

Berthold Büchele

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 Tettnanger 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, Tettnang 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 Violinen 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 Tabulaturform 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 Violinen 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)

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 Tettnang geboren wurde, für den Grafen von Wurzach und später am Donaueschinger Hof tätig war, hat ca. 100 Tänze komponiert, meist Allemanden und Anglisen.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 Gaelle (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, Anglisen 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 Böhmische 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 Tettngang; CD *Oberschwäbische Schlösser*

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

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 Ouverture 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 Titelanthik

rezert von, der im gleichen Augsburger Verlag (1711) und mit fast identischer Holzgravur 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. Isfrid 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 Kayzers 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 Coppenrath-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 Openuverturen 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

komponiert, das im ersten Teil vorwärts, im 2. Teil rückwärts zu spielen ist 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: *Herzührende 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.