

SIBYLLE DAHMS

FRIDERICA

DERRA DE MORODA - EINE

FORSCHUNGS-

REISENDE

Meine lebendigste Erinnerung an Friderica Derra de Moroda: Ich sehe sie an ihrem großen Schreibtisch sitzen, im Erdgeschoss der Schmederer-Villa, ihrem Domizil seit Kriegsende. Der Schreibtisch ist übertoll – geordnetes Chaos: Korrespondenzen aus aller Welt, Antiquariatskataloge, Journale, Zeitungsausschnitte, Notizen, Karteikarten. Der Schreibtisch steht im sonnendurchfluteten Eckzimmer im Hochparterre mit Blick auf die bis zur hohen Decke reichenden Bücherregale und nicht auf die Fenster mit der wunderbaren Sicht auf den gepflegten, liebevoll angelegten Park und auf die ferne Festung Hohensalzburg. Von dem relativ kleinen Arbeitszimmer, ihrem Studio, stehen die hohen Flügeltüren offen zum ungleich größeren anschließenden Raum, dem eigentlichen Gesellschaftszimmer beziehungsweise Empfangssalon der herrschaftlichen Villa im Salzburger Stadtteil Parsch am Fuße des Gaisbergs. Hier hat Derra de Moroda bis Ende der Sechzigerjahre Ballettunterricht erteilt, die den Wänden entlang stehenden Ballettstangen und der große Konzertflügel zeugen noch davon. Hier wurde mir ab Frühjahr 1974 ein Arbeitstisch zugeteilt, auch er größtenteils überladen mit Materialien aus den gerade aktuellen Arbeiten Derras.

Ich – soeben promovierte Musikwissenschaftlerin – bin zunächst damit beauftragt, den Bestand an Musikalien zu sichten und zu katalogisieren und ich lasse mich zwischen Flügel und Ballettstangen, staunend und offen für das Neue, in eine ganz andere, für mich noch unbekannte Welt hinein tragen: Die Welt der Tanzgeschichtsforschung tut sich langsam vor mir auf.

In ihrem Studio arbeitet Derra tagtäglich zumindest vier Stunden, meist aber länger. Ihr Schreibtisch erscheint mir wie ein Kraftzentrum, an dem die Fäden zusammenlaufen – Ziel und Endpunkt eines langen Lebens als forschende Tänzerin, Choreografin, Tanzpädagogin, als tanzende Forscherin. Hier studiert sie Buchangebote, Buchbesprechungen in einschlägigen Journalen, Antiquariatskataloge; erledigt Bestellungen, prüft angekommene Lieferungen mit großer Sachkritik – Objekte, die ihrer Vorstellung nicht entsprechen, werden umgehend an den Absender zurückgestellt. Aber auch Anfragen aus Europa und Übersee gehen über diesen Schreibtisch und werden gewissenhaft und ausführlich beantwortet – Derras enzyklopädisches Wissen hat sich unter Experten herumge-

sprochen. Wenn die Endsiebzigerin bei der Beantwortung der Fragen ihrem phänomenalen Gedächtnis nicht traut oder wenn ihr das Erinnernte als zusätzlich überprüfbar erscheint, nutzt sie ihre unerschöpfliche Bibliothek und die sonstigen in Hülle und Fülle vorhandenen Materialien. Zu diesen Ressourcen kennt nur sie die labyrinthischen Pfade – Bücher, Arbeitsmappen mit Unmengen unterschiedlichsten Quellenmaterials, Bild-dokumente etc. sind über das ganze geräumige Haus verteilt, finden sich in Regalen, Schränken, Tresoren. Hier bewegt sie sich – trotz einer gewissen Korpulenz (Tänzer scheinen im Alter all das nachholen zu wollen, worauf sie in jungen Jahren verzichten mussten) – mit erstaunlicher Leichtigkeit, erklettert hohe Regale, die teils doppelt bestückt sind, aber sie weiß auch in der zweiten Reihe auf Anhieb das gesuchte Buch zu finden. Ich beginne zu ahnen, welche Probleme auf uns zukommen, wenn sie nicht mehr da sein sollte, um uns den Schlüssel zur Erschließung dieses Schatzes zu überantworten, zumal auch der von ihr angefangene akribisch erarbeitete Katalog ihrer Sammlung, der zugleich eine Art Tanzbibliografie werden sollte, noch im Anfangsstadium steckte.¹

1 Dieser Katalog wurde im Jahr 1982, also vier Jahre nach Derra de Morodas Tod, fertiggestellt: *Derra de Moroda Dance Archives. The Dance Library. A Catalogue*. Compiled and annotated by Friderica Derra de Moroda. Edited from the Manuscript left by the Author by Sibylle Dahms and Lotte Roth-Wölflle. München 1982.

Und in der Tat: Nach ihrem Tod im Frühsommer 1978 strecken wir nach vergeblichen Versuchen, das System der Aufstellung von Bibliothek und Archiv zu entschlüsseln, die Waffen. Wir² greifen im wahrsten Sinn des Wortes zu einer Hilfskonstruktion: In dem ehemaligen Ballettsaal, beziehungsweise dem Empfangssalon, werden Holzregale aufgestellt, in die wir die aus dem gesamten Haus zusammengetragenen Buchbestände aufstellen – nach Akquisitionsnummern geordnet, jenen von Derra gewissenhaft in jedes Buch eingetragenen Anschaffungsvermerken, die uns schlussendlich nicht so sehr ein System, sondern vielmehr die Geschichte der Sammlung offenbaren. Hierbei ist allerdings zu beachten, dass die fortlaufenden Nummern nicht nur in die den Tanz betreffenden Bücher, sondern in allen Publikationsanschaffungen eingeschrieben wurden, also beispielsweise auch in Publikationen zu Theatergeschichte, Kostüm, Bühnenbild, Volkskunde, Kulturgeschichte, gleichermaßen in Musikalien und Libretti sowie Periodika aller Art. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang aber auch, dass eine Reihe von Bibliotheksbeständen dem deutschen Bombenangriff auf Derras Londoner Haus in der Lupusstreet Nr. 44 (nahe der Tate-Galerie) im Jahr 1941 zum Opfer

2 Wir, das sind: die langjährige Freundin Lotte Roth-Wölflé – Kunsthistorikerin, namhafte Buchantiquarin und Verlegerin –, der Berliner Tanzhistoriker und Freund Derra de Morodas Karl Heinz Taubert und ich.

gefallen war und dass sie nach 1945 nicht alle hierbei entstandenen Verluste ersetzen konnte.³

Trotz dieser Einschränkungen lässt sich bei der Untersuchung der frühen Buchwerbungen doch eine klare Tendenz hinsichtlich Derras Sammlertätigkeit und -ambitionen feststellen: Die Interessen der jungen Tänzerin waren von Anfang an erstaunlich breit gestreut, nicht nur theoretisches, sondern vor allem auch praktisches Wissen zum Tanz standen dabei im Blickfeld. Das Buch mit der Anschaffungsnummer 1 ist bereits symptomatisch für diese Haltung: *Dancing. Technical Encyclopedia of the Theory and Practice of The Art of Dancing. Compiled by Charles d'Albert*. Der Herausgeber dieser 1913 in London erschienen Publikation war Vice-President der Imperial Society of Dance Teachers, einer Organisation, der Derra bald auch in leitender Position angehören sollte.

Naturgemäß war für die junge Sammlerin, die zu Beginn dieser neuen Betätigung noch ganz im Berufsleben als Tänzerin stand, der Bereich Tanztechnik von großem Interesse: Die Erstausgabe von Enrico Cecchettis Theorie zur Tanztechnik und -praxis des theatralischen Tanzes⁴, kompiliert und herausgegeben mit

3 Londoner Freunde hatten sich zwar bemüht, Bücher aus dem Bombenschutz zu bergen. Noch brauchbare Exemplare dieser beschädigten Werke wurden mit dem speziellen Vermerk „Damaged in air-aid on my house in London 1941“ wieder dem Bibliotheksbestand eingegliedert. Einige wenige kostbare Bücher und Stiche hatte Derra vorsorglich in einem Tresor bei Freunden deponiert.

4 Beaumont, Cyril W.; Idzikowski, Stanislas: *A Manual of the Theory and Practice of Classical*

spezieller Autorisierung von Maestro Cecchetti durch den namhaften Diaghilew-Tänzer Stanislas Idzikowski zusammen mit dem Londoner Tanzpublizisten Cyril W. Beaumont, zählte zu den frühesten Buchkäufen. Das Exemplar – es trägt die Nummer 13 – enthält viele handschriftliche Anmerkungen Derras, die selbst Schülerin Cecchettis und später Mitbegründerin der Cecchetti-Society war, für die sie im übrigen als Prüfungskommissarin das Commonwealth bereiste. Bereits für die zweite Ausgabe von Cecchettis *Manual* (1932) wurden diverse Verbesserungsvorschläge Derras von den Herausgebern beziehungsweise Autoren berücksichtigt – ein Beispiel für viele ähnliche Fälle, in denen die kritische Leserin Ungenauigkeiten, Nachlässigkeiten und – was im vorliegenden Fall sicherlich nicht zutrifft – insgesamt die fehlende intensive Auseinandersetzung mit Primärquellen bemängelte.

Zu den ganz frühen Buchkäufen Derras zählt Carlo Blasis' *The Art of Dancing*⁵. In diesem besonderen Fall hat sie sogar das Datum des Erwerbs verzeichnet: „The first valuable dance book I bought from Joseph in London on May 10th 1918“. Wie Derra freimütig, allerdings auch augenzwinkernd bekannte, sei dieses Werk

Theatrical Dancing (Méthode Cecchetti). With a Preface by Maestro Cav. Enrico Cecchetti [...]. London 1922.

5 Blasis, Carlo: *The Art of Dancing comprising its Theory and Practice, and a History of its Rise and Progress, from the earliest times. Intended as well for the instruction of amateurs as the use of professional persons [...]. London 1831.*

von Blasis mit der Erwerbsnummer 12 das einzige ihrer Sammlung, das sie von A bis Z gründlich durchstudiert habe. Wer sie kannte, konnte indes feststellen, dass sie sehr wohl über die essenziellen Inhalte ihrer Buchbestände bestens Bescheid wusste. Blasis' gewichtiges Kompendium, das nicht nur ihrem Interesse für Tanztechnik und deren praktischer Anwendung entsprach – schließlich war Blasis gewissermaßen der geistige Vater ihres verehrten Maestro Cecchetti gewesen –, sondern dieses Buch, das auch ihrer offenkundigen Neigung entgegenkam, sich mit der Geschichte ihrer Kunst eingehender zu befassen, ist zugleich die erste bibliophile Kostbarkeit der Sammlung, eben „the first valuable dance book I bought“. Damit war ganz entschieden schon von Beginn an das spezielle Streben nach dem Aufspüren namhafter Früh- und Erstdrucke geweckt, und es ging nicht mehr nur darum, Primärquellen in anderen Bibliotheken zu studieren, sondern der Wunsch, eine eigene Tanzbibliothek aufzubauen und diese möglichst auch mit Originalen zu bestücken, drängte auf Realisierung.

Bemerkenswert erscheint mir an dieser Stelle, dass Derra ihr wichtig erscheinende Quellenwerke – und oftmals auch sol-

che, die sie später selbst erwerben konnte – in Bibliotheken, insbesondere in der British Library, ihrem zweiten Wohnzimmer – *in extenso* abschrieb; der Knopfdruck auf ein Kopiergerät lag damals noch in weiter Ferne. Doch einmal abgeschriebene Texte bleiben – hier spreche ich aus eigener Erfahrung – erheblich länger im Gedächtnis gespeichert als bloß angelesene – auch das mag vielleicht eine Erklärung für Derras bewundernswertes Erinnerungsvermögen bis ins Alter sein. Viele Mappen mit solchen handschriftlichen Kopien aus den Jahren, da ihre Bibliothek erst im Entstehen begriffen war, zeugen vom ungeheuren Fleiß und der Wissbegierde der sammelnden Forscherin.

Noch ein anderer Aspekt ist anhand dieses früh erworbenen Werkes von Carlo Blasis erkennbar, nämlich Derras Bestreben nach möglichst genauer bibliografischer Ortung der erworbenen Werke. So ist ihre Kommentierung der katalogisierten Werke, die zumeist ungekürzt in den gedruckten Buchkatalog⁶ übernommen wurde, eine unschätzbare Hilfe, die auch Buchantiquaren mitunter nützlich sein konnte – wie uns später von dieser Seite versichert wurde. Im Falle von Carlo Blasis' *The Art of Dancing* liest sich Derras Vermerk folgendermaßen:

„In this ed[ition] the Preface is dated August 1828, in the 1830 ed[ition] it is dated November 1829. Fletcher⁷ says 1st edition 1828, but there is no copy of such an ed[ition] in the B[ritish] L[ibrary] C[atalogue], and I have not been able to trace one anywhere. In my art of dancing it says 2nd ed[ition] on the tit[le] p[age] and the date 1831 [is given].“

Mit 21 Jahren, um dies hier auch zeitlich festzuhalten, hatte Derra de Moroda, die damals erfolgreich als Tänzerin wirkte und soeben in London eine Tanzschule eröffnet hatte, also begonnen, sich für Geschichte und Theorie ihrer Kunst so sehr zu interessieren, dass sie keine Ausgaben scheute, einschlägige Bücher, aber auch Bilddokumente zu sammeln. Nicht von ungefähr geschah dies in London, ihrer zweiten Heimat: Hier war man bereits zu dieser Zeit auf sehr viel breiterer Ebene für Tanz sensibilisiert, als dies auf dem Kontinent der Fall war. Klassischer Tanz, Volks- und ethnischer Tanz, Revue und Music Hall, die neuen Tanzströmungen – all dies war weniger eng voneinander abgegrenzt und schien sich durchaus gegenseitig zu befruchten. Genau dies musste für Derra ungemein stimulierend gewirkt haben, und sie nahm nicht nur Anregungen aus dem vielfältigen Angebot auf, son-

6 Vgl. Derra de Moroda, *The Dance Library. A Catalogue*.

7 Gemeint ist Fletcher, Ifan Kyrle: *The history of entertainment in the theater. Catalogue 194*. London 1960.

dern sie suchte und fand auch die entsprechenden Möglichkeiten, sich mehr oder weniger intensiv mit den unterschiedlichen Bereichen von Tanz einzulassen.

Es verwundert nicht, dass Derra sich in ihren frühen Londoner Jahren in besonderem Maße für die Ballets Russes interessierte, ja begeisterte, und dabei mit Ballettstars wie Karsawina in engeren Kontakt trat, mit der sie oft gemeinsam bei Maestro Cecchetti trainierte. In der Erstausgabe von Karsawinas Memoiren⁸ findet sich demgemäß eine sehr persönliche Widmung der Autorin an Derra. Der intensive und höchst erfolgreiche Unterricht bei Maestro Cecchetti, dem Ballettmeister der Kompanie, der Derra als eine seiner Meisterschülerinnen bezeichnete, steht naturgemäß auch in diesem Zusammenhang. Nicht nur als Gründungsmitglied der Cecchetti-Society fühlte sie sich dem Maestro vor allem in ihrer Arbeit als Ballettpädagogin ein Leben lang zur Weitergabe der legendären Cecchetti-Technik verpflichtet.

Auch mit einigen der jüngeren Stars der Diaghilew-Truppe stand Derra in engem beruflichen und freundschaftlichen Kontakt: Als Antonin Dolin und Alicia Markowa 1930 eine eigene Ballettkompanie gründeten, verpflichteten sie ihre Freun-

din und Kollegin Derra de Moroda als Choreografin.⁹

Doch zurück zu Derras Bibliothek und zu ihren frühen im Zusammenhang mit den Ballets Russes stehenden Buchwerbungen: Da finden sich etwa elf Bändchen der von Beaumont herausgegebenen *Impressions of the Russian Ballet*¹⁰ (Erwerbsnummern 19–28, 30). Das ebenfalls in diesem Kontext stehende prachtvolle Werk André Levinsons über Leon Bakst¹¹ aus dem Jahr 1923 zählte wieder zu den bibliophilen Kostbarkeiten – im Katalog vermerkt Derra, dass es sich hierbei um die Nummer 232 von 315 nummerierten Exemplaren einer Sonderedition handelte (Nr. 164). Joseph Gregors und René Fülöp-Millers Buch über das russische Theater aus dem Jahr 1927¹² (Nr. 121) ist eine weitere Rarität, die zeigt, dass Derra sich zu diesem Zeitpunkt über das Thema ‚Ballets Russes‘ hinaus auch für den entsprechenden theatralischen Kontext in Russland, insbesondere hinsichtlich der nach damaligen Begriffen in hohem Maße avantgardistischen Bühnenausstattung sowie über das russische Theater der Revolutionsepoche zu informieren suchte.

Das Faszinosum ‚Ballets Russes‘ hat Derra aber auch weiterhin, ja man kann

sagen ihr Leben lang beschäftigt, wie sich am umfangreichen Bestand von Büchern, Bildmaterialien und Originalprogrammen ihrer Sammlung ersehen lässt. Es waren viele persönliche Erinnerungen, die sie nicht nur als Zeitzeugin, sondern durch persönliche Bindungen mit diesem legendären Kreis verbanden. Noch in den 1960er-Jahren haben Balanchine, Dolin und die Danilowa sie in ihrem Salzburger Domizil aufgesucht. An dieser Stelle sei am Rande vermerkt, dass Margot Fonteyn 1977 bei der damals schon schwer erkrankten Derra in Salzburg zu Gast war, um aus der Sammlung, vor allem aber auch aus dem Archiv ihrer Erinnerungen möglichst authentische Informationen für ihren großen Tanz-Film *The Magic of Dance* zu erhalten.

Große Bedeutung für ihre Sammlung gewann in diesen frühen Jahren ihrer Sammel­tätigkeit zunehmend die zu jener Zeit aufkommende Bewegung des Freien Tanzes, mit der sie selbst als junge Tänzerin aktiv verbunden war. Frühe Buchkäufe zu diesem Themenkreis stammen zunächst aus dem englischen Sprachraum: Maud Allans *My Life and Dancing*¹³, das die ganz niedrige Erwerbsnummer 4 trägt, war für sie sicher schon aus dem Grund von Interesse, da sie hier Parallelen zu ih-

8 Karsavina, Tamara: *Theatre Street. The Reminiscences of Tamara Karsavina*. London 1930.

9 Vgl. hierzu Dahms, Sibylle: Der Tanz – ein Leben. Friderica Derra de Moroda 1897–1978. In: Dahms, Sibylle; Schroedter, Stephanie (Hg.): *Der Tanz – ein Leben. In Memoriam Friderica Derra de Moroda*. Festschrift Salzburg 1997 (Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg. Derra de Moroda Dance Archives. Tanzforschungen IV), S. 9–116, S. 47f.

10 Beaumont, Cyril W.: *Impressions of the Russian ballet 1919–1921 (La Boutique Fantastique, Carnaval, Children's Tales, Cleopatra, The Good*

Humored Ladies, L'Oiseau de Feu, Petrouchka, Sheherazade, The Sleeping Princess, Thamar, The Three Cornered Hat).

11 Levinson, André: *Bakst. The Story of the Artist's Life*. London 1923.

12 Gregor, Joseph; Fülöp-Miller, René: *Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode [...]*. Zürich, Leipzig 1927.

rer eigenen frühen Karriere als erfolgreiche ‚Barfuß-Tänzerin‘ ziehen konnte, wobei sie gelegentlich mit Isadora Duncan verglichen wurde. So zählen denn auch Duncans Memoiren zu den ersten Anschaffungen auf diesem Gebiet, allerdings in der 1928 erschienenen deutschen Übersetzung¹⁴ (Nr. 102) – die originale englische Ausgabe, die sie später erwerben konnte, fehlt natürlich nicht in ihrer Sammlung – ebenso wie Loïe Fullers *Fifteen Years of a Dancer's Life* (Nr. 109)¹⁵.

Als Derra nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wieder den Kontinent bereiste, konnte sie ihren Aktionsradius als Sammlerin erheblich erweitern und war dabei vor allem bezüglich der raschen und breiten Entfaltung der neuen deutschen Ausdruckstanzbewegung stets auf Tuchfühlung mit dem aktuellen Stand. Ernst Blass' frühe Untersuchung des Phänomens,¹⁶ die sich den bereits namhaften Protagonistinnen der neuen Tanzbewegung – Mary Wigman, Charlotte Bara, Valeska Gert – widmete, war wohl eines der ersten deutschsprachigen Bücher zum Ausdruckstanz in Derras Sammlung (Nr. 48). Auch Aubels Bildband *Der Künstlerische Tanz unserer Zeit*¹⁷ ist in ihrer Sammlung mit mehreren Ausgaben vertreten; eines dieser Exemplare trägt die Nummer 11.

Ihr großes Interesse für das aktuelle Tanzgeschehen im deutschsprachigen Raum spiegelt sich also insgesamt in der reichhaltigen Sammlung von Büchern und Bilddokumenten zum deutschen Ausdruckstanz beziehungsweise zum New German Dance. Fast alle wichtigen Autoren auf diesem Sektor – wie etwa Fritz Böhme, Hans Brandenburg, Ernst Schur, Rudolf Lämmel, Paul Stefan – sind mit einer oder mehreren Ausgaben ihrer Werke in Derras Bibliothek vertreten. Das rege Interesse am aktuellen Tanzgeschehen in Deutschland und Österreich führte Derra auch bald in Kontakt mit den namhaften Exponenten der Tanzszene: Mary Wigman, Harald Kreutzberg, die Sacharoffs und vor allem Kurt Jooss, Sigurd Leeder und Rudolf von Laban zählten neben vielen anderen zu ihren persönlichen Bekanntschaften. Die in der Bibliothek befindlichen Werke und Monografien dieser Kollegen mit persönlichen Widmungen an die Sammlerin geben davon Zeugnis. In diesem Zusammenhang ist es von Interesse, dass Derra de Moroda ab Beginn der Zwanzigerjahre als Korrespondentin für die von Philipp J. S. Richardson edierte Londoner *Dancing Times* fungierte und somit zu einer wichtigen Mittlerin aktueller Tendenzen der kontinentaleuropäischen Tanzszene für Tanzinteressen-

ten des britischen Commonwealth wurde. Vice versa geschah dies auch von England aus in Richtung Deutschland, denn Derra versah in den Dreißigerjahren auch die namhafte deutsche Tanzzeitschrift *Der Tanz* mit aktuellen Berichten über das Tanzgeschehen in England, was durch ihre persönliche Bekanntschaft mit dem Herausgeber von *Der Tanz*, Josef Lewitan, möglich wurde. Wissens- und Informationstransfer zum Tanz funktionierte somit über Derra de Moroda in beide Richtungen, und dies bis gegen Ende der Dreißigerjahre, als die politische Lage diesen Austausch über den Kanal hinweg zum Erliegen brachte.¹⁸ Derras Informationen umfassten dabei nicht nur Aufführungsberichte, sondern auch Publikationen und vor allem Bildmaterial zum Tanz. Manch interessante Details hierzu erfahren wir anhand der Korrespondenz Derras mit Lewitan, aber auch mit Kurt Jooss und Sigurd Leeder. Für Jooss, für den Derra de Moroda ab seiner Emigration nach England 1933 eine der wenigen Informationsbrücken nach Deutschland war, wirkte sie auch gewissermaßen als Buchlieferantin, die ihn und seine Schule in Dartington Hall mit wichtiger Literatur zum Tanz versorgte. Hier sei kurz eingeschoben, dass Derra sich ab Ende der Zwanzigerjahre in London zunehmend als tanzspezialisierte An-

13 Allan, Maud: *My Life and Dancing*. London 1908.

14 Duncan, Isadora: *Memoiren*. Nach dem englischen Manuskript bearbeitet von C. Zell. Zürich, Leipzig, Wien 1928.

15 Fuller, Loïe: *Fifteen Years of a Dancer's Life with some account of her distinguished friends with an introduction by Anatole France*. London 1913.

16 Blass, Ernst: *Das Wesen der neuen Tanzkunst*. Weimar 1921.

17 Aubel, Hermann und Marianne: *Der Künstlerische Tanz unserer Zeit*. Leipzig 1928.

18 Vgl. Dahms, *Der Tanz – ein Leben*, S. 57–82.

tiquarin einen Namen gemacht hatte, die in Freundes- und Expertenkreisen Bücher, Stiche, Grafiken, Fotodokumente, Programme, Musikalien und sonstige einschlägige Materialien nicht nur austauschte, sondern auch verkaufte – eine wichtige Einnahmequelle zum weiteren Ausbau ihrer eigenen Bibliothek.

Doch es war nicht nur das aktuelle Tanzgeschehen, das Derra in diesen Zwanziger- und Dreißigerjahren als Sammlerin und Chronistin beschäftigte, es wuchs in diesen Jahren auch das Interesse an der Tanzhistorie, wobei für sie zunehmend Fragen zur Dokumentation von tänzerischer Bewegung eine Rolle spielten. Das auffallende Interesse an ikonografischen Materialien, das sich von Anbeginn ihrer Sammeltätigkeit feststellen lässt, diente sicherlich diesem Bestreben, Tanz und Tänzer zumindest im Bild für die Nachwelt festzuhalten. Die Zusammenarbeit mit Laban und dessen Mitarbeiter Albrecht Knust dürfte dann jedoch den entscheidenden Impuls für die Beschäftigung mit Tanznotationen beziehungsweise Tanzschriften gegeben haben. Die Möglichkeit, mit Tanznotation gewissermaßen Tanz zu komponieren beziehungsweise aus Tanznotaten Tanz zu reproduzieren, scheint sie fasziniert zu haben, wie wir anhand der

reichlich vorhandenen Arbeitsmaterialien Knusts¹⁹ in ihrer Sammlung ersehen können; auch Labans erstes Lehrbuch zur Tanznotation²⁰ fand hier seinen Platz. Übrigens hat Derra die von Albrecht Knust nach Labans Emigration aus Deutschland weiterhin entwickelte und genutzte ‚Kinetographie Laban‘ hoch geschätzt und sie blieb mit Knust diesbezüglich auch bis in ihre letzten Lebensjahre in Kontakt.²¹

Doch Derra hat sich wohl schon vor dem Zusammentreffen mit Laban für Fragen der Tanznotierung interessiert, wie der frühe Erwerb von Olga Desmonds 1919 erschienener *Rhythmographik*²² (91) bezeugt. Es war letztlich jedoch wohl das Zusammenwirken mit Laban und vor allem mit Knust, der ihr neue Perspektiven für eine substanziellere, tanztechnisch exaktere Erforschung einer fernerer tanzhistorischen Vergangenheit erschloss. Die Erprobung des Instrumentariums der kinetographischen Methode und der damit initiierte Aufbruch zur geradezu archäologischen Erkundung auf dem Sektor des Gesellschafts- und Theatertanzes des 17. und 18. Jahrhunderts war schon in Knusts Transkriptionen aus Feuillet-Notation in Kinetographie vorgegeben, die in Form diverser oft nur hektografierter Schrifttanzübungen aus Knusts Hambur-

ger Tanzschreibstube aus der Zeit der beginnenden Dreißigerjahre in Derras Sammlung vorhanden sind (CK 4–7). Dies war sicher der entscheidende Impuls für Derra, sich aus der aktuellen Gegenwart des Tanzgeschehens als Sammlerin und vor allem auch als Forscherin zunehmend auf Reisen in die Vergangenheit zu begeben, und in der Tat gelang es ihr in der Folgezeit, eine der umfassendsten Privatsammlungen von Tanznotationen beziehungsweise Tanzschriften zu erwerben, die in summa alle wichtigen Aufzeichnungssysteme von Bewegung präsentieren. Sie selbst hat schon früh eine Systematisierung dieser Notierungssysteme versucht, und zwar in einem Vortrag, den sie im Juni 1931 an der Londoner Faculty of Dancing gehalten hat.²³ Als Claudia Jeschke im Jahr 1980 erstmals das Derra de Moroda Tanzarchiv in Salzburg aufsuchte – damals auf der Suche nach Material für die Drucklegung ihrer Dissertation, in der es um die Systematisierung von Tanzschriften ging –, war sie von der Fülle und der Komplexität der Sammlung von Tanznotationen überwältigt:

„Als ich Friderica Derra de Morodas Tanz-Bibliothek Ende der 70er Jahre zum erstenmal besuchte (sie war gerade ins Institut für Musikwissenschaft der Uni-

19 Als Beispiel sei hier angegeben: Knust, Albrecht: *Vorschläge zur Notierung von Gruppenbewegungen mittels der ‚Kinetographie Laban‘* [...], Mai 1931 bis Dezember 1932.

20 Laban, Rudolf von: *Choreographie*. 1. Heft, Jena 1926.

21 Die Kinetographie Laban stellt – im Unterschied zu der im angloamerikanischen Raum entwickelten Labanotation – die kontinental-europäische Variante von Labans Notierungssystem dar.

22 Desmond, Olga: *Rhythmographik. Tanznotenschrift als Grundlage zum Selbststudium des Tanzes*. Bearbeitet von Fritz Böhme. Steglitz, Berlin 1919.

23 Das Manuskript dieses Vortrags ist in den Derra de Moroda Dance Archives erhalten.

versität Salzburg übersiedelt und der Katalog noch nicht erschienen), traute ich meinen Augen nicht ob der vorhandenen Schätze: Damals suchte ich Materialien zur Geschichte der Tanznotation und fand nun hier in Salzburg an einem einzigen Ort nahezu alle Werke, die ich in mühevoller Kleinarbeit bibliographiert hatte und für dieses Projekt generell sichten wollte.²⁴

Die Sammlung von Tanznotationen enthält einen besonders reichhaltigen Bestand an Quellen in Feuillet-Notation, oder wie Derra betonte, Beauchamp-Feuillet-Notation, denn es war ihr wichtig, immer wieder darauf zu verweisen, dass Pierre Beauchamp, Tanzmeister und Choreograf am Hof Ludwigs XIV., der eigentliche Erfinder dieses im späten 17. Jahrhundert entstandenen Notierungssystems war. Diese auch optisch besonders reizvolle Aufzeichnungsmethode trug dank ihrer europaweiten Verbreitung viel zur Vormachtstellung französischer Tanzkunst und -kultur im 18. Jahrhundert bei; ermöglicht wurde dies, weil Raoul Auger Feuillet die drucktechnischen Probleme für die Wiedergabe von Beauchamps Schriftsystem gelöst hatte. Diese Tanznotation war – wie man anhand der in Derras Sammlung erhaltenen Quellen ersehen kann – bis ins 19.

Jahrhundert im Gebrauch. Rund 50 Nummern umfasst der Bestand an Drucken, aber auch wertvollen Manuskripten. Unter den kostbaren Originalen findet sich beispielsweise eine der beiden einzigen von Pierre Beauchamp überlieferten Choreografien, die *Sarabande de Mr Beauchamp* in einem kostbaren Manuskript des beginnenden 18. Jahrhunderts, ebenso wie ein weiteres anonymes Manuskript mit sechs vollständigen Choreografien und einigen Skizzen in Beauchamps Notation. Doch auch eine Reihe wertvoller und vor allem sehr seltener Bücher findet sich unter dieser Rubrik – genannt seien Pierre Rameaus *Abbrégé*²⁵ (übrigens mit der niederen Erwerbsnummer 208) – sowie Feuilletts höchst bedeutender *Recueil de Dances*²⁶ mit Originalchoreografien Louis Pécours für die Pariser Opéra, meist mit Nennung ihrer Interpreten (Nr. 312). Über ihre Auseinandersetzung mit diesem Notationssystem hat Derra de Moroda übrigens in einem Artikel der Oktobernummer der *Dancing Times* 1930 berichtet.²⁷ Außer den kostbaren Originalen finden sich aber auch eine Reihe von Kopien oder Reprints: Teils sind dies Kopien der in der Sammlung vorhandenen Originale, teils sind es aber auch Kopien von wichtigen Originalquellen aus dem Bestand anderer großer

Bibliotheken, die sie zur Komplettierung ihres Bestandes für wichtig erachtete.

Neben den Quellen zur Beauchamp-Feuillet-Notation ist die große Sammlung an Contredanse-Aufzeichnungen überaus bemerkenswert. Es handelt sich dabei in der Regel um gebundene Blattdrucke, in denen die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so außerordentlich beliebten Contredances/Kontretänze mittels Bodenwegdiagrammen und ergänzenden Verbalbeschreibungen sowie mit der je entsprechenden Musik festgehalten wurden. Diese Drucke sind in größerem Umfang vor allem in Frankreich ab circa 1760 erschienen. Derra konnte bereits sehr früh drei Bände der offenbar recht populären, ab 1762 von De la Cuisse publizierten *Recueils de Contredances* erwerben (85, 86, 87). Im Verlauf der Jahre glückte es ihr, eine der umfangreichsten Kontretanz-Sammlungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammenzustellen, die an die tausend Choreografien von bekannten Tanzmeistern und Tänzern der Zeit, aber auch von ambitionierten Laien umfassen dürfte. Sie hat diese Quellen wohl nicht nur zu Studienzwecken, sondern auch gerne selbst praktisch genutzt, wie aus Aufzeichnungen zu ersehen ist. So scheint sie sowohl Elemente der Feuillet-

24 Jeschke, Claudia: Von der Körperlichkeit der Bücher und Bilder. In: Dahms/Schroedter, *Der Tanz – ein Leben*, S. 156–160, hier S. 156. Claudia Jeschkes Dissertation *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode*, Bad Reichenhall 1983, erschien als zweiter Band der Forschungsreihe der Derra de Moroda Dance Archives.

25 Rameau, Pierre: *Abbrégé de la nouvelle Methode, dans l'Art D'Ecrire ou de Tracer toutes sortes de Dances de Ville*. Paris 1725.

26 Feuillet, Raoul Auger: *Recueil de Dances contenant un tres grand nombre des meilleures Entrées de Ballet de Mr. Pecour, tant pour homme que pour femmes [...]*. Paris 1704.

27 Derra de Moroda, Friderica: *The Demi-Coupé and other Eighteenth Century Steps. A word of warning*. In: *Dancing Times*. Oktober 1930, S. 14–16.

let-Notation als auch Kontretanznotate für ihre Choreografie des 1943 entstandenen Balletts *Les Jalousies du Serail* nach Jean Georges Noverre verwendet zu haben.

Diese Art von praktischer Nutzung historischen Quellenmaterials kann man auch für ihr ebenfalls zu dieser Zeit entstandenes Botticelli-Ballett *La Primavera* nachweisen, für das sie Aufzeichnungen von *Balli* aus den Werken der berühmten Spätrenaissance-Tanzmeister Fabrizio Caroso und Cesare Negri verwendete. In ihrer Sammlung finden sich alle drei Ausgaben von Carosos Werk, das heißt, *Il Ballarino* (1581)²⁸, *Nobiltà di Dame* (1600)²⁹ und *Raccolta di varij Balli* (1630)³⁰. Diese posthum veröffentlichte Ausgabe, ein nahezu unveränderter Reprint von *Nobiltà di Dame*, konnte Derra bereits relativ früh beschaffen, wie die Erwerbsnummer 400 bezeugt, doch auch die Erstausgabe von *Il Ballarino*, die im Unterschied zu *Nobiltà* noch sehr viel stärker vom Renaissancegeist geprägt ist, könnte noch in der Zwischenkriegszeit in Derras Sammlung gelangt sein. Früh konnte sie auch Cesare Negris *Nuove Inventioni di Balli* (1604)³¹ den Rara ihrer Sammlung zuführen – es trägt die Nummer 351. Offenbar war es ihr nicht möglich gewesen, die Erstausgabe dieses

Werks *Le Gratie d'Amore* (1602)³² anzukaufen, was aus bibliophiler Sicht zwar ein Manko sein mag, sich jedoch inhaltlich leicht verschmerzen lässt, denn die Ausgabe von 1604 ist bis auf die irreführende Titelei *Nuove Inventioni di Balli* vollständig identisch mit *Le Gratie d'Amore*. Diese bibliophilen Kostbarkeiten sind vor allem deshalb für die Tanzhistorie so überaus bedeutsam, da hier choreografische Dokumentation methodisch schlüssig mit der entsprechenden Musik verbunden wird, das heißt, Raum- und Zeitdimension sind hier erstmals kongruent. Die Entschlüsselung gelingt allerdings erst nach eingehenden Studien, vor allem auch der musikhistorischen Rahmenbedingungen. Wichtig ist, dass in diesem Fall nicht nur Schrittfolgen, sondern auch die Ausführung und zeitliche Dauer beziehungsweise die rhythmische Gliederung dieser Schritte überliefert sind. Was diese Traktate den Tanznotationen verbindet, ist die Wortkürzelmethode für Schritte und Basisbewegungen, mit der die Choreografien dokumentiert werden. Derra de Moroda hat sich – wie anhand ihrer Aufzeichnungen ersichtlich ist – in die Entschlüsselung dieser Choreografien eingearbeitet und sie hat beispielsweise Carosos choreografisch äußerst problematischen, aber musikalisch

höchst reizvollen *Ballo Laura suave* für ihr Ballett *La Primavera* zu ‚rekonstruieren‘ versucht.

Es scheint, als habe diese Wortkürzel-Tanzschrift, die ja vor allem in ganz frühen Quellen aufscheint, ihr spezielles Interesse geweckt: Im Jahr 1937 veröffentlichte sie in der Dezemberrnummer der *Dancing Times* einen bemerkenswerten Artikel zur französischen Bassedanse des späten 15. Jahrhunderts.³³ Hierbei konnte sie sicherlich das prachtvolle, von Ernest Closson im Auftrag der Societé des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique herausgegebene Faksimile des sogenannten Goldenen beziehungsweise Brüsseler Manuskripts³⁴ verwenden, das – wie im Originalmanuskript der Königlichen Bibliothek in Brüssel – silberne Notenzeilen und Schrift mit goldenen Noten auf schwarzem Papier aufweist. Der zentrale burgundische Hofanz *‚Bassedanse‘* ist hier in einer Serie von Choreografien mit der je entsprechenden Musik, wenn auch in einer vergleichsweise sehr rudimentär erscheinenden Dokumentationsform überliefert, mit der sich Derra jedoch eingehend auseinandersetzte, um sie vergleichend dem ersten Druck von Bassedanses des Michel Toulouze³⁵ gegenüberzustellen, dessen Faksimile sie zu dieser Zeit wohl ebenfalls bereits besaß. Die Datierungsprobleme be-

28 Caroso, Fabritio: *Il Ballarino [...] diviso in due Trattati [...]*. Venedig 1581.

29 Caroso, Fabritio: *Nobiltà di Dame [...] Libro, altra volta chiamato Il Ballarino. Nuovamente dal proprio Autore corretto, ampliato di nuovi Balli, di belle Regole, & alla perfetta Theoria ridotto [...]*. Venedig 1600.

30 Caroso, Fabritio: *Raccolta di varij Balli fatti in occorrenze di nozze, e festini da nobili cavalieri, e dame di diverse nazioni [...]*. Rom 1630.

31 Negri, Cesare: *Nuove Inventioni di Balli [...]*. Mailand 1604.

32 Negri, Cesare: *Le Gratie d'Amore [...]*. Mailand 1602.

33 Derra de Moroda, Friderica: *The 'Golden MS' and some other Basse Danse Authorities, were they copies?* In: *The Dancing Times*. Dezember 1937, S. 324–327, S. 356.

34 Closson, Ernest (Hg.): *Le Manuscrit dit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne. Introduction et Transcription [...]*. Brüssel 1912.

35 [Toulouze, Michel]: *L'art et Instruction de bien dancer. A Faksimile of the only recorded copy with a bibliographical note by Victor Schloderer*. London 1936.

36 Heartz, Daniel: *The Basse Danse. Its evolution circa 1450 to 1550*. In: *Annales Musicologiques* VI, 1958–63, S. 287–340.

züglich dieser sehr frühen Tanznotationsquellen hat sie noch in den Sechzigerjahren mit dem prominenten amerikanischen Musikologen Daniel Hartz diskutiert, der sich zu dieser Zeit ebenfalls mit dem Problem der burgundischen Bassetdanse beschäftigte.³⁶ Auch die Weiterentwicklung der Bassetdanse im 16. Jahrhundert in Frankreich durch Antonio de Arena und Thoinot Arbeau ist in Derras Bibliothek dokumentiert: Zwei spätere Ausgaben des 1523 erschienenen Traktats von Antonio de Arena³⁷ ebenso wie diverse Ausgaben von Thoinot Arbeaus berühmter *Orchésographie* – allerdings nur in Editionen aus dem 19. und 20. Jahrhundert³⁸ – finden sich in der Bibliothek.

Der Blick in die tanzgeschichtliche Vergangenheit, der bei Derra gleichermaßen von ihrem Interesse an Theorie und Praxis gelenkt wurde, schärfte sich unter anderem auch durch ihr Zusammenwirken und den offenbar recht fruchtbaren Dialog mit den britischen Kollegen Philipp Richardson und Cyril W. Beaumont, für die und mit denen sie zu dieser Zeit auch publizistisch tätig war. Zunehmend fokussierte sie dabei ihre Recherchen auf das 18. Jahrhundert. Wichtige Funde auf diesem Gebiet wurden umgehend beschrieben, in ihrer Bedeutung für die Tanzgeschichte entsprechend eingeordnet

und in Artikeln interpretiert. Als Beispiele hierfür seien angeführt: Samuel Rudolph Behrs *L'Art de bien danser*³⁹, Meletaons Traktat *Von der Nutzbarkeit des Tantzens*⁴⁰ und Minguets seltenes spanisches Tanzbuch *Arte de danzar à la Francesa*⁴¹. Zwei der Traktate konnte Derra ihrer eigenen Bibliothek zuführen: Behrs Werk zählt zu ihren frühen Akquisitionen – es trägt die Nummer 324 –; bei Minguet musste sie sich viele Jahre gedulden, bis sie es 1971 vom namhaften Londoner Antiquar Albi Rosenthal, einem ihrer vertrauten Lieferanten, erstehen konnte – „after years of waiting for it“.⁴² Ihren größten Coup auf diesem Gebiet landete sie allerdings im Jahr 1936, als es ihr gelang, das Originalmanuskript zu Gregorio Lambranzis rätselhaftem und in vieler Hinsicht bemerkenswertem Werk *Neue und curieuse theatralische Tanz-Schul* in der Bayerischen Staatsbibliothek in München zu entdecken. Ihren Blick hierfür hatte sie allerdings bereits sensibilisiert, als sie 1928 als sachkundige Übersetzerin für Cyril W. Beaumonts englische Edition von Lambranzis Buch für die Imperial Society of Teachers of Dancing fungiert hatte. In einer Ausstellung historischer Darstellungen von sportlicher Betätigung, die anlässlich der in Deutschland 1936 stattfindenden Olympiade von der Bayeri-

schen Staatsbibliothek veranstaltet wurde, entdeckte ihr Kennerblick unter den Exponaten originale Handzeichnungen, die zweifelsfrei mit Abbildungen in Lambranzis Werk übereinstimmten. Die Einsichtnahme des Gesamtkonvolutes dieser Zeichnungen bestätigte sogleich ihre Vermutung: Bei den mit dem 14. Oktober 1715 datierten 43 Blättern handelte sich um originale Vorlagen, das heißt, um 85 Federzeichnungen der Tanzfiguren von Lambranzis eigener Hand sowie um die ebenfalls von ihm stammenden handschriftlich aufgezeichneten *Tanzmelodien zur Neuen und curieuses Tanzschul*. Auch über diesen spektakulären Fund hat Derra de Moroda einen Bericht verfasst, der in einem musikwissenschaftlichen Fachorgan publiziert wurde,⁴³ zumal es hier nicht nur um Tanz, sondern auch um einen Aspekt von spezieller musikhistorischer Relevanz ging. Sehr viel später – im Jahr 1972 – war es ihr mit Hilfe des befreundeten New Yorker Verlegers Al J. Pischl möglich, diese bemerkenswerte und kostbare tanzgeschichtliche Primärquelle in einer von ihr selbst kompetent eingeleiteten Faksimile-Edition vorzulegen.⁴⁴ Die rätselhafte Persönlichkeit Gregorio Lambranzis, die sich nur in diesem einen Prachtwerk dokumentieren lässt, hat Derra de Moroda wie auch andere

37 Antonius de Arena: *Ad Suos compagnos [...] bassas Dansas & Branlos practicantes [...]*. Paris 1631 beziehungsweise London 1758.

38 Als Beispiel sei angeführt: Arbeau, Thoinot [?Jehan Tabourot]: *Orchésographie. Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVIe siècle par Laure Fonta*. Paris 1888.

39 Behr, Samuel Rudolph: *L'Art de bien danser oder die Kunst wohl zu Tantzen*. Leipzig 1713; vgl. hierzu Derra de Moroda, Friderica:

An 18th Century Book Discovery. In: *Dancing Times*. September 1930, S. 579–581.

40 Meletaon [= Johann Leonhard Rost]: *Von der Nutzbarkeit des Tantzens*. Leipzig 1713; vgl. hierzu Derra de Moroda, Friderica: Dancing for health in the 18th century. In: *Dancing Times*. Januar 1931, S. 453f.

41 Minguet E Ybrol, Pablo: *Arte de Danzar à la Francesa*. Madrid 1758; vgl. hierzu:

Derra de Moroda, Friderica: A Spanish Book of 1758. Another 18th Century Book Discovery. In: *Dancing Times*. Juli 1931, S. 336–339.

42 Derra de Moroda, *The Dance Library. A Catalogue*, S. 396.

43 Derra de Moroda, Friderica: Auffindung des Gregorio-Lambranzi-Manuskriptes. In: *Die Musik*. Mai 1942, S. 260–261.

ForscherInnen, darunter vor allem ihre Kollegin und Freundin Hannah Winter, ebenso wie der Leipziger Tanzforscher Kurt Petermann kontinuierlich beschäftigt. So konnte sie zwar eine Reihe der heute noch in diversen Bibliotheken in Europa und den USA befindlichen Exemplare untersuchen und miteinander vergleichen – sie entdeckte beispielsweise als Erste, dass es drei unterschiedliche Titelblätter zu dem Werk gibt, auch konnte sie Divergenzen in der Anordnung der beiden Teilbände des Werkes vermerken, das Geheimnis um Leben und Wirken, ja ganz generell um die Existenz dieses Gregorio Lambranzi, dessen 1716 in Nürnberg veröffentlichtes und so kostbar ausgestattetes Werk als ein Meilenstein in der vor allem auch ikonografisch dokumentierten Geschichte des Theatertanzes gilt, hat sie trotz aller Bemühungen nicht lüften können.⁴⁵

Derra de Morodas Beschäftigung mit Lambranzi bildete aber auch die Brücke zu dem speziellen Zentrum ihres in den späteren Jahren wohl markantesten Forschungsgebietes: ihrer Beschäftigung mit der Ballettreform des 18. Jahrhunderts und deren Protagonisten. Auch hierzu hat sie eine Fülle höchst qualitativster Materialien zusammengetragen. Doch nicht

so sehr Jean Georges Noverre, der lange im Mittelpunkt tanzhistorischer Untersuchungen gestanden hatte und der in Derras Sammlung auch mit allen zu seinen Lebzeiten erschienenen Editionen der berühmten *Lettres* präsent ist, stand hierbei im Zentrum ihrer Interessen. Es waren vielmehr die bis zu diesem Zeitpunkt von der Forschung eher vernachlässigten Ballett-Reformer Franz Anton Hilverding und Gasparo Angiolini sowie der ebenfalls kaum bekannte Etienne Lauchery, denen sie ihr besonderes Augenmerk schenkte. Hier sind es nicht nur Bücher, sondern vor allem handschriftliche Materialien, Aufzeichnungen und Kopien aus Bibliotheken und Archiven, die darauf schließen lassen, dass die Sammlerin und Forscherin sich in größerem Umfang mit dieser Materie auseinanderzusetzen plante, als dies aus den wenigen dazu vorliegenden Publikationen ersichtlich wird.⁴⁶ Ein besonderes Anliegen war es ihr, Angiolinis Schriften in einer kommentierten Ausgabe, möglichst mit deutscher und englischer Übersetzung, herauszugeben. Manuskripte und Aufzeichnungen belegen, dass dieser Plan sie in den Siebzigerjahren ernsthaft und zielgerichtet beschäftigte. Es sollte ihr nicht mehr vergönnt sein, dieses Forschungsvorhaben zur Rehabilitation des von ihr so

hoch geschätzten und, wie sie meinte, zu Unrecht im Schatten Noverres stehenden Gasparo Angiolini, diese ihr am Herzen liegende Forschungsreise zu realisieren.

Es war dies der Zeitpunkt, da sie ernsthaft Gedanken um die Weitergabe ihres Wissensfundus und ihrer Sammlung beschäftigten. In ihrem letzten Lebensjahrzehnt zeigte sich, dass Derra de Moroda, die bis dahin weitgehend eigenständig ihre Forschungswege bestimmt hatte, zunehmend den Dialog suchte. Der Ideen-, Meinungs- und Erfahrungsaustausch mit befreundeten Forschern, mit Fachkollegen, mit Experten auch anderer Fachbereiche wurde ihr immer wichtiger. Die Korrespondenz aus diesen Jahren, die sich ziemlich lückenlos und auch mit Kopien von Derras Antwortschreiben in den Derra de Moroda Dance Archives erhalten hat, legt Zeugnis von der akribischen Detailarbeit der Forscherin Derra de Moroda ab und wäre es sicher wert, einmal eingehender hinsichtlich des reichen hier enthaltenen Materialfundus untersucht zu werden.⁴⁷

Doch auch der persönliche Austausch wurde in diesen Jahren intensiv gepflegt, und es war ihr stets eine Freude – wie ich als Zeitzeugin miterleben konnte –, wenn

44 Lambranzi, Gregorio: *New and Curious School of Theatrical Dancing. A Facsimile of the original drawings in the Bavarian State Library, Munich. With an introduction and notes by F. Derra de Moroda*. New York 1972.

45 Vgl. hierzu: Dahms, Sibylle: ‚Gregorio Lambranzi di Venetia‘ e il Ballo d’Azione a Vienna, in: Muraro, Maria Teresa: *L’Opera Italiana a Vienna prima di Metastasio* [Kongressbericht Venedig 1984]. Florenz 1990 (Studi di musica veneta 16), S. 251–269.

46 Franz Anton Hilverding. Eine Chronik anlässlich der 200. Wiederkehr seines Todestages. In: *Ballett* 1967, S. 49–51; Franz Anton Hilverding und das Ballet d’Action. Zum 200. Todestag des großen österreichischen Ballettmeisters. In: *Österreichische Musikzeitschrift*. Heft 23, 1968, S. 189–196; The Ballet-Masters before, at the time and after Noverre. In: *Chigiana*. Bd. 29/30, Florenz 1975, S. 473–481 (deutsche Version in: *Das Tanzarchiv*. 1976, S. 281–289); Das Ballet d’Action und seine Entwicklungsgeschichte. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 31, 1976, S. 143–152.

ihre Briefpartner zu mehrtägigen Besuchen in die Schmederer-Villa kamen. Hannah Winter und Karl Heinz Taubert sind mir dabei in besonders lebhafter Erinnerung geblieben. Ihre Diskussionen, der Erfahrungsaustausch über Bibliotheken und Archive in Europa und Übersee, in die sie die blutige Anfängerin gelegentlich einbezogen, wirkten für meine ersten Gehversuche auf neuem Terrain ungemein stimulierend. Hannah Winter, die in allen für die Tanz- und Theaterhistorie wichtigen Forschungsstätten in Europa und in den USA quasi zu Hause war, und Karl Heinz Taubert, der von der musikalischen Praxis zum Tanz gefunden hatte, prägten über Derras Tod am 19. Juni 1978 hinaus meinen Zugang zur Tanzforschung. An dieser Stelle darf ich aber auch auf die für mich ungemein wichtige Zusammenarbeit mit der Kunsthistorikerin und Buchantiquarin Lotte Roth-Wölfler anlässlich der Erstellung von Derra de Morodas Tanzkatalog verweisen. Die langjährige Freundin Derras, die ebenso wie ihr Familienunternehmen, das namhafte Münchner Antiquariat Wölfler, zu ihren zentralen Beratern und Beschaffern von wertvollen Buchbeständen ihrer Sammlung zählte, hat mir ihren speziellen Fachbereich in besonderem Maß erschlossen und nahegebracht.

Zu einem regen persönlichen Austausch kam es für Derra de Moroda ab 1968 mit Gerhard Croll, dem Ordinarius des erst kurz zuvor im Herbst 1966 an der Salzburger Paris Lodron-Universität eingerichteten Instituts für Musikwissenschaft. Zustande gekommen war diese – wie wir heute wissen – schicksalhafte Verbindung durch Bernhard Paumgartner, der dem jungen Institut in seinen Anfängen in vielfacher Hinsicht mit Rat und vor allem Tat hilfreich zur Seite stand.

Da fügte es sich denn, dass der junge Lehrkanzelinhaber Gerhard Croll in seinem wissenschaftlichen Gepäck unter anderem auch die Editionsleitung der Gluck-Gesamtausgabe in die Mozartstadt mitgebracht hatte. Christoph Willibald Glucks enges und für seine eigenen Reformbestrebungen so substanziell wichtiges Zusammenwirken mit den Ballettreformern Gasparo Angiolini und Jean Georges Noverre bot den entscheidenden Brückenschlag zu Derra de Moroda und ihrer legendären Sammlung in der Parscher Schmederer-Villa.

Nochmals kam Derra de Moroda in diesen Jahren durch Paumgartner, damals Präsident der Salzburger Festspiele, und Croll als musikwissenschaftlichem Berater mit

der Tanzpraxis in Verbindung: In dem auf Initiative von Paumgartner reaktivierten Hellbrunner Steintheater führte man im Sommer 1968 Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* auf, das unter Derras Assistenz mit ihren ehemaligen Schülern Margot Werner und Hannes Winkler vom Bayerischen Staatsballett szenisch gestaltet wurde. Ebenfalls 1968 wurde auf ihren Vorschlag hin Kurt Jooss für die Choreografie der jahrelang erfolgreichen Festspielproduktion von Emilio de' Cavalieris *Rappresentazione di Anima e di Corpo* engagiert. Ein Fachgespräch zwischen Derra de Moroda, Paumgartner, Croll und dem Regisseur Herbert Graf gab hierzu die Initialzündung.

In diesem letzten Lebensjahrzehnt galt ihre vordringliche Sorge jedoch zunehmend der sachgerechten Katalogisierung ihrer Bibliotheksbestände und Archivmaterialien. Nach wie vor beschäftigten sie jedoch auch die ihr so wichtig erscheinenden Forschungspläne zur Ballettreform des 18. Jahrhunderts. Ihre Sorgen um die Erfüllung dieser Aufgaben, die sie sich selbst gestellt hatte, bewogen sie in diesen Jahren, Hilfestellung seitens des musikwissenschaftlichen Instituts anzunehmen – dies betraf insbesondere Unterstützung bei Katalogisierungsarbeiten und Archiv-

recherchen, was zunehmend aber auch zu einem echten Ideen- und Meinungsaustausch führte, der das Vertrauensverhältnis zwischen allen Beteiligten konsolidierte. Als Derra im August 1975 ihren damals kaum fassbaren Entschluss bekanntgab, ihre vielfach umworbene kostbare Sammlung eben diesem Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg und somit als Schenkung an die Republik Österreich zu übergeben, war dies nicht nur für uns, die unmittelbar Beteiligten, sondern weit darüber hinaus eine unglaubliche Überraschung. Dieses einmalige Legat war mit ihrem Wunsch verbunden, „daß diese Sammlung als Ganzes nicht nur erhalten bleibt, sondern im Sinne meines bisherigen – ich darf sagen – international anerkannten, erfolgreichen wissenschaftlichen Wirkens der Wissenschaft auch in Zukunft zugänglich ist.“⁴⁸

Diesem Wunsch der hochherzigen Stifterin wären wir, die Nachlasswalter, selbstredend auch ohne Aufforderung nachgekommen, denn die in so vieler Hinsicht reichhaltige und vielseitige Sammlung war von Anbeginn Herausforderung und Ansporn zugleich. Hier soll abschließend nur kurz auf unseren an Derras Arbeiten anknüpfenden Forschungsschwerpunkt zum Ballett im 18. Jahrhundert, speziell

zur Ballettreform und ihren Hauptexponenten Noverre und Angiolini verwiesen werden. Dabei konnte bislang mit Hilfe von zwei vom österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) gestützten Forschungsprojekten eine systematische und analytische Aufarbeitung relevanten Materials aus der Sammlung Derra de Moroda, aber auch weit darüber hinaus, erarbeitet werden. Das erste dieser Projekte hatte sich eine umfassende – auch elektronisch gestützte – Erschließung der in der Sammlung vorhandenen Quellen zur Entwicklung des theatralischen Tanzes vom 17. bis Mitte des 18. Jahrhunderts zur Aufgabe gestellt. Diese von Stephanie Schroedter durchgeführte Arbeit konnte noch vor 2000 abgeschlossen werden und wurde später in ihrer Dissertation im Druck vorgelegt,⁴⁹ nachdem diese hervorragende und akribisch recherchierte Arbeit bereits 2001 mit dem „Tanzwissenschaftspreis Nordrhein-Westfalen“ ausgezeichnet worden war. Im Rahmen des zweiten Projektes mit dem Titel *Ballettmusik im Kontext der Wiener Klassik* wurde von Irene Brandenburg und Michael Malkiewicz eine Datenbank erstellt, die nebst aller Noten-Inzipsitu rund 230 Balletten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus dem Umkreis der Wiener Bühnen auch eine Fülle weiterer

Details zu den jeweiligen Aufführungen enthält. Diese ebenfalls in akribischer Detailarbeit erstellte und in vielfacher Hinsicht nutzbare Datenbank wird in nächster Zeit im Internet verfügbar sein. Ein drittes zur Zeit noch laufendes, ebenfalls vom FWF finanziertes Projekt, an dem Irene Brandenburg und Monica Bandella sowie Karin Fenböck beteiligt sind, betrifft nun ganz direkt das Werk Gasparo Angiolinis und widmet sich somit einem zentralen Forschungsanliegen Derra de Morodas, wobei vor allem auch ihr Wunsch nach mehrsprachiger Verfügbarkeit und umfassender Kommentierung der Originalschriften Angiolinis realisiert werden soll.⁵⁰

Doch auch der von Derra de Moroda so viel weniger geschätzte Jean Georges Noverre, der Gegenspieler des von ihr persönlich so hochgeschätzten Angiolini, wurde als unumgänglich wichtiger Themenkomplex ins Zentrum unserer Studien des Balletts des 18. Jahrhunderts einbezogen. Ausgehend von meiner 1988 abgeschlossenen Habilitationsschrift habe ich in den Folgejahren, durch zusätzliche Studien ergänzt und überarbeitet, sowohl sein praktisches Wirken in seinen unterschiedlichsten Dimensionen zu erschließen gesucht, als auch seine theoretischen

48 Manuskript Derra de Moroda Dance Archives.

49 Vgl. Schroedter, Stephanie: *Vom „Affect“ zur „Action“*. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action. Würzburg 2003.

50 Vgl. hierzu auch den Briefwechsel Derra de Moroda/Croll 1968–1975 in diesem Heft.

Schriften, das heißt, alle Ausgaben seiner *Lettres* in einer integrativ-vergleichenden Fassung in kommentierter deutscher Übersetzung zum Druck vorbereitet. Somit ist das weite Feld der Ballettgeschichte, speziell der Ballettreform des 18. Jahrhunderts, ein Themenbereich, der Derra de Moroda in so besonderem Maß am Herzen lag, in einer vielleicht sogar sie einigermaßen befriedigenden Form systematisch erarbeitet worden und kann nun auch in absehbarer Zeit der interessierten Fachwelt bereitgestellt werden.

Wenn ich abschließend an meine erste Begegnung mit Derra de Moroda zurückdenke, an die Anfänge meiner Arbeiten in dem stimulierenden Ambiente der Schmederer-Villa, so kann ich sagen, dass sich vieles auch für mein wissenschaftliches Leben grundlegend neu gestaltet hat. Tanz und Tanzforschung haben sich mir über die Jahre als ein komplexer neuer umfassender Kosmos erschlossen, in dem Kunst, Kultur und Wissenschaft in vielschichtigen Dimensionen miteinander verknüpft sind.

Bei Übernahme der Sammlung an das Institut war es für uns zutiefst bedauerlich, dass die so unermüdliche Forschungsreisende uns zu früh verlassen hat: Viele mühselige Aufbauarbeit der Institution

Tanzarchiv und der damit verbundenen Tanzforschung war ohne die Mentorin sicherlich zunächst ungleich schwerer zu bewältigen. Verbindungen zur internationalen Welt des Tanzes und der Tanzforschung mussten erst mühevoll und sicherlich manchmal über Umwege geknüpft werden. Doch nunmehr sind entsprechende Netzwerke rund um die Welt entstanden, wunderbare Fachkollegen, die die Einmaligkeit der Sammlung kennen- und schätzengelernet haben, fanden über die Jahre ihren Weg an das Salzburger Institut – darunter auch prominente Persönlichkeiten aus der Welt des Tanzes wie John Neumeier, Marcia Haydée, Heinz Spoerli. Dass nun schließlich sogar eine Lehrkanzel für Tanzwissenschaft mit einer so kompetenten, renommierten und zugleich so enthusiastisch für die Sache eintretenden Claudia Jeschke am Salzburger Institut etabliert werden konnte, würde Derra – da bin ich sicher – mit unendlicher Freude erfüllen.

Für mich ist es immer wieder zutiefst bedauerlich, dass die so hochherzige Stifterin die Saat ihrer Arbeit nicht mehr aufgehen sehen konnte. Aber auch wie vieles hätte man gerne mit ihr auf der Basis einer nun sehr viel besseren Kenntnis der Materie diskutieren mögen – und wie

viele Fragen hätte man noch an die weitgereiste Forscherin gehabt!

Sibylle Dahms: Friderica Derra de Moroda - Eine
Forschungsreisende, in: *Tanz und Archiv: ForschungsReisen*,
Heft 2: *Biografik*, hrsg. von Claudia Jeschke und Nicole
Haitzinger unter Mitarbeit von Irene Brandenburg, Elisabeth
Hirner und Karin Fenböck, München: epodium 2010, S. 82-95