

Schreibraum und Denkraum – Joseph Haydns Skizzen zur „Schöpfung“*

von Annette Oppermann, Köln

1. Vorbemerkung

Die Skizzen zu dem Oratorium *Die Schöpfung* stellen mit insgesamt 35 teilweise übertoll beschriebenen Seiten das umfangreichste erhaltene Werkstattmaterial zu einer Komposition Joseph Haydns dar und zugleich ein besonders vielfältiges:¹ Einerseits finden sich darin verschiedene Skizzen zu einem einzigen Stück, in denen sich Stufen der Genese zeigen. Andererseits gibt es Skizzen zu verschiedenen musikalischen Formen – vom großen Orchestersatz bis zum fünftaktigen Secco-Rezitativ – und in unterschiedlichster Gestalt, was eine systematische Untersuchung des Verhältnisses von musikalischer Aufgabenstellung und Notierungsweise auf breiter Basis erlaubt. Gleichwohl sind die Skizzen zur *Schöpfung* nach Karl Geiringers erster Würdigung (1932)² und der Kommentierung und ausschnittsweisen Übertragung durch H. C. Robbins Landon (1977)³ wenig beachtet worden und spielten bei der seit den 1970er-Jahren verstärkt betriebenen Erforschung von Haydns Schreib- und Schaffensprozess kaum eine Rolle.⁴ Die im Rahmen der Edition der *Schöpfung* für die historisch-kritische Gesamtausgabe *Joseph Haydn Werke* notwendige Untersuchung der Skizzen bietet somit nicht nur die Grundlage für eine angemessene Dokumentation dieses Werkstattmaterials, sondern kann zugleich ein neues Licht auf die bisher vorrangig am Instrumentalschaffen gewonnenen Erkenntnisse zu Haydns Schreib- und Schaffensprozess werfen.

* Der Aufsatz geht auf einen am 28. September 2002 im Rahmen des Editorenseminars in Düsseldorf gehaltenen Vortrag zurück, ist aber für die gedruckte Form stark gekürzt worden und verzichtet auf die dort gezeigten Übertragungen einzelner Skizzen. Die kommentierte Übertragung der Skizzen wird von der Autorin im Rahmen der Edition der *Schöpfung* (= *Joseph Haydn Werke* XXVIII/3) veröffentlicht werden.

¹ Eine grundlegende Übersicht und erste Einschätzung der erhaltenen Skizzen Haydns liefert Georg Feder, „Joseph Haydns Skizzen und Entwürfe. Übersicht der Manuskripte, Werkregister, Literatur- und Ausgabenverzeichnis“, in: *FAM* 26 (1979) 3, S. 172–188; sowie „Bemerkungen zu Haydns Skizzen“, in: *Beethoven-Jb.* 1977, S. 69–86.

² Karl Geiringer, „Haydn's Sketches for ‚The Creation‘“, in: *MQ* 18 (1932) 2, S. 299–308.

³ H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works. [Bd. IV:] Haydn: The years of ‚The Creation‘ 1796–1800*, London 1977, S. 352–388.

⁴ Eine Ausnahme bildet A. Peter Browns Untersuchung der Partiturentwürfe zur orchestralen Einleitung der *Schöpfung*: „Haydn's Chaos: Genesis and Genre“, in: *MQ* 73 (1989) 1, S. 18–59. Zur Untersuchung von Skizzen zu Instrumentalwerken vgl. Leopold Nowak, „Die Skizzen zum Finale der Es-Dur-Symphonie GA 99 von Joseph Haydn“, in: *Haydn-Studien* 2 (1970) 3, S. 137–166; László Somfai, „Ich war nie ein Geschwindsschreiber ...“ – Joseph Haydns Skizzen zum langsamen Satz des Streichquartetts Hob. III:33“, in: *Festschrift Jens Peter Larsen*, hrsg. v. Nils Schiørring u. a., Kopenhagen 1972, S. 275–284; ders.: „An Introduction to the Study of Haydn's Quartet Autographs (with Special Attention to Opus 77/G)“, in: *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts*, hrsg. v. Christoph Wolff, Cambridge 1980, S. 5–51; Keith Falconer, „Gut gemacht. Haydns Schaffensweise und die Skizzen zu Streichquartetten“, in: *Haydns Streichquartette. Eine moderne Gattung*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (= *Musik-Konzepte* 116), München 2002, S. 40–61. Die umfassendste Untersuchung bietet Hollace Ann Schafer, „A wisely ordered ‚Phantasie‘.“ *Joseph Haydn's Creative Process from the Sketches and Drafts for Instrumental Music*, Diss. Brandeis Univ., Waltham/Mass. 1987. Zur Skizzierung von Vokalmusik vgl. auch A. P. Brown, „Tommaso Traetta and the Genesis of a Haydn Aria (Hob. XXIVb:10)“, in: *Chigiana* 36 (1979) 16 (Nuova serie), S. 101–142. Da es sich bei der untersuchten Komposition um die Bearbeitung einer Arie von Traetta handelt, sind Browns Erkenntnisse zum Schreib- und Schaffensprozess allerdings nur bedingt auf andere Vokalwerke übertragbar.

2. Das Material

Die erhaltenen Skizzen zur *Schöpfung* gliedern sich in vier Einheiten, die im Folgenden mit Sk₁ bis Sk₄ bezeichnet werden:

Sk₁: US-NYP, JOD 72-24. 1 Blatt, 10-zeilig rastriert im Querformat (22,5 × 31 cm), mit einem frühen Partiturentwurf zur Einleitung.

Sk₂: A-Wn, Mus. Hs. 16835. 2 × 4 Doppelblätter in einem größeren Konvolut, 16-zeilig rastriert im Querformat (23 × 32 cm), mit Skizzen zu Nr. 1, 2, 10, 13–19, 24, 26–32 und 34.⁵ Die Skizzen liegen in der 1. und 3. Mappe des von späterer Hand durchfoliierten Konvoluts und tragen daher die Blattzahlen 1–8 und 13–20.

Sk₃: GB-Lbl, Add. 28613. 2 Blätter in einem Konvolut, 16-zeilig rastriert im Querformat (23 × 32 cm), mit Skizzen zu Nr. 8, 10 und 13. Von späterer Hand als fol. 2–3 gezählt.

Sk₄: A-Wn, Mus. Hs. 18987. 2 Doppelblätter, 16-zeilig rastriert im Hochformat (30 × 23 cm), mit einem späten Partiturentwurf zur Einleitung.

Diese 23 Blätter mit insgesamt 35 beschriebenen Seiten stellen nur einen Teil des zu vermutenden Skizzenkorpus dar – wie sich aus Menge und Qualität der Skizzen schließen lässt. Gleichwohl ist das erhaltene Material nicht in jeder Beziehung fragmentarisch zu nennen, da vielfach geschlossene ‚Arbeitseinheiten‘ überliefert sind: So enthalten Sk₁ und Sk₄ zwar nicht die vollständige Einleitung, sind aber als Skizzen vollständig, d. h. Haydn hat die Partiturentwürfe jeweils auf der Seite abgebrochen – und die Arbeit an anderer Stelle fortgeführt. Das jeweilige Notat liegt also vollständig vor.

Für Sk₂ und Sk₃ gilt dies ebenfalls, wenngleich in anderem Maße. Zunächst ist anzunehmen, dass diese heute getrennt aufbewahrten Skizzenblätter ursprünglich zusammengehörten. Dafür spricht nicht nur der paleographische Befund,⁶ sondern auch ein musikalischer Aspekt: Die beiden auf den Londoner Blättern notierten Skizzen zu den Chorsätzen Nr. 10 und 13 bilden erkennbar Vorstufen zu den entsprechenden Skizzen des Wiener Konvoluts. Die geographische Streuung des Materials lässt bereits befürchten, dass zu den in Sk₂ und Sk₃ enthaltenen Skizzen ursprünglich mehr Blätter gehörten, und inhaltliche Argumente stützen diese Hypothese: Einerseits fehlt zu ganzen Abschnitten aus der *Schöpfung* (Nr. 3–7, 20–23) jegliches Material, andererseits gibt es in den Skizzen Einträge wie „besser“ auch zu Partien, die sonst nicht überliefert sind, offensichtlich aber in einer ‚schlechteren‘ Variante notiert gewesen sein müssen.⁷

Trotz dieser offenbar unvollständigen Überlieferung der Skizzen sind auch in Sk₂ und Sk₃ die einzelnen Notate jeweils abgeschlossen und mitunter sogar ganze Nummern oder Formabschnitte vollständig dokumentiert. Dies beruht nicht (nur) auf einem Zufall der Überlieferung, sondern auch auf einem bestimmten Vorgehen Haydns beim Komponieren: Auf das Phantasieren am Klavier zur Erfindung des musikalischen Gedankens folgte zunächst das Skizzieren eines bestimmten Abschnitts und schließlich die Ausarbeitung der Partitur.⁸ Das Skizzieren vollzog sich wiederum in mehreren Schritten, wie Haydns Biograph Johann Georg Griesinger beschreibt:

⁵ Von den verschiedenen, sämtlich nicht auf Haydn zurückgehenden Nummerierungen der einzelnen Sätze der *Schöpfung* wird hier diejenige verwendet, die in den meisten Ausgaben sowie von H. C. Robbins Landon und jüngst auch Georg Feder (*Joseph Haydn. Die Schöpfung*, Kassel u. a. 1999) gebraucht wird.

⁶ Sk₂ und Sk₃ gleichen sich hinsichtlich Format, Rastrierung und Wasserzeichen, vgl. den in Vorbereitung befindlichen *Kritischen Bericht* zur Edition der *Schöpfung* in *Joseph Haydn Werke* XXVIII/3.

⁷ Vgl. die Skizze zum Largo aus Nr. 30, vor der „besser“ notiert ist (Sk₂, fol. 13^v, Z. 7).

⁸ Dieser Dreischritt Phantasieren – Skizzieren – Ausarbeiten ist nicht nur durch zeitgenössische Beschreibungen (neben Griesinger beispielsweise auch Albert Chr. Dies) belegt, sondern inzwischen auch anhand von Skizzenanalysen bestätigt; vgl. am ausführlichsten dazu Schafer.

„Haydn [...] legte bey jedem Theil den Plan zur Hauptstimme ganz an, indem er die hervorstechenden Stellen mit wenigen Noten oder Ziffern bezeichnete; nachher hauchte er dem trockenen Skelett durch Begleitung der Nebenstimmen und geschickte Uebergänge Geist und Leben ein.“⁹

Dieser Arbeits- bzw. Schreibprozess lässt sich in Beziehung zu dem Skizzenmaterial in Sk₂ und Sk₃ setzen: Hier gibt es (im Gegensatz zu den in Partitur notierten Entwürfen in Sk₁ und Sk₄) zahlreiche Skizzen auf ein oder zwei Systemen, in denen zunächst die „hervorstechenden Stellen“ – nämlich die wesentlichen Motive, Themen, Formabschnitte – fixiert und dann „durch Nebenstimmen und geschickte Übergänge“ zu einem mehr oder minder vollständigen Verlauf des jeweiligen Satzes ergänzt werden. Diese Verlaufsskizzen werden flankiert von (mitunter auch auf mehreren Systemen notierten) Ausschnittsskizzen zu bestimmten Problemstellen. Sie bilden die Vorstufe zur Ausarbeitung in Partitur, die zum vorläufigen Partiturentwurf oder gar zur Kompositionspartitur werden kann.¹⁰

Georg Feder hat schon 1977 konstatiert, dass Haydn „beim Skizzieren zwei gegenüberliegende Seiten eines aufgeschlagenen Bogens [bevorzugte], offenbar um viele Noten auf einmal zu überblicken“.¹¹ Und die Skizze zum Finale von Sinfonie Nr. 99 ist ein viel zitiertes Beispiel dafür, dass Haydn (wenn irgend möglich) versuchte, den gesamten Verlauf auch umfangreicher Sätze auf einer Doppelseite bzw. den beiden Doppelseiten eines Doppelblattes zu skizzieren. Durch eine Nummerierung ordnete er in dieser Skizze die gültigen Notate zum endgültigen Verlauf des Satzes. Auch bei der *Schöpfung* finden sich solche ‚collagenartig‘ zu lesenden Verlaufsskizzen (allerdings ohne Nummerierung), wobei das Fassungsvermögen der Doppelseite mitunter arg strapaziert wird. Letzteres steht in krassem Missverhältnis dazu, dass von den insgesamt 46 Seiten des Skizzenmaterials immerhin 11 nicht beschrieben sind. Als Erklärung bietet sich an, dass Haydn nicht nur möglichst „viele Noten auf einmal überblicken“, sondern vor allem einen vollständigen musikalischen Zusammenhang vor Augen haben wollte – weil die Seite oder Doppelseite beim Komponieren und Skizzieren nicht nur einen ‚Schreibraum‘, sondern gleichermaßen einen ‚Denkraum‘ bildete.

3. Die Doppelseite als Schreib- und Denkraum

Das Akkompagnato-Rezitativ Nr. 29 „Aus Rosenwolken“ eröffnet den III. Teil des Oratoriums und markiert damit den Übergang von der allgemeinen Darstellung der göttlichen Schöpfungsgeschichte zur ‚menschlichen Perspektive‘ von Adam und Eva. Dieser Perspektivwechsel vollzieht sich auch harmonisch: Das Rezitativ beginnt in *E-Dur* mit einer langen instrumentalen Einleitung (T. 1–24 = Formteil A), dann setzt der Tenor mit „Aus Rosenwolken“ in *E-Dur* ein. Nach den ersten beiden Strophen (T. 24–40 = Formteil B) erfolgt mit den Strophen 3 und 4 (T. 40–60 = Formteil C) der Abstieg vom himmlischen Gewölbe zu den irdischen Gefilden in einer Modulation durch die gesamten Kreuztonarten, bis mit *G-Dur* die Dominante zum nachfolgenden Duett mit Chor Nr. 30 „Von deiner Güt“ erreicht ist.

⁹ Johann Georg Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 116.

¹⁰ Vgl. Falconer, S. 47 f.

¹¹ Feder, „Bemerkungen“, S. 70.

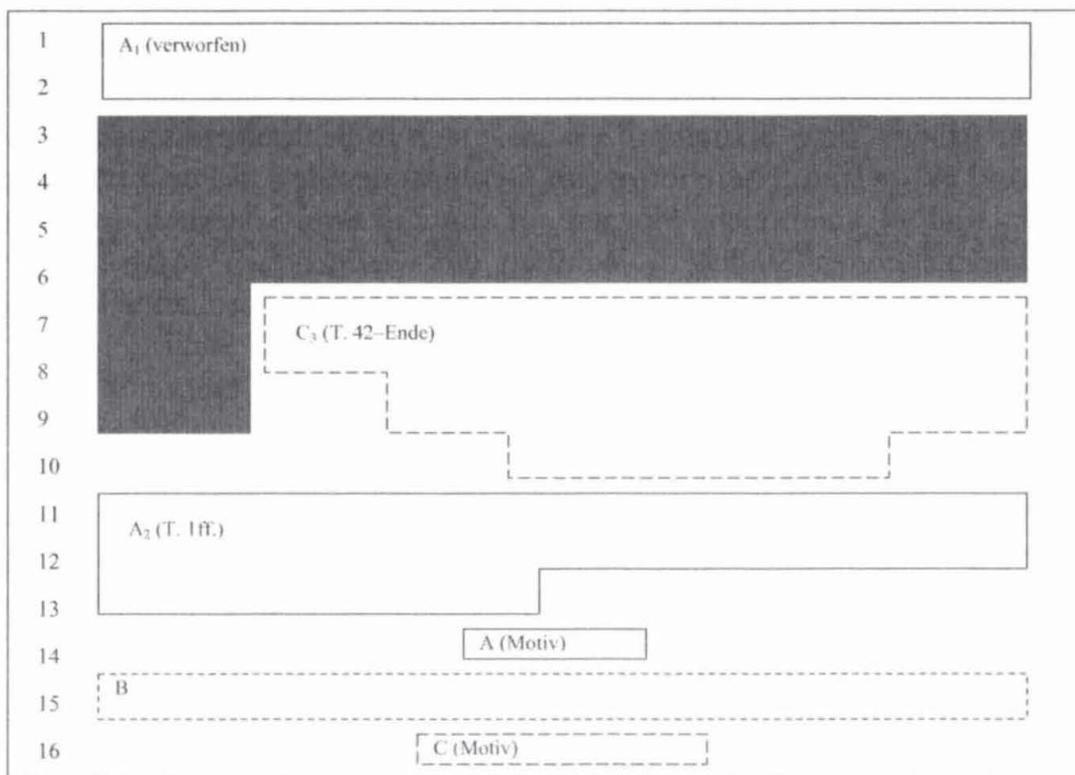


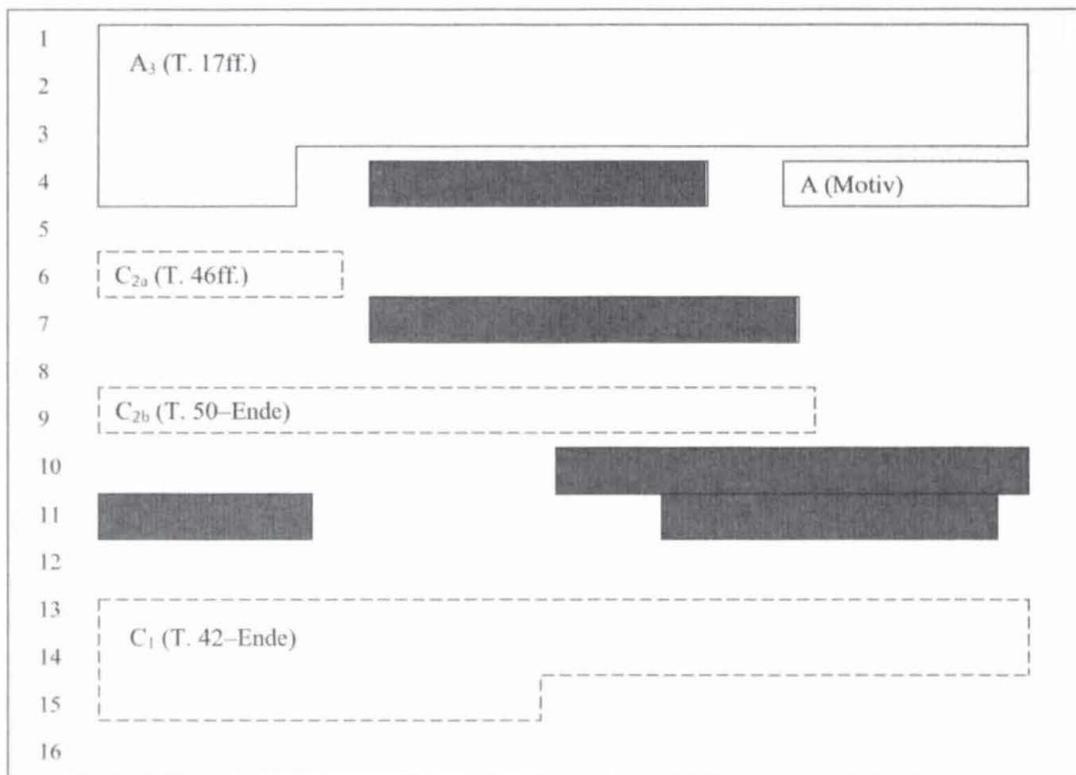
Abb. 1: Notate auf fol. 8^v von Sk₂

Das Rezitativ ist in Sk₂ auf der Doppelseite fol. 8^v/7^r vollständig skizziert, wobei sich die einzelnen Notate wie folgt verteilen (vgl. auch Abb. 1 und 2): Zur instrumentalen Einleitung (A, durchgehende Rahmenlinie in der Abb.) findet sich zunächst auf der linken Seite oben in Zeile 1–2 ein offensichtlich für zwei Hörner in *E* gedachter Abschnitt,¹² der bis auf drei Takte (für das Hornmotiv in T. 40–42)¹³ nicht in die endgültige Fassung eingeht. In Zeile 14 steht mittig platziert ein einzelnes Motiv zur endgültigen Fassung der Einleitung, darüber ist in Zeile 11–13 der Beginn dieses Teils für drei Flöten skizziert. Auf der rechten Seite folgt in den Zeilen 1–4 die Fortsetzung der instrumentalen Einleitung (ab T. 17) bis zum Einsatz der Singstimme.

Der erste Teil der Gesangspartie (B, kurz gestrichelte Rahmenlinie) ist in Zeile 15 der linken Seite vollständig skizziert und zu Beginn mit den Worten „Aus Rosenwolken“ unterlegt. In der folgenden Zeile findet sich zum zweiten, modulierenden Teil (C, lang gestrichelte Rahmenlinie) mittig platziert ein einzelnes Notat mit einer nach *H* führenden Modulation und den Textstichworten „Aus ihren Blicken“. Auf der rechten Seite ist in den Zeilen 13–15 der modulierende Teil des Rezitativs erstmals vollständig skizziert, allerdings noch nicht in der endgültigen Fassung: Denn hier wird die gesamte Modulation von *A*-Dur nach *G*-Dur noch innerhalb einer einzigen Phrase („Aus ihren Blicken ...“) vollzogen. Erst in einer weiteren Niederschrift zu dieser Passage findet Haydn die ausgewogene harmonische Fortschreitung der endgültigen Fassung: in den Ausschnittskizzen zu „Aus ihren Blicken ...“ in Zeile 6 (T. 46 ff., Modulation von *A* nach *D*) und zu „Bald singt in lautem Ton ...“ in Zeile 9 (T. 50 bis Ende, Modulation von *D* nach *G*). Sicher nicht zufällig steht unter dieser erfolgreich bewältigten Modulati-

¹² Vgl. hier und im Folgenden auch die Kommentierung der Skizze bei Landon, S. 383 f.

¹³ Die angegebenen Taktzahlen bezeichnen jeweils die entsprechenden Takte der endgültigen Fassung.

Abb. 2: Notate auf fol. 7^r von Sk₂

on in Zeile 11 derselben Seite das erste Motiv des folgenden Stücks: eine Wendung von G nach C aus der instrumentalen Einleitung von Nr. 30.¹⁴

Obwohl der Verlauf von Nr. 29 damit vollständig skizziert ist und Haydn die Arbeit daran offensichtlich für soweit abgeschlossen hielt, dass er mit den Skizzen zum nachfolgenden Duett Nr. 30 begann, befindet sich auf fol. 8^v noch ein weiteres Notat zu dem modulierenden Teil von Nr. 29. Seine nach rechts eingerückte Platzierung in den Zeilen 7–10 spricht dafür, dass es erst im Anschluss an die Notate zum Duett (in Zeile 3–9) niedergeschrieben wurde. Und auch die Art der Skizzierung verweist auf eine vergleichsweise späte Niederschrift: Hier ist der musikalische Verlauf erstmals inklusive der instrumentalen Einwüfe zwischen den einzelnen Phrasen der Singstimme notiert und das 3/4-Metrum des Rezitativs eindeutig erkennbar.¹⁵ Mit dieser detaillierten Fixierung des komplexesten Teils von Nr. 29 lässt sich der Verlauf jetzt – nach der bewährten Collagetechnik – für die Ausarbeitung in Partitur aus den einzelnen Notaten zusammensetzen.

Die Verteilung der Notate auf der Doppelseite lässt vermuten, dass Haydn das Blatt nicht schlicht von oben nach unten beschrieb, sondern dass er den Schreibraum entsprechend der musikalischen Form in bestimmte Bereiche aufteilte: Oben die instrumentale Einleitung, unten die anschließende Vokalpartie. Zugleich sind links-

¹⁴ Die Bereiche auf fol. 8^v/7^r, in denen Skizzen zu Nr. 30 stehen, sind in Abb. 1 und 2 grau gerastert dargestellt.

¹⁵ In den vorangehenden Notaten sind die rezitativischen Parteien in einer rhythmisch bzw. metrisch indifferenten Weise notiert: Achtel- und Viertelnoten sind nicht eindeutig zu unterscheiden, Taktstriche sind nur sehr vereinzelt notiert. Dies ist Ausdruck der Prioritäten, denn in dieser Phase des Schreibens ist Haydn primär mit Melos und Harmonik befasst, wie die vielen Neuansätze zum modulierenden Teil des Rezitativs zeigen. Rhythmus und Metrum muss er nicht eindeutig fixieren. Die Längen oder Betonungen ergeben sich aus dem Text, der zwar nicht notiert, aber immer mitgedacht ist. Das Metrum muss erst im Zusammenspiel mit der Begleitung eindeutig fixiert werden. Vgl. hierzu auch Brown, „Traetta“, S. 126.

bündige Verlaufs- oder Ausschnittsskizzen von mittig bzw. rechts platzierten ersten Motivskizzen zu unterscheiden. Zwar lässt sich keine absolute Chronologie der Notate auf der Doppelseite rekonstruieren, wohl aber eine Abfolge der Einträge zu einem Formteil (in den Abbildungen mit Indices zu den Buchstaben bezeichnet), woraus ersichtlich ist, dass zunächst die linke, dann die rechte Seite des Doppelblatts benutzt wird. Erst mit dem den Abschnitt C in Einzelschritte auflösenden zweiten Ansatz ($C_{2a/b}$) und seiner späteren Ausarbeitung (C_3) wird die Raumaufteilung durchbrochen.

Dieses Prinzip von großzügig nach Formabschnitten gegliederter Seitenaufteilung bei der ersten Niederschrift auf einer Doppelseite, Ausgliederung der Probleme auf die rechte Seite, Ausarbeitung in Ausschnittsskizzen und abschließende Skizzierung durch eingerückte Notate, bis der Verlauf eines Stückes vollständig fixiert ist, wurde bisher nur an Haydns Skizzen zu Instrumentalwerken beobachtet¹⁶ und in jüngster Zeit in Beziehung zu dem besonderen formalen Anspruch seiner Quartette und Sinfonien gesetzt.¹⁷ Die wenigen Untersuchungen zur Skizzierung von Vokalmusik thematisieren dies nicht. Vielmehr geht man in der Skizzenforschung sogar davon aus, dass angesichts einer Textvorlage auch eine prinzipiell andere Notierungsweise als bei Instrumentalwerken vorauszusetzen sei.¹⁸ An dem vielfältigen Material zur *Schöpfung* zeigt sich nun, dass eine entsprechende Unterscheidung von vokalem und instrumentalem Skizzieren unangemessen ist. Denn das dargestellte Schreibmuster ist nicht nur in den Skizzen zu Nr. 29, sondern in allen im Wiener Konvolut Sk₂ überlieferten Verlaufs-skizzen erkennbar.¹⁹ Vom kurzen Akkompagnato (z. B. Nr. 16, fol. 15^r) bis zum großangelegten Ensemble (z. B. Nr. 18, fol. 16^v/17^r) sind die unterschiedlichsten Formen in dieser Weise je auf einer Seite oder Doppelseite notiert. Offenbar nutzt Haydn für die Verlaufsskizzen zur *Schöpfung* diesen auf einen Blick zu übersehenden Schreibraum auch als Denkraum, nämlich als einen Rahmen, in dem der Satz planmäßig angeordnet und soweit durchdacht bzw. skizziert wird, dass daraus dann im nächsten Arbeitsschritt die Partitur begonnen werden kann. Das bisher als ‚instrumental‘ aufgefasste Schreibmuster stellt also – unabhängig von der Frage der Besetzung – eine prinzipielle Arbeitsstruktur Haydns dar.

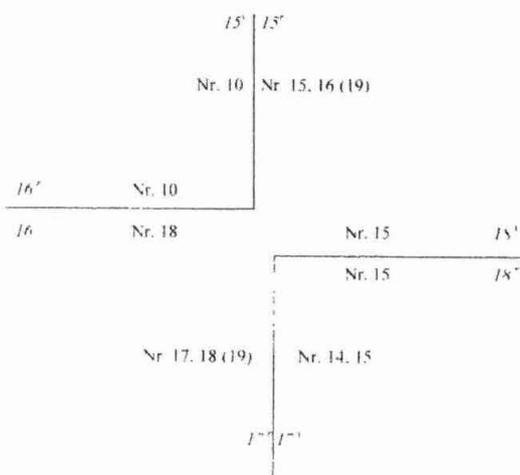
Die Verteilung der Skizzen innerhalb der acht Doppelblätter des Wiener Konvoluts zeigt, dass Haydn diesen für ihn konstitutiven Schreib- und Denkraum auch über die Grenzen der Blatteinheiten hinweg herstellte. So verteilen sich die Skizzen zum Verlauf der Nrn. 14–18 auf den zwei Doppelblättern fol. 15/16 und fol. 17/18, wie in Abb. 3 zu sehen: Auf der Doppelseite fol. 17^v/18^r ist der Verlauf von Rezitativ Nr. 14 und Arie Nr. 15 vollständig skizziert. Auf fol. 18^v folgen Ausschnittsskizzen zum modulierenden Mittelteil und zur Überleitungspartie von Nr. 15, also zu den harmonisch komplexeren Abschnitten der Arie. Das letzte Notat zu Nr. 15 (mit der Coda) findet sich zusammen mit dem vollständigen Verlauf des anschließenden Rezitativ Nr. 16 auf fol. 15^r – was an

¹⁶ Vgl. neben Somfai, „Haydns Skizzen“, insbesondere Schafer, S. 48–77.

¹⁷ Falconer, S. 46.

¹⁸ Aus diesen Gründen schließt beispielsweise Schafer aus ihrer Untersuchung die Vokalmusik explizit aus (Schafer, S. 6).

¹⁹ Vgl. Nr. 15, 16, 18 und 29–31, lediglich die Verlaufsskizzen zu den kurzen Rezitativen Nr. 14 und 17 sowie die offensichtlich unvollständig erhaltene Verlaufsskizze zu Nr. 32 bilden eine Ausnahme.

Abb. 3: Inhalt von Sk₂ fol. 15–18

die Vermutung zu, dass Haydn die einzelnen Sätze der *Schöpfung* in der Reihenfolge des Librettos erarbeitete.²⁰

sich noch nicht unbedingt vermuten ließe, dass fol. 18^v/15^r (d. h. die letzte Seite des einen und die erste Seite des anderen Doppelblattes) als ein Schreibraum genutzt wurde – wäre nicht der vollständige Verlauf von Rezitativ Nr. 17 und dem Terzett Nr. 18 auf den fol. 16^v/17^r, also auf den durch diese Aufteilung gewissermaßen übrigbleibenden Seiten der beiden Doppelblätter, skizziert. Wir finden also den gesamten Verlauf der Nrn. 14–18 auf den drei Doppelseiten fol. 17^v/18^r, 18^v/15^r und 16^v/17^r notiert, wobei die letzten beiden Doppelseiten erst durch das Zusammenlegen zweier verschiedener Doppelblätter konstituiert werden. Diese Verteilung lässt auch

4. Konsequenzen für die Edition

Die Untersuchung des umfangreichen Skizzenmaterials zur *Schöpfung* zeigt, dass der Schreibraum einer Doppelseite konstitutives Element des Schreib- und Schaffensprozesses ist. Will die Wiedergabe der Skizzen innerhalb einer historisch-kritischen Gesamtausgabe ihrem Anspruch auf Dokumentation der Werkgenese gerecht werden, so ist eine (zum Format der Gesamtausgabe allerdings im wahrsten Sinne des Wortes quer stehende) zusammenhängende Übertragung der von Haydn als Schreibraum gebrauchten Doppelseiten nötig. Zugleich muss nicht nur eine Identifizierung, sondern auch eine relative chronologische Ordnung der einzelnen Notate auf einem Blatt gegeben werden, damit ein sinnvolles Lesen der verschiedenen Eintragungen zu einem Satz oder einer Satzfolge überhaupt möglich ist. Im Idealfall müsste eine solche Edition der Skizzen ergänzt werden durch ein vollständiges Faksimile in losen Doppelbögen, wie Haydn sie beim Skizzieren benutzte. Erst durch diese (von der Skizzenforschung immer wieder geforderte) Kombination von Übertragung, Kommentar und Faksimile werden die zahllosen Herausgeberentscheidungen hinsichtlich der Blattordnung, der Schreibschichten und jedes einzelnen Tones für den Benutzer erkennbar und diskutierbar, so dass die Edition dieses einmaligen Werkstattmaterials als Basis für die weitere Erforschung von Haydns Schreib- und Kompositionsprozess dienen kann.

²⁰ Hierfür spricht auch die Notierung von (ersten) Modellskizzen zu Nr. 19 auf den für Nr. 16 und 18 benutzten Seiten (auf fol. 15^r in Z. 13/14; auf fol. 17^r in Z. 4/5 und 9–16). Die scheinbare Unterbrechung der Notatfolge zu Nr. 14–18 durch die Skizzen zu Nr. 10 auf fol. 15^v/16^r steht nicht unbedingt im Widerspruch zu dieser Hypothese: Hier handelt es sich um Ausschnittskizzen zu der zuvor bereits in Sk₃ skizzierten Fuge zu Nr. 10. Vermutlich bilden diese Ausschnittskizzen zu Nr. 10 die erste Notationsschicht auf den beiden Doppelblättern und wurden beim späteren Gebrauch für die Skizzierung des Verlaufs von Nr. 14–18 gewissermaßen übersprungen.