

GESINE SCHAUERTE

»Glühende Rätsel
äugen sich an«

Nelly Sachs
und Heinz Holliger

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	V
Inhalt	IX
0 Einleitung.....	1
0.1 Gegenstandsbereich und Aufbau der Arbeit	1
0.2 Zum Stand der Forschung	4
0.2.1 Über Heinz HOLLIGER.....	4
0.2.2 Über das Verhältnis von Sprache und Musik in Hinblick auf Nelly SACHS.....	5
0.2.3 Methodische Konsequenzen aus der literaturwissenschaftlichen Forschungsgeschichte über Nelly SACHS	6
1 <i>Glühende Rätsel</i> – Fünf Gedichte von Nelly SACHS.....	13
1.1 Zur literaturwissenschaftlichen Methode.....	13
1.1.1 Systematische Fragestellung: Motiv, Text und Kontext	13
1.1.1.1. Das Motiv als Gegenstand der Analyse.....	16
1.1.1.2 Der Text als phänomenologische Einheit.....	20
1.1.1.3 Der Kontext: dialektische Gesamtheit oder hermeneutische Ganzheit.....	28
1.1.2 Historische Fragestellung: Kontextbestimmungen in der Nelly-SACHS-Forschung	31
1.1.2.0 Exkurs in die Quellenkunde zur Dichtung von Nelly SACHS.....	31
1.1.2.1 Hermeneutische Kontextbestimmung (1): Die „Dichterin jüdischen Schicksals“	44
1.1.2.1.1 Grenzen psychologisch-biographischer Deutung	45
1.1.2.2 Hermeneutische Kontextbestimmung (2): Jüdische Mystik als Deutungsmodell	53
1.1.2.2.1 Exkurs zum Begriff der ‚unio mystica‘ in der Sekundärliteratur über Nelly SACHS	55
1.1.2.2.2 Vom Mythos zum Ethos: Deutungsmuster für menschliche Schuld.....	64
1.1.2.2.3 Grenzen mystischer Sinngebung.....	73
1.1.2.2.3.1 Zwei Rechtfertigungsmuster	74

1.1.2.2.3.1.1 <i>Mipne Chata'enu</i> („unserer Sünden wegen“)	76
1.1.2.2.3.1.2 <i>Kiddusch ha-schem</i> („Heiligung des Gottesnamens“)	80
1.1.2.2.3.2 Jenseits der Aporien traditioneller Deutungsmuster	83
1.1.2.3 Dialektische Kontextbestimmung durch Sprachphilosophie:	
ADORNOS Diktum	89
1.1.2.3.1 Die Kontamination der Sprache	90
1.1.2.3.2 Dichtung als Versuch, „ <i>das Unsägliche in unzulängliche Sprache zu bringen</i> “	95
1.1.2.3.3 Die ADORNO-ENZENSBERGER-Kontroverse	97
1.1.2.3.4 „ <i>Darum kann sich nichts ründen, nichts im Gedicht ruhen</i> “ – das Postulat des „ <i>Durchschmerzens</i> “	102
1.1.3 Kontextbestimmung durch dialogisches Denken	105
1.1.3.1 Die Unhintergebarkeit der Dichtung	106
1.1.3.2 Dialogisches Denken als Methode	110
1.1.3.2.1 ‚Griechisches‘ versus ‚jüdisches‘ Denken – Exkurs zur Allgemeinheit der Methode	112
1.1.3.2.2 Methodische Konsequenzen des dialogischen Denkens	121
1.1.3.2.2.1 »Dia-chronie«	121
1.1.3.2.2.2 Das Primat der Ethik	124
1.1.3.2.2.2.1 Transzendente Unhintergebarkeit des ethischen Verhältnisses	130
1.1.3.2.2.3 Das Primat des »Sagens« vor dem »Gesagten«	134
1.1.3.3 Zum Verfahren der Interpretation	136
1.1.3.3.1 Der Dialogcharakter der Dichtung	136
1.1.3.3.1.1 Prozessualität in der literaturwissenschaftlichen Interpretation	137
1.1.3.3.1.2 Zur Zeitlichkeit der literaturwissenschaftlichen Interpretation	139
1.1.3.3.2 Methodische Konsequenzen der musikwissenschaftlichen Interpretation	141
1.1.3.3.2.1 Musik als begriffslose Kunst	142
1.1.3.3.2.2 Prozessualität in der musikwissenschaftlichen Interpretation	143
1.1.3.3.2.3 Zur dialogischen Interpretation des Verhältnisses von Sprache und Musik	144
1.2 <i>Glihende Rätsel</i> – Fünf Gedichtinterpretationen	147
1.2.0 Zum Titel der Gedicht-Zyklen	147
1.2.0.1 Das Rätsel als Problem identifizierenden Denkens	148
1.2.0.2 Dialogische Perspektiven des Rätselbegriffs	150
1.2.0.2.1 Rätsel als Prozesse sozialer Interaktion	151
1.2.0.2.2 Rätsel als dialogische Erkenntnisform	153

1.2.1 <i>Diese Nacht</i>	157
1.2.1.1 Zum ersten Vers	157
1.2.1.2 Zum zweiten Vers	162
1.2.1.3 Zum dritten Vers	163
1.2.1.4 Zum vierten Vers	165
1.2.1.5 Zum fünften Vers	166
1.2.1.6 Zum sechsten Vers	172
1.2.1.7 Zum siebten Vers	173
1.2.1.8 Zum achten Vers	175
1.2.1.9 Zum neunten Vers	182
1.2.1.10 Zusammenfassung: Dialogische Perspektiven im ersten Gedicht	190
1.2.2 <i>Einsamkeit lautlos samtener Acker</i>	193
1.2.2.1 Zum ersten Vers	193
1.2.2.1.1 Zur metrischen Textur des gesamten Gedichts im Licht des ersten Verses	198
1.2.2.2 Zum zweiten Vers	199
1.2.2.3 Zum dritten Vers	207
1.2.2.4 Zum vierten Vers	211
1.2.2.5 Zum fünften Vers	219
1.2.2.6 Zum sechsten Vers	221
1.2.2.6.1 Vergleichende Lektüre: Das biblische Buch Hiob	224
1.2.2.7 Zusammenfassung: Dialogische Perspektiven im zweiten Gedicht	226
1.2.3 <i>Im verhexten Wald</i>	231
1.2.3.1 Zum ersten Vers	231
1.2.3.2 Zum zweiten Vers	233
1.2.3.3 Zum dritten Vers	237
1.2.3.4 Zum vierten Vers	238
1.2.3.5 Zum fünften Vers	241
1.2.3.6 Zum sechsten Vers	242
1.2.3.7 Zu den letzten drei Versen: Vier Lesarten	250
1.2.3.8 Formale Aspekte des gesamten Gedichts	252
1.2.3.9 Zum Schlussvers	253
1.2.3.9 Zusammenfassung: Dialogische Perspektiven im dritten Gedicht	256
1.2.4 <i>Ausgeweidet die Zeit</i>	259
1.2.4.1 Zum ersten Vers	259
1.2.4.2 Zum zweiten Vers	262
1.2.4.2.1 Exkurs: Zum Phaethon-Mythos nach OVID	268
1.2.4.2.2 Exkurs: <i>In diesem Amethyst</i> und <i>Der Steinsammler</i>	271

1.2.4.2.3 Exkurs: <i>In der Flucht</i>	275
1.2.4.3 Zum dritten Vers.....	280
1.2.4.4 Zum vierten Vers	283
1.2.4.5 Zum fünften Vers.....	285
1.2.4.6 Zum sechsten Vers.....	286
1.2.4.6.1 Exkurs: Zum alttestamentarischen Sintflut-Bericht.....	290
1.2.4.7 Zusammenfassung:	
Dialogische Perspektiven im vierten Gedicht	296
1.2.5 <i>Meine geliebten Toten</i>	301
1.2.5.1 Zum ersten Vers.....	301
1.2.5.1.1 Exkurs: Das Gedicht als <i>Kaddisch</i>	303
1.2.5.1.2 Exkurs: Zur Lektüre der Skizze	306
1.2.5.1.3 Dialogische Lesarten des ersten Verses	307
1.2.5.2 Zum zweiten Vers.....	308
1.2.5.2.1 Exkurs: Zur traditionellen ‚Haar‘-Metaphorik.....	309
1.2.5.2.2 Exkurs: Zum ‚Haar‘-Motiv bei Nelly SACHS.....	311
1.2.5.2.3 Dialogische Lesarten des zweiten Verses	312
1.2.5.3 Zum dritten Vers.....	313
1.2.5.4 Zum vierten Vers	314
1.2.5.5 Zum fünften Vers.....	316
1.2.5.6 Zum sechsten Vers.....	317
1.2.5.7 Zum siebten Vers.....	318
1.2.5.8 Zum achten Vers.....	319
1.2.5.8.1 Exkurs: Zur biblischen Bildlichkeit der ‚Feuerzungen‘	321
1.2.5.8.2 Exkurs: Zur poetologischen Offenbarungsmetaphorik	323
1.2.5.9 Zum neunten Vers.....	328
1.2.5.10 Zum zehnten Vers.....	332
1.2.5.10.1 Exkurs: Zur Bildlichkeit von ‚Rebe‘ und ‚Wein‘	333
1.2.5.10.2 Poetologische Lesarten des zehnten Verses.....	339
1.2.5.11 Zum elften Vers	342
1.2.5.11.1 Autoreflexive Lesarten	348
1.2.5.12 Dialogische Perspektiven der Zeitlichkeit im fünften Gedicht.....	350
2 <i>Glühende Rätsel</i> in Komposition von Heinz HOLLIGER	355
2.1 „ <i>Wort – Musik – Mimus</i> “: Zur musikalischen Ästhetik von Nelly SACHS im Spiegel ihres Verhältnisses zu Heinz HOLLIGER.....	355
2.1.1 Zum Stand der biographischen Forschung über Nelly SACHS	355
2.1.2 Äußere Daten der Begegnung.....	357

2.1.3 Zur musikalischen Ästhetik	362
2.1.3.1 Analytische Fragestellungen.....	363
2.1.3.1.1 Zwei Exkurse: Gescheiterte Projekte	367
2.1.3.1.1.1 Nelly SACHS und Moses PERGAMENT	367
2.1.3.1.1.2 Nelly SACHS und Luigi NONO	370
2.1.3.1.2 Zur Musik des Vaters	382
2.1.3.2 Phänomenologische Intuitionen	383
2.1.3.2.1 Metaphorische Verweisungen zwischen Dichtung und Musik.....	383
2.1.3.2.2 Ein rätselhaftes drittes Projekt: <i>Unsichtbare Arbeit</i>	388
2.1.3.3 „ <i>Der ganze Mensch</i> “: Hermeneutische Aspekte	494
2.1.3.3.1 Von der Körperlichkeit des Ausdrucks	395
2.1.3.3.2 Über das „verlorene und wiedergefundene Alphabet“	399
2.1.3.4 Akustische Konkurrenz als dialektisches Problem	407
2.1.3.5 Dialogische Aspekte: Ästhetische Eigengesetzlichkeit der Künste	413
2.2 HOLLIGERS <i>Glühende Rätsel</i> im musikalischen Kontext.....	423
2.2.1 Methodische Vorbemerkungen.....	423
2.2.1.1 Musikanalyse zwischen Rezeptions- und Kompositions- ästhetik.....	423
2.2.1.2 Zum Materialbestand der Paul Sacher Stiftung Basel.....	425
2.2.2 Die Komposition im musikalischen Kontext ihrer Entstehung.....	429
2.2.2.1 Zur musikalischen „ <i>Form</i> “ des Zyklus.....	431
2.2.2.1.1 Zum Verhältnis zwischen Text und musikalischer Form	431
2.2.2.1.2 Symmetrie als musikalisches Formprinzip	433
2.2.2.1.3 Musikalische Form und musikalische Zeit	436
2.2.2.1.4 Zur Formdisposition des Zyklus vor dem Hintergrund der Skizzen	438
2.2.2.1.5 Bezugspunkte zur formalen und rhythmischen Fünfteiligkeit	446
2.2.2.1.5.1 Luciano BERIO: <i>Circles</i> (1960)	446
2.2.2.1.5.2 Zahlensymbolik im 20. Jahrhundert: Olivier MESSIAEN	447
2.2.2.1.6 Form als Problem kompositorischer Genese.....	455
2.2.2.2 Zum Begriff der musikalischen „ <i>Farbe</i> “.....	460
2.2.2.2.1 Das serielle Prinzip als Strukturprinzip des Klangraums.....	460
2.2.2.2.2 Die Emanzipation des Geräuschs an den Grenzen des Klangraums	462
2.2.2.2.3 Registererweiterung: Das Beispiel Kontrabassklarinette.....	463
2.2.2.2.4 Polyvalente Besetzung	464
2.2.2.2.5 Neue Spieltechniken und Spezialeffekte.....	465

2.2.2.2.6	Zum BOULEZschen Klangraum	467
2.2.2.3	Zum Problem des musikalischen „ <i>Ausdrucks</i> “	469
2.2.2.3.1	„Struktur“ versus „Ausdruck“ bei BOULEZ	470
2.2.2.3.2	Zur Auswahl der Gedichte – Semantische Aspekte	474
2.2.2.3.2.1	Exkurs: Historische Positionen	477
2.2.2.3.2.2	Zum semantischen Konzept von „ <i>centre et absence</i> “ bei BOULEZ	480
2.2.2.3.3	Expressionistische Ausdrucksmöglichkeiten der (Sing-)Stimme	482
2.2.2.3.3.1	Vom Dies- und Jenseits der Singstimme bei BERG und SCHÖNBERG	486
2.2.2.3.4	Die Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme in HOLLIGERS <i>Glühenden Rätseln</i>	489
2.2.2.3.4.1	Zur „Verschmelzung von Sprache und Musik“	491
2.2.2.3.5	Die physischen und psychischen Bedingungen des Ausdrucks	495
2.2.2.3.6	Die historischen Bedingungen des Ausdrucks	499
2.2.2.3.7	Musikalische Zeit als Ausdruck dialogischer Begegnung	501
2.3 <i>Glühende Rätsel</i> – Musikwissenschaftliche Analyse		509
2.3.1	<i>Diese Nacht</i> (I)	509
2.3.1.1	Oberflächen-Analyse	509
2.3.1.1.1	Zur Textdeklamation des ersten Verses	509
2.3.1.1.2	„Nacht“ als Klang- und Assoziationsraum: Die instrumentale Eröffnungsgeste	512
2.3.1.1.3	Zur Textdeklamation des I. Satzes	517
2.3.1.1.4	Vom »Jenseits« der Sprache zum »Jenseits« der Musik	527
2.3.1.1.5	Zur Ambivalenz des Schlussklangs	528
2.3.1.2	Musikalische Strukturen des I. Satzes	530
2.3.1.2.1	Zum Tonmaterial	530
2.3.1.2.1.1	Die Ermittlung der Plattenglockenreihe	530
2.3.1.2.1.2	Besonderheiten der Zwölftonreihe	537
2.3.1.2.1.3	Konsequenzen	540
2.3.1.2.2	Das Taktschema des I. Satzes	541
2.3.1.2.3	Zum Befund der Skizzen	543
2.3.1.2.3.1	Der Entwurf des Taktschemas in den Skizzen	543
2.3.1.2.3.2	Weitere Ergebnisse aus den Skizzen zum I. Satz	544
2.3.1.2.3.3	Zur Interpretation des Skizzenbefundes	547
2.3.1.3	Zum dialogischen Verhältnis von Gedicht und Komposition im I. Satz: Lyrische und musikalische Eigengesetzlichkeit	547

2.3.2 <i>Einsamkeit lautlos samtener Acker</i> (II)	551
2.3.2.1 Zur Anfangsvokalise.....	551
2.3.2.1.1 Vom Anfangswort zum reinen Klang	551
2.3.2.1.2 Zur Ton-Symbolik.....	555
2.3.2.1.2.1 <i>Lamentationes</i>	
– Exkurs zum musiksemantischen Topos der Klage	557
2.3.2.1.3 Zur musikalischen Faktur der Vokalise	560
2.3.2.2 Zum ersten und zweiten Vers:	
»Jenseits« der Sprache, der Musik	567
2.3.2.2.1 Das Schluss-Melisma des zweiten Verses:	
Negativ des schönen Klangs.....	568
2.3.2.3 Zur Vers- und Taktgliederung des II. Satzes.....	570
2.3.2.4 Zum dritten und vierten Vers:	
„ <i>Kondensation und Kristallisation</i> “ musikalischer „ <i>Farben</i> “	572
2.3.2.5 Zum fünften Vers:	
Von der Ambivalenz musikalischen (Er-)Schaffens.....	578
2.3.2.6 Der Schlussvers: Zur Differenz der Reprise.....	582
2.3.2.7 Der »schöne Klang«: Zum dialogischen Verhältnis	
von Gedicht und Komposition im II. Satz.....	586
2.3.3 <i>Im verhexten Wald</i> (III).....	589
2.3.3.1 Die Eingangsgeste	589
2.3.3.2 Zur Reihenbindung der Singstimme	
im ersten und zweiten Vers (Alt, T. 2-11).....	591
2.3.3.3 Verhexte Sprache:	
Vokal- und Instrumentalausdruck zwischen Klang und Geräusch	595
2.3.3.3.1 Einflüsse: Luciano BERIO, <i>Circles</i>	597
2.3.3.3.2 Emanzipation der phonetischen Sprachaspekte (1):	
Der erste Vers (Takt 2-5)	599
2.3.3.3.3 Verfremdende Spieltechniken im musikgeschichtlichen	
Kontext.....	601
2.3.3.3.4 Emanzipation der phonetischen Sprachaspekte (2):	
Der zweite Vers (Takt 7-11)	602
2.3.3.5 Der dritte Vers (T. 12-17):	
Klangliche und strukturelle Merkmale.....	606
2.3.3.6 Der vierte bis sechste Vers (T. 18-25):	
Verdichtung und Steigerung.....	608
2.3.3.7 Taktproportionen und -bezüge im III. Satz	615
2.3.3.8 Das „ <i>Zentrum des seriellen Vorgangs</i> “	
– die Schlussverse (T. 26-39)	616
2.3.3.8.1 Der Höreindruck: Abstraktion und Unmittelbarkeit	616
2.3.3.8.2 „ <i>Der Punkt, wo eine rückläufige Bewegung beginnt</i> “	619
2.3.3.8.3 Punkt- versus Achsensymmetrie	621

2.3.3.8.4	Zur seriellen Faktur des „Zeitkostüms“	623
2.3.3.8.4.1	Vorbemerkungen zur Methode und Terminologie	623
2.3.3.8.4.2	Strukturelle Vorbemerkungen.....	627
2.3.3.8.4.3	Die Dynamik-Dauern-Vorordnung für Takt 26-30	629
2.3.3.8.4.4	Die Dynamik-Dauern-Vorordnung für Takt 34-39	630
2.3.3.8.4.5	Die Dynamik-Dauern-Struktur in den Takten 34-39.....	632
2.3.3.8.4.6	Die Dynamik-Dauern-Struktur in den Takten 26-30.....	637
2.3.3.8.5	Hinweise auf eine serielle Organisation der Tonhöhen in Takt 26-39	641
2.3.3.8.5.1	Tonhöhen-analytische Aspekte der Schlusstakte (T. 34-39).....	642
2.3.3.8.5.2	Tonhöhen-analytische Aspekte der Takte 26-31	644
2.3.3.8.5.3	Musiksemantische Assoziationen zu einem vieldeutigen Motiv	646
2.3.3.9	Zum dialogischen Verhältnis von Gedicht und Komposition im III. Satz.....	652
2.3.3.9.1	Der ‚Geheimbund‘ des Komponisten mit seinem Material ..	652
2.3.3.9.2	Der ‚Geheimbund‘ zwischen Musik und Sprache	653
2.3.3.9.3	„Centre et absence“ in einem doppelten Sinne.....	655
2.3.3.9.4	»Diachronie« von Musik und Sprache	656
2.3.4	<i>Ausgeweitet die Zeit (IV)</i>	659
2.3.4.1	Zyklische Bezüge – „Eine rückläufige Bewegung“	659
2.3.4.2	Vom ‚Ausweiden‘ mit musikalischen Mitteln	661
2.3.4.2.1	Zur Melodik, oder: Das ‚Ausweiden‘ der Reihe.....	661
2.3.4.2.2	Zur Metrik, oder: Das ‚Ausweiden‘ musikalischer Zeit	670
2.3.4.3	Zum dritten Vers: Musikalischer Verlauf als Verdichtung	678
2.3.4.4	Zu den Versen 4-6: Der Rückbezug auf den II. Satz.....	679
2.3.4.5	Dialogische Perspektiven im IV. Satz: Lyrische und musikalische »Dia-chronie«.....	683
2.3.4.5.1	Die chronometrische Mitte des Zyklus	685
2.3.5	<i>Meine geliebten Toten (V)</i>	687
2.3.5.1	Zum V. Satz im zyklischen Zusammenhang	687
2.3.5.1.1	Zu den Proportionen musikalischer Zeit im Zyklus.....	687
2.3.5.1.2	Tonbezüge jenseits semantischer Eindeutigkeit.....	689
2.3.5.1.3	Reminiszenzen von Klang und Geräusch.....	690
2.3.5.1.4	Eine Reinterpretation von „Centre et absence“	691
2.3.5.2	Dialogische Aspekte der Zeitlichkeit	694
2.3.5.2.1	Zum Einsatz der Altstimme: Zeitigung des Worts aus der Zeitlosigkeit des Tons.....	694

2.3.5.2.2 Die ersten vier Verse im Vergleich der Fassungen 1964 und 1964/98 hinsichtlich der Zeitebenen	697
2.3.5.3 Das Gedichtzentrum (Vers 5-7) als Reflex des Zentrum-Gedichts (III)	700
2.3.5.3.1 Reminiszenzen an den IV. und II. Satz	701
2.3.5.3.2 Reminiszenzen an den III. Satz	703
2.3.5.3.3 Zyklische Aspekte der Instrumentation	705
2.3.5.3.4 Durchdringung von Satztechnik und Semantik – ein Beispiel im Vergleich der Fassungen 1964 und 1964/98	705
2.3.5.3.5 Semantische Aspekte musikalischer Zeitgebung in der <i>senza misura</i> -Passage	708
2.3.5.3.6 Vom Umsichgreifen des <i>misurato</i> in der instrumentalen Passage S. 39-41	713
2.3.5.4 „Eine ganz feindliche, militaristische Musik“	719
2.3.5.4.1 Zur Deklamation der Singstimme in den Versen 8-9	719
2.3.5.4.2 Die Instrumentalstimmen zu den Versen 8-9	721
2.3.5.4.3 Zur formalen Disposition der instrumentalen Passage S. 43-46	722
2.3.5.4.4 Der quasi serielle Mechanismus	727
2.3.5.4.5 Zur Interpretation des analytischen Befundes	734
2.3.5.4.5.1 Die ‚Mordmaschine‘ als Komplementär zur ‚Statik‘ des seriellen Zentrums	734
2.3.5.4.5.2 Zum musikhistorischen Kontext	735
2.3.5.4.5.2.1 Permutationen und »personnages rythmiques« bei MESSIAEN	735
2.3.5.4.5.2.2 Das serielle Dogma	738
2.3.5.5 Jenseits des Seriellen: Dialogische Perspektiven musikalischen Ausdrucks	747
2.3.5.5.1 Zur Komposition der Schlussverse (Vers 10-11)	747
2.3.5.5.2 Der Schlusstakt: Dialogische Perspektiven mit Blick auf den gesamten Zyklus	754
2.3.5.5.2.1 Zur autoreflexiven Semantik der »Fallhöhenfigur«	754
2.3.5.5.2.2 Zur Perfektion als Potenzierung von Offenheit	757
2.3.5.5.2.3 Vom »Sagen« über das »Gesagte« hinaus	760
2.4 Dialogische Perspektiven postserieller Komposition	763
3 Zusammenfassung und Ausblick	773
4 Anhang	787
4.1 Zu Nelly SACHS, <i>Glühende Rätsel</i>	787
4.1.1 Faksimile: Textskizze zu <i>Meine geliebten Toten</i>	787

4.2 Zu Heinz HOLLIGER, <i>Glühende Rätsel</i>	788
4.2.1 Skizzen zu <i>Glühende Rätsel</i> in der Paul Sacher Stiftung Basel. <i>Sammlung Heinz Holliger</i>	788
4.2.2 Heinz HOLLIGER, Einführung zu <i>Glühende Rätsel</i> im Rahmen der <i>Schwetzingener Festspiele 2004</i>	790
4.2.3 <i>Glühende Rätsel</i> (1964/1998) Schlusssatz	792
5 Hinweise zur Zeichenkonvention und drucktechnischen Gestaltung.....	816
6 Literaturverzeichnis.....	818
6.0 Alphabetische Liste der Kurztitel	819
6.1 Primärliteratur	849
6.1.1 Texte und Briefe von Nelly SACHS.....	849
6.1.2 Von Heinz HOLLIGER.....	850
6.1.2.1 Notenausgaben (Kompositionen von Heinz HOLLIGER)	850
6.1.2.2 Interviews mit Heinz HOLLIGER	851
6.1.2.3 Kommentare von Heinz HOLLIGER	852
6.1.3 Werke von Dritten.....	853
6.1.3.1 Notenausgaben (Kompositionen von Dritten).....	853
6.1.3.2 Weitere Quellen.....	854
6.2 Sekundärliteratur	857
6.2.1 Über Nelly SACHS	857
6.2.2 Zu Philosophie, Methodologie, Poetik, nach der Schoa.....	872
6.2.3 Zu Mystik, Religion, Geschichte, nach der Schoa.....	890
6.2.4 Zu Titel und Motivatik der interpretierten Gedichte	896
6.2.5 Zum Verhältnis von Sprache und Musik, Wort und Ton	907
6.2.6 Über Heinz HOLLIGER.....	920
6.2.7 Weitere musikwissenschaftliche Literatur.....	927
6.2.8 Hilfsmittel und Nachschlagewerke.....	944