in Saulgau geboren wurde und später in Innsbruck wirkte: eine Parthia für 2 Flöten, 2 Violinen mit Dämpfer, 2 Pizzicato-Violinen, Maultrommel und Bassviola. Sie enthält u. a. Menuett, Rigaudon, Polonaise und Gigue.⁴⁷ Die Verwendung der Maultrommel zeigt, dass dieses eher bäuerliche Instrument gelegentlich in die Kunstmusik der Städte Einzug hielt.

Aus Illertissen stammt eine 1720 datierte Sammlung von Aufzügen für 3 Clarintrompeten und Pauken⁴⁸, die Tänze im 3er Takt sowie marschähnliche Stücke enthalten. Ob sie für städtische Anlässe oder für die dort im Schloss ansässige Familie Vöhlin geschrieben

⁴⁴ Bibliothek St. Peter, Salzburg, 6 Menuette ediert von Büchele, in: *Klassik-Tänze*.

⁴⁵ Zentralbibliothek Zürich AMG XII 5005+a-d.

⁴⁶ Walter Paß: *Musik und Tanz in Lindauer Hochzeitsordnungen aus der Zeit um 1600*, in ders. (Hg.): *Musik im Bodenseeraum um 1600*, Bregenz 1974, Stadtarchiv Lindau.

⁴⁷ Tiroler Landesmuseum M 3070.

⁴⁸ Stadt- und Hochstiftmuseum Dillingen N 2553/1-4.

wurden, ist unbekannt. Weitere Tanzmusik-Beiträge stammen von dem Kaufbeurer Christoph Jacob Wagenseil (1756–1839), einem Vorfahren des Wiener Komponisten gleichen Namens⁴⁹ und von Christoph Rheineck, der als Komponist und Musikveranstalter in seiner Memminger Gastwirtschaft tätig war. Er organisierte Konzerte mit reisenden Musikern und trug auch eigene Werke vor. Von ihm sind einige Tänze erhalten, u. a. ein Menuett, das durch seine chromatischen Fortschreitungen, abrupte Dynamik-Wechsel und die »falschen« Taktbetonungen den höfischen Charakter dieses Tanzes zerstören und den Stil des »Sturm und Drang« ahnen lassen.⁵⁰ Sein *Schleifer* vertritt schon die neue Zeit des Walzers.⁵¹

Das Notenbuch der Isnyerin Helena Barbara Schlegel, datiert 1792, dokumentiert den Musikgeschmack einer Bürgerstochter und enthält neben Liedern mit Klavierbegleitung auch zwei Tänze, die noch ein Relikt der Barockzeit sind: eine Hornpipe und ein Menuett.⁵²

Der Vizekapellmeister des Klosters Kempten, Johann Anton Fehr (1766–1807), brachte 1798 sechs Allemanden im Druck heraus.⁵³ Hier zeigt sich, dass ein Mönch durch die Edition solcher Tänze durchaus auf das Tanzpublikum der umliegenden Städte und Dörfer einwirken konnte. Dem städtischen Bereich ist auch das Notenheft des Julius von Ponickau (um 1820) zuzuordnen, das Tänze für 2 Flageolets und Gitarre enthält.⁵⁴

Am Anfang des 19. Jahrhunderts wurden in den Städten die ersten Blasorchester gegründet. Während die 1803 gegründete Kapelle von Wangen noch ausschließlich Trompeten und Pauken verwendete, gab es in Leutkirch seit 1820 eine Türkische Musik, die »Janitscharenmusik« spielte.⁵⁵

Leider sind aus dem 19. Jahrhundert kaum städtische Musikalien überliefert, man hat sich im Zuge der Modernisierungen immer wieder von großen Beständen getrennt. So wissen wir nur indirekt von den Tanzmoden, die in den Städten Oberschwabens und des Allgäus Einzug hielten. In Wangen z. B. wurden 1841 Tanzkurse angeboten für »Contre, Ecosaise, Monfraine, Cotillon, Polonaise, Cosaque, Galoppaden mit und ohne Figuren, Walzer, ganz neue Hopswalzer, Dreher, Gavotte und Menuette«.⁵⁶ Dies zeigt den Wandel der Tanzmusik seit 1800 und den Einzug des »Contre«, des Kontratanz, des mit der Anglaise und der Ecosaise (franz. »schottisch«) verwandten Gruppentanzes, aus dem sich der Cotillon, später die Française sowie die Quadrille entwickelten. *Monfraine* und *Cosaque* dürften seit der Zeit der Franzosenkriege in Mode gekommen sein. Diese Tanzkursannonce belegt die Vorliebe für Gruppen- und Figurentänze, aber auch das Beibehalten von Barocktänzen Gavotte und Menuett in vereinfachten Choreographien.

Wichtige Anlässe für Tänze in den Städten waren die Zunftbälle. Manche Zünfte hatten ihre eigenen Tänze, wie z. B. die Küfer in Memmingen mit ihren Reiftänzen.⁵⁷ Im Lauf des 19. Jahrhunderts spielten die städtischen Blaskapellen mehr und mehr auch konzertante

⁴⁹ 2 Menuette und 2 Anglisen im Stadtarchiv Kaufbeuren.

⁵⁰ Bayerische Staatsbibliothek Mus.pr. 1589; Edition in Büchele: Klassik-Tänze Nr. 8, 10, 12, 13; CD Oberschwäbische Schlösser.

⁵¹ Büchele Klassik-Tänze.

⁵² Archiv der Evang. Kirche in Isny; Edition Büchele: Barock-Tänze Nr. 32 und 58; im gleichen Archiv befindet sich noch ein Menuett; Edition Büchele: Klassik-Tänze Nr. 17.

⁵³ Bei Brentano in Bregenz; Vorarlberger Landesbibliothek.

⁵⁴ Stadtbücherei Ulm; Edition einer Anglaise in Büchele: Klassik-Tänze Nr. 44.

⁵⁵ Berthold Büchele: *Vom Barockorchester zur Blaskapelle*, in: *4. Landesmusikfest 1994 in Wangen*, S. 104ff. Argenbote, Wangen.

⁵⁷ Karl Reiser: *Sagen und Gebräuche im Allgäu*, Kempten 1902, Band II, S. 419.

Musik in großer Besetzung. Die Tanzmusik wurde nur noch in kleineren Formationen gespielt; im Verlaufe des 20. Jahrhunderts starb diese Tradition allmählich aus.

Dörfer

Wiewohl der Tanz ein wichtiger Faktor im geselligen Leben der Dörfer war, ist die musikalische Überlieferung unzureichend, denn kaum jemand war dort fähig, Noten aufzuschreiben. Wenn es mithin keine älteren dörflichen Tanzhandschriften gibt, so finden sich in den herrschaftlichen Archiven Hinweise auf das Vorhandensein von Dorfmusikanten und Spielleuten, so z. B. in einer Urkunde von 1335, in der ein Spielmann als Leibeigener Ludwigs des Esels von Ratzenried erwähnt wird.⁵⁸

Spielleute spielten für ihre Herren in den Burgen und auf dem Dorfplatz bei der Linde. In manchen Dörfern gab es schon früh Tanzhäuser, so z.B. in Ratzenried, wo 1460 ein solches erbaut wurde. Die Spielleute spielten auf bei Hochzeiten, bei der Kirchweih, beim Schnitthahnfest, an Fastnacht, bei der Sichel- und Flegelhenkete. Besonders altertümlich erscheinen die Tänze um das Feuer des Funkensonntags und des Sonnwendfestes, die noch 1841 in der Oberamtsbeschreibung von Wangen erwähnt werden.⁵⁹ Eine Besonderheit scheint der im Allgäu verbreitete *Roie*, ein Reigentanz zu sein, bei dem man zu einer gesungenen Ballade im Kreis tanzte. Alfred Quellmalz⁶⁰ hielt sie für »letzte Reste dieser Art in Mitteleuropa«. Ein beliebter Ort für das Tanzen war auch die Kunkelstube (Spinnstube), wo sich Jung und Alt beim Spinnen und auch Tanzen traf. Selbst der Tanz bei der Totenwache, die ja im Haus des Verstorbenen stattfand, ist überliefert.⁶¹

Als Instrumente waren Dudelsack, Schalmei, Fiedel oder Drehleier beliebt. In einer Urkunde der Herrschaft Prassberg-Leupolz von 1488 ist die Rede von dem Spielmann, der »zum Lutpoltz zu Tantz pfyffe.«⁶² In der Urkunde wurde geregelt, dass die »gemeinen tanzgeselln [...] ainen Pfyffer (Pfeifer=Dudelsackspieler) dingen« und ihm den »spilmans lon geben« sollten.⁶³ Im 17. Jahrhundert ist von Dudelsackpfeifern und abschätzig vom »Leyrergesind« die Rede.⁶⁴ Ein Ölbild aus Immenstadt aus der Zeit um 1650 zeigt einen Dudelsack, daneben eine Schalmei und tanzende Bauern.⁶⁵ Der Machtaler Praemonstratenser P. Sebastian Sailer, der in seiner Landpfarre dem Volk aufs Maul schaute, hat in seiner *Bauernhochzeit* den Dudelsack und auch die Schalmei verewigt:

D'Buebe dund äll „Juhe“ schreia,
dia Schallmeya
g'waltig überei mit stimmt,
Hans da Dudelsack brav klimmt.⁶⁶

Dass es bei den Tänzen auch derb zugging, zeigt eine weitere Stelle aus dieser *Bauernhochzeit*:

Pfeiffa, Geiga und Schallmey
deand, as wenn allz wütig sey [...]
Dar Hauchzeiter ischt itt faul,
schpringt as wia a junger Gaul.

⁵⁸ Berthold Büchele: *Ratzenried – Eine Allgäuer Heimatgeschichte*, Band III, S. 348.

⁵⁹ August Pauly: *Beschreibung des Oberamts Wangen*, Stuttgart 1841 (Reprint 1982), S. 47.

⁶⁰ Alfred Quellmalz: *Volkslied und Volkstanz im Allgäu*, in: Schwäbische Heimat 1953/1, S.33ff.

⁶¹ Büchele Ratzenried Band III, S. 307.

⁶² Ebd. S. 351.

⁶³ Ebd. S. 349.

⁶⁴ Adalbert Nagel: *Armut im Barock*, Weingarten 1986; hier zit. nach Büchele, Ratzenried III, S. 355.

⁶⁵ Heimatmuseum Weiler.

⁶⁶ Sixtus Bachmann (Hg.): *Sebastian Sailers Schriften im schwäbischen Dialekte*, Reprint Reutlingen 1976, S. 278.

Hans und Märthe, dia zwea Labba
deand drai dabba;
joa, se schtampfat so aukeit,
dass mas hairt, woiß itt wia weit.⁶⁷

Andere Instrumente wie Maultrommel und Hackbrett lassen sich erst im 17. und 18. Jahrhundert nachweisen. So wurde in Siggen (heute Gemeinde Argenbühl) während der Fastnacht in der Hofstube zu den Klängen einer Maultrommel getanzt.⁶⁸ Eine besondere Rarität ist das oben erwähnte Stück von Hörmann, in dem die Maultrommel verlangt. Im Kloster Weingarten wird 1780 von einem virtuosen Maultrommelspieler berichtet.⁶⁹ Das Hackbrett wurde 1743 im Chorfresko verewigt und ist in Mittelbiberach erwähnt.⁷⁰ In den Bauernstuben fand auch die Bauernharfe Verwendung,⁷¹ wie ein Bild des Malers Johann Baptist Pflug anlässlich einer Sichelhengge zeigt. Ob auch der Piffel, ein in Oberschwaben bekanntes alphornähnliches Hirteninstrument, zum Tanz verwendet wurde, ist nicht bekannt.⁷²

Spielleute und ihre Tänze werden meist am Rande erwähnt, oft im Zusammenhang mit Verboten der Herrschaft. Besonders beim Tanz wurden die schlimmsten Auswüchse befürchtet, und wo sich das Tanzen nicht ganz verbieten ließ, wurde es möglichst eingeschränkt. In der Fasten- und Adventszeit war das Tanzen ohnehin untersagt; selbst am Sonntag wurde das Tanzen eingeschränkt, da es diesen Tag entheilige. In der Herrschaft Ratzenried wurde in der Strafordnung von 1657 festgehalten, dass am Sonntag nur zwischen 13 und 14 Uhr »ein ehrbarer Tanz vergönnet und zugelassen ist.«⁷³ Selbst in der Fastnachtszeit, wo man doch etwas mehr Freiheit erwartet hätte, griff die Ratzenrieder Herrschaft durch, indem sie 1722 eine Frau, »die in Mannskleidern verstellt und ordentlich auf dem Platz herumgetanzt« war, der »frechen Aufführung halber« bestrafte.⁷⁴ Auch das Tanzen in den Kunkelstuben war der Herrschaft ein Dorn im Auge; sie verbot, mit Instrumenten »die Spinnenden zum Tanzen und Springen zu bewögen und von der Arbeit abzuhalten.«⁷⁵

Der älteste dörfliche Tanz, der im Allgäu schriftlich überliefert ist, ist der Immenstädter Markt- und Pesttanz, der vermutlich auf die Zeit des 30jährigen Krieges zurückgeht, als man in Immenstadt nach Ende der Pest- und Kriegszeit wieder Märkte abhielt. Ansonsten sind einige bäuerliche Tanzmelodien nur deshalb erhalten geblieben, weil Mönche sie aufschrieben und für die Orgel bearbeiteten. Hierzu gehört ein Stück aus dem Ochsenhausener Orgelbuch mit dem Titel *Paysan* (mit Bordunbegleitung),⁷⁶ eine Pastorella des Buchauers Franz Anton Hugl,⁷⁷ ein Satz aus einer Orgelsonate von P. Franz X. Schnizer (1740–1785),⁷⁸ eine Schwarzwälder *Pastorella* von P. Felix Gass,⁷⁹ der einige Zeit im Uttenweiler Kloster lebte, und ein Drehleier- oder Dudelsackmenuett des

⁶⁷ Ebd. S. 282.

⁶⁸ Reichsgräflich Traun-Abensbergisches Oberamtsprotokoll vom 14.3.1659, Archiv des Fürsten von Windisch-Graetz, Siggen; hier zit. nach Wolfram Benz: *Tanz, Musik, Instrumente im Westallgäu*, Eglofs 1989.

⁶⁹ Büchele Ratzenried III, S. 358.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd. S. 352.

⁷⁴ Ebd. S. 352.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Edition Büchele: Barocktänze, Nr. 59.

⁷⁷ Faksimile-Edition Coppentrath-Verlag 1987

⁷⁸ Franz Xaver Schnizer: *Sei Sonate per il Cembalo ed organo*, op. 1, Conservatoire Brüssel.

⁷⁹ P. Felix Gass: *David ludens ad Arcam*, o.J., S. 30, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.

Weingartner Mönchs Meingosus Gaele.⁸⁰ In den genannten Stücken wird mit Bordunklängen versucht, den Klang des bäuerlichen Dudelsacks bzw. der Drehleier nachzuahmen, ein beliebtes Genre im 18. Jahrhundert.

Wie die französisch beeinflussten Barocktänze ihren Weg auch in die Dörfer fanden, ist noch ungeklärt. Zahlreiche Verbote der oberschwäbischen Herrschaften zur Zeit des Absolutismus geben zwar Hinweise darauf, dass hier getanzt wurde; die Verbote bezogen sich entweder auf die allzu derbe bäuerliche Tanzmusik oder auf den Trend, der ja auch bei der Kleidermode zu beobachten war, dass die Bauern französische Vorbilder nachahmen wollten, was adeliges Privileg war. So sind aus dem Jahr 1735 in Weiler 10 Menuette überliefert,⁸¹ die nur deshalb erhalten blieben, weil sie als Einbandpapier einer Abschrift von V. Rathgebers *Augsburger Tafelkonfekt* verwendet worden waren.

Vermutlich hielten auch die oben beschriebenen Orgelstücke in den Dörfern Einzug. Im Visitationsprotokoll von 1706 jedenfalls gab es eine Beschwerde über den Pfarrer von Stiefenhofen, er habe eine Musik, welche nicht gefällt; man mache »halbe Tänze [...] ähnlich wie in Weiler, so dass sich die Pfarrkinder darüber beschwerten, man mache ein Narrenwerk mit Pfeifen und Geigen, dass niemand mehr beten kann.«⁸² In Röthenbach gab es bei einer Primiz sogar einen »großen Tumult durch das Spielen der Musikanten. Während der Feier erlitt eine Person einen Schlaganfall [...]«⁸³ Vielleicht sind es solche Menuette wie die aus Weiler, die im Visitationsprotokoll erwähnt wurden.

Um 1800 gab es in mehrfacher Hinsicht Umbrüche, die Verbürgerlichung der Musik machte sich auch auf den Dörfern bemerkbar. Die Menuette verschwanden, dagegen kamen die »Allemande« (im $\frac{3}{4}$ -Takt oder $\frac{3}{8}$ -Takt) bzw. der Schleifer, Dreher oder Walzer auf. Dörfliche Handschriften aus dieser Zeit nehmen an Zahl zu, es gibt sogar schon Drucke, wie z.B. die Tänze des in Kempten wirkenden J. A. Fehr, darunter ein *Strohschneidertanz* in der Art eines Schleifers.⁸⁴ Von Christoph Rheineck wurde in Bosslers *Musikalische Blumenlese* ein Schleifer abgedruckt,⁸⁵ der in einer dörflichen Abschrift erhalten ist und zeigt,⁸⁶ wie die Tänze »wanderten«. Neben den Allemanden sind Kontratänze bzw. Anglaisen und etwas schneller zu tanzende Ecossaissen erhalten, etwa in Weiler.⁸⁷ Der Hopsler dürfte damit verwandt gewesen sein.⁸⁸

Nach der Säkularisation und der Mediatisierung gelangten aus den Klöstern und Schlössern manche Handschriften in die Dörfer, wie die Notensammlung des Alois Hoh in Bergatreute und eine Polonaise aus dem Kloster Gutenzell belegen, die in einer dörflichen Handschrift in Grünenbach notiert ist.⁸⁹

Es wurde zudem üblich, mit der gemischten Streicher-Bläser-Besetzung, die bei der Kirchenmusik üblich war, auch Tanzmusik zu spielen. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte man auf den Dörfern begonnen, nach dem Vorbild der umliegenden Klöster,

⁸⁰ Edition Büchele: Klassik-Tänze, Nr. 6.

⁸¹ Heimatmuseum Weiler, teils veröffentlicht in Büchele, Tänze I.

⁸² Ludwig Dorn: *Das Visitationsprotokoll von 1706*, in: Allgäuer Gesch.fr. Nr. 70, 1970, S. 13.

⁸³ Ebd. S. 14.

⁸⁴ Bei Brentano in Bregenz; Vorarlberger Landesbibliothek, veröff. in Büchele Tänze II

⁸⁵ Bayerische Staatsbibliothek Mus.pr. 1589, veröff. in Büchele Tänze II

⁸⁶ Sammlung Hoh, Bergatreute.

⁸⁷ *Klavierbüchlein des Georg Beig*, Scheidegg, 1807, im Heimatmuseum Weiler, darin *Contredanse Angloise*, ediert in Büchele: Klassik-Tänze Nr. 37. Kontratänze, Ecossaissen, Allemanden (im 3-4-Takt) aus dem 19. Jh. sind veröff. in Büchele Tänze III

⁸⁸ Sammlung Büchele, B8, B23, veröff. in Büchele Tänze III.

⁸⁹ Edition in Büchele: Klassik-Tänze Nr. 47.

Schlösser und Städte, Kirchenchöre und Kirchenorchester zu gründen, um »figurierte« Messen, Offertorien, Kantaten und Motetten aufzuführen;⁹⁰ die Initiative dafür gaben die Dorflehrer, die ja immer auch Mesner und Organisten waren. Die Besetzung mit Streichquartett und 2 Hörnern, manchmal noch zusätzlich mit zwei Trompeten, Klarinette und Flöte, sollte nun für einige Zeit die Besetzung der Tanzensembles werden. Handschriften mit Galoppaden und Walzern aus Bergatreute und Gutenzell belegen dies.⁹¹

Ab 1820 wurde im Zuge der Aufklärung die lateinische, orchesterbegleitete Kirchenmusik in Misskredit gebracht; deshalb lösten sich die Kirchenorchester mehr und mehr auf. An ihrer Stelle wurden – unterstützt von den Dorflehrern – reine Blasorchester gegründet, die klanglich attraktiver für öffentliche Auftritte geeignet waren. Als Vorbild dienten die aufgelösten Hoforchester, die seit ca. 1790 begonnen hatten, „türkische Musiken“ zu spielen (s. o.). Solche Gruppierungen werden in mehreren Dörfern erwähnt, wie z. B. in Haisterkirch, Bergatreute oder Kisslegg.⁹² Besonders interessant ist es, dass P. Nikolaus Betscher, der, bevor er zum Abt des Klosters Rot gewählt wurde, einige Zeit in Haisterkirch Pfarrer war, in seinem Pfarrdorf eine Türkische Musik ins Leben rief. Diese „Mode“ war der Beginn der heutigen Blasmusiktradition in den Dörfern.⁹³

Dadurch, dass Tanzmusiken nun für eine breite Öffentlichkeit gedacht waren, verschwanden die leiseren Instrumente wie Maultrommel, Bauernharfe oder Hackbrett endgültig. Nur noch vereinzelt gab es Wandermusikanten wie z. B. den »Ranzengeiger« Munding aus Gebrazhofen oder den Musiker Haiegg aus Haisterkirch, die auf den Hochzeiten und Dorffesten solistisch zum Tanz aufspielten.

Die Auswirkungen der politischen Umwälzungen am Anfang des 19. Jahrhunderts trafen neben anderen Bereichen in vollem Maße die Volksmusik. Durch die Auflösung der zahllosen Kleinstaaten in Oberschwaben, die nicht zuletzt durch die bestehenden Zwänge der Vorschriften und Verbote auch lokale kulturelle Einheiten waren, wurden schließlich kleinräumige musikalische Eigenheiten weitgehend zerstört. Das durch diese Veränderungen entstandene Vakuum wurde im Laufe der Jahrzehnte durch internationale Musikelemente gefüllt.⁹⁴

Zunächst hinterließen die Franzosenkriege ihre Spuren im Tanzrepertoire: In Weiler ist ein Madlat (von frz. Matelot=Matrose), ein Kosakentanz und ein Cosaken-Rapper überliefert.⁹⁵ Die oben erwähnte Handschrift aus Gutenzell, die sicherlich nach der Säkularisation in den Besitz der dortigen Kapelle übergang, ist französisch beeinflusst.⁹⁶ Neben »Feldschritt«-Märschen im alla-breve- oder 6/8-Takt⁹⁷ taucht jetzt der »Pas redoublé« auf.⁹⁸ Die französische Tanzmode setzte sich in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts – parallel zu den Städten – mit Cotillon,⁹⁹ Lanciers-Quadrille, Quadrille¹⁰⁰ und Française fort.

⁹⁰ Büchele: Ratzenried Band III, 338ff.

⁹¹ Sammlung Hoh, Bergatreute, Kopie in Sammlung Büchele, B 10; SLMA G 28-34.

⁹² Büchele: Ratzenried III, S. 373.

⁹³ Büchele: Ratzenried III, S. 372.

⁹⁴ Büchele: Ratzenried III, S. 366.

⁹⁵ Heimatmuseum Weiler.

⁹⁶ SLMA Tübingen G 35

⁹⁷ Sammlung Büchele A8, K21, S22.

⁹⁸ Heimatmuseum Weiler, Kopie in Sammlung Büchele W2.

⁹⁹ Sammlung Büchele B79.

¹⁰⁰ Eine Quadrille veröff. in Büchele Tänze III.

Aus Böhmen und Polen »wanderten« Polka und Mazurka ein; aus dem Kontratanz und der Ecossaise entwickelte sich der *Schottisch*.¹⁰¹ Manche Mischformen wie Schottisch-Polka oder Hopswalzer im 2/4-Takt kamen hinzu; auf den Hopser folgte um 1850 der Rheinländer. Der Wiener Walzer verbreitete sich auch auf den Dörfern und ersetzte den Schleifer. Aus Tirol wurde der Ländler übernommen, der in zahlreichen Handschriften – auch unter dem Namen *Tyrolienne*¹⁰² – vertreten ist.¹⁰³ Der Langaus war auf dem Land zunächst ein »gar sittiger, bildsamer Tanz, ein Ländler für ein Paar, das getrennt tanzt, wobei das Mädchen sich mit gesenkten Augen stille drehend fortbewegt, indes der Bursche es umkreist und auf derlei Weise [...] seine Freude und Liebe ausdrückt.«¹⁰⁴ Später muss er sich dem Walzer angenähert haben und wurde wild wie ein Galopp getanzt. So ist es zu erklären, dass Pfarrer Michael von Jung in einem seiner Grablieder »einen Jüngling, der sich (durch einen Langaus) zu Tode tanzte«, beklagt.¹⁰⁵

„Er war in vollster Lebenskraft,
im schönsten Jugendglanze,
jedoch ein Sklav' der Leidenschaft
zur wilden Lust am Tanze:
Er tanzte nun am Kirchweihfest
so heftig, dass er sich den Rest
der Lebenszeit verkürzte.
Denn ach! Er tanzte so geschwind
dahin in Langauszügen,
als durch den Zug von Sturmeswind
die leichten Schwalben fliegen;
allein der Mensch ist keine Schwalb,
die fliegen kann, und dessenthalb
auch nicht gemacht zum Fliegen.“

Solche Langaus sind u. a. in Weiler und Wolfegg erhalten.¹⁰⁶

Im südlichen Oberschwaben und im Allgäu ahmte man gerne die bayrische Volksmusik nach, tanzte Schuhplattler, Bayrisch Polka und andere bayrische Volkstänze und gründete bayrische Trachten- und Zithervereine, wodurch ebenfalls lokale Eigenheiten verschwanden.

Einzelne in der Region erhaltene Tanzraritäten sind ein Judentanz und ein Stelzertanz im 6/8-Takt,¹⁰⁷ ein Tanz, der in Tirol meist im Anschluss an den Perchtentanz von Burschen mit langen Stelzen an den Füßen dargeboten wurde,¹⁰⁸ ein Kisselestanz, ein Winker und ein Rutscher im 2/4-Takt,¹⁰⁹ eine Art Galopp.

Im 19. Jahrhundert gibt es einige Beschreibungen von Tänzen, die wahrscheinlich älter sind. So wird von Karl Reiser der Hahnentanz in Wangen, Dürren, Leutkirch und

¹⁰¹ Büchele: Ratzenried III, S. 367. Veröffentlichungen von Polkas, Mazurken, Schottisch-Tänzen, Galopps und Rheinländer in Büchele Tänze III.

¹⁰² Sammlung Büchele, R2. Veröff. in Büchele Tänze III

¹⁰³ Walzer, Schleifer, Ländler, Hopser, Winker, Galopp usw. veröff. in Büchele Tänze III.

¹⁰⁴ Bavaria, München 1860–67, I, S. 381.

¹⁰⁵ Michael von Jung: *Melpomene*, Kirchdorf 1839, Reprint 1985, Band II, S. 37

¹⁰⁶ Veröff. in Büchele Tänze II.

¹⁰⁷ Heimatmuseum Weiler, Sammlung Büchele W5.

¹⁰⁸ F. X. Holzhauser: *Ein Notenschatz in Weiler*, in: Sänger- und Musikantenzeitung 3/90, S. 155.

¹⁰⁹ Sammlung Büchele B 19, veröff. in Büchele Tänze III.

Engerazhofen beschrieben;¹¹⁰ der Biberacher Maler Johann Baptist Pflug stellte den Hahnentanz in Tettnang bildlich dar und zeigte, wie Tanzpaare um eine Stange herum tanzen.¹¹¹ In einer Gutenzeller Handschrift ist ein Hahnentanz-Walzer überliefert.¹¹²

Nach der Ernte gab es Tänze zur »Sichelhengge«, die oft in der Tenne abgehalten wurde. In einem oberschwäbischen Schnitterlied heißt es:

Schnitter zum Tanz,
Liesel und Franz,
Michel spiel auf,
s'goht lustig im Lauf,
singt zum Tanz,
d'Freud ist so ganz.
Schlinget zum Kranz
flink ui zum Tanz,
alle jetzt vor
und dancet im Chor,
Hand jetzt in Hand,
danzt usanand [...].¹¹³

Aus dem Bereich des Allgäus werden auch noch Figurentänze erwähnt:¹¹⁴ Der Bandeltanz geht möglicherweise auf alte Erntetänze zurück, wo man die Linde oder den Maibaum umtanzte; später wurden diese durch einen Bandelbaum ersetzt.¹¹⁵ Sehr beliebt waren Sechser- und Achtertänze.¹¹⁶ Beide Tänze zeichnen sich durch eine Reihe von Figuren aus, die teilweise auf alte Symbole zurückgehen wie etwa Schnecke, Stern und Tor. Den Abschluss bildete die Figur eines Achters – daher der Name. Der Achtertanz wurde teilweise zu Menuetten und Polonaisen getanzt.¹¹⁷ Daneben erwähnt Quellmalz noch den Kronentanz, einen Reiftanz und aus der Gegend von Leutkirch einen Spinnradeltanz (Tanz um einen langen Stock).¹¹⁸ Auf den Allgäuer „Roie“ wurde oben schon hingewiesen.

Zu den Figurentänzen gehört auch der pantomimische Tanz *Drei lederne Strümpf*: mit Begegnung, Begrüßung, Anfreundung, Ermahnung zur Treue, Eifersucht und Versöhnung wurde eine Liebesgeschichte dargestellt.¹¹⁹ Die Tanzenden gaben durch Klatschen den Rhythmus.¹²⁰ Wie alt die von Schelbert beschriebenen »offenen Tänze« sind, ist leider nicht klar; er bezeichnet sie als alten Brauch: »Die offenen Tänze unserer Alten waren der Art, dass ihnen keiner der gegenwärtigen Tänze an Schönheit und Zierlichkeit gleicht. Mitten im Kreis der Umstehenden – es durfte nur ein Paar auf einmal tanzen – machte der Tänzer seine Jücke und Faxen, sich mehr rückwärts und vorwärts als im Kreis bewegend, während die Tänzerin ihn lustig »umdrädelte«, seinem Angesicht möglichst immer das ihre zugewandt.«¹²¹ Auch Josef Buck beklagte im Jahr 1856: »Die alten ehrbaren Tänze wie

¹¹⁰ Karl Reiser: *Sagen und Gebräuche des Allgäus*, II, S. 363.

¹¹¹ Siehe auch Wulf Wager: *Hahnentänze in Württemberg und Baden*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 1, 1994, 77ff.; sowie Walter Salmen: *Tanz im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1989, S. 54f.

¹¹² SLMA G 142. Veröff. in Büchele Tänze III.

¹¹³ Sammlung Büchele S 5 und veröff. in Büchele, Schwäbisch g'sunge..

¹¹⁴ Alfred Quellmalz: *Volkslied und Volkstanz im Allgäu*, in: *Schwäbische Heimat* 1953/1, S.33ff

¹¹⁵ Hopf- oder Bandeltanz in Kleinweiler, Sammlung Büchele K 20.

¹¹⁶ Sammlung Büchele K 20, mit Spruch: Kleiner Schelm bist du [...]

¹¹⁷ Büchele: Ratzenried III, S. 353.

¹¹⁸ Alfred Quellmalz: *Volkslied und Volkstanz im Allgäu*, in: *Schwäbische Heimat* 1953/1, S.33ff, hier S. 37.

¹¹⁹ Ebd. Veröff. in Büchele Tänze III.

¹²⁰ Karl Reiser: *Sagen und Gebräuche des Allgäus*, II, S. 420.

¹²¹ Zit. nach Büchele: Ratzenried III, S. 354.

die Sieben Sprung und der sanfte Schleifer sind wie die alten Trachten ganz verschollen; auch der sog. Offene Tanz wird seltener; dafür tanzt man Poka und Schottisch.«¹²²

Ein besonderer Tanz muss der Tätscheltanz gewesen sein, der in Merazhofen überliefert ist.¹²³ Wie er ablief, ist unbekannt. Im gleichen Notenheft steht ein Siebensschritt, ein Verwandter des *Siebensprung* und des im Montafon bekannten *Siebertätzlers*, ein Tanz, der im gesamten alpenländischen Raum verbreitet war. Folgender Text wurde dazu gesungen: »Bauer, bind dein Budel a, dass er mi it beiße ka, beißt er mi, klag i di, dausend Daler koscht es di.«¹²⁴ Vermutlich handelt es sich beim *Siebensprung*¹²⁵ um einen ähnlichen Tanz.

Während in anderen Gegenden solche Brauchtums- und Figurentänze schon früher ausstarben, blieben sie im südlichen Oberschwaben und im Allgäu noch bis um ca. 1950 erhalten.

Schluss

Bei diesem Streifzug durch die oberschwäbische Musikgeschichte war der Blickwinkel auf die Tänze gerichtet, wie sie uns in den Schlössern, Klöstern, Städten und Dörfern in letzten Resten überliefert sind. Wie in anderen Bereichen, so ist auch in der Tanzkultur eine Internationalisierung eingetreten, bei der regionale Eigenheiten nur noch einen geringen Stellenwert einnehmen. So gilt heute umso mehr, was Buck schon 1856 beklagte: »Die alten ehrbaren Tänze [...] sind ganz verschollen.«¹²⁶

Veröffentlichungen

1. Noteneditionen

a. Von Berthold Büchele

- Tänze aus Oberschwaben und aus dem Allgäu
 - Heft I: Barock (1994, 88 S.)
 - Heft II: Klassik (1995, 88 S.)
 - Heft III: 19. Jh. (2010, 52 S.)
- Tänze aus Oberschwaben und aus dem Allgäu, bearbeitet für Blockflötenquartett
 - Heft 1 (1999, 24 S.)
 - Heft 2 (2001, 24 S.)
- Barocke Orgelmusik aus dem württembergischen und bayerischen Oberschwaben
 - Heft I (1997, 56 S.)
 - Heft II (1998, 60 S.)
 - Heft III (2008)
 - Heft IV (2009)
 - Heft V (2011)
- Deftige Barocklieder aus Oberschwaben – praktische Ausgabe der Ostracher Liederhandschrift, Ratzenried 1993;

¹²² Joseph Buck (Schelbert): *Algäu, Lechtal und Bregenzer Wald: Handbuch für Reisende im Allgäu*, Kempten 1856, S. 56.

¹²³ Sammlung Büchele M 7. Veröff. in Büchele Tänze III.

¹²⁴ Sammlung Büchele M 7.

¹²⁵ Sammlung Büchele B 19. Ein Siebensschritt und ein Siebensprung veröff. in Büchele Tänze III

¹²⁶ Joseph Buck (Schelbert): *Algäu, Lechtal und Bregenzer Wald: Handbuch für Reisende im Allgäu*, Kempten 1856, S. 56.

- Schwäbisch g'sunge - Lieder und Bräuche aus Oberschwaben und aus dem Allgäu (2000, 304 S.)

b. von anderen Autoren

Wolfram Benz: Tanz, Musik, Instrumente im Westallgäu und Eglofser Notenbüchle, Eglofs 1989

Uwe Rachuth (Hg.): Tanzmelodien aus dem Westallgäu (= Volksmusik aus schwäbischen Musikantenhandschriften, Heft 3);

Georg Balling (Hg.): 43 Volkstänze aus Schwaben, Stuttgart 1997

2. Aufsätze von B. Büchele zum Thema Tanz und Volksmusik

- Die Allgäuer Volksmusik im 19. Jh., in: Allgäuer Heimatkalender 1993

- Vom Barockorchester zur Blaskapelle, in: Festschrift zum Landesmusikfest in Wangen, Wangen 1994, S. 104-113

- Orgelmusik aus Oberschwaben, in: Ars Organi 2010, Heft 2, S. 78 ff.

- Schwäbisch g'sunge - Lieder und Bräuche aus Oberschwaben und aus dem Allgäu (2000, 304 S.)

- Musik in oberschwäbischen Schlössern, in: Oberland 1998/1, S. 29ff.

- Musik an Adelshöfen, in: Adel im Wandel, Sigmaringen 2006, S. 763ff.

- Musik in oberschwäbischen Schlössern, in: www.Oberschwaben-portal.de (aktualisierte Version von 2014)

- Musik in oberschwäbischen Schlössern, in: Oberland 1998, Heft 1, S. 29 ff.

- Musik in oberschwäbischen Schlössern, in: Oberschwaben-Portal (Neufassung)

3. CDs, herausgegeben von B. Büchele

Musik von 13 Orden in Oberschwaben (Doppel-CD), 2003

Musik in oberschwäbischen Schlössern (CD), 2006

Musik im Tettlinger Schloss (CD), 2006

Musik im Wurzacher Schloss (CD), 1994

Barocke Weihnachtsmusik in Oberschwaben (CD), 2008

Weihnachtliche Volksmusik aus dem Allgäu (2010)

Weitere Veröffentlichungen siehe unter: www.buechele-musik.de und www.ratzenried.de