

---

*M. Музичук. "Über der grenze des daseins": "Міфічний" простір у прозі Ганса Еріха Носака. Studia methodologica, 2014 (38).*

---

## «ÜBER DER GRENZE DES DASEINS»: «МІФІЧНИЙ» ПРОСТІР У ПРОЗІ ГАНСА ЕРІХА НОСАКА

Марта Музичук

кандидат філологічних наук, кафедра німецької філології,  
Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),  
79000, м. Львів, вул. Університетська 1,  
e-mail: marta.muzychuk@yahoo.de  
UDC: 811.112'38

### ABSTRACT

**Marta Muzychuk. „Über der Grenze des Daseins“: „mythical“ space in the fiction of Hans Erich Nossack.**

The paper focuses on the structuring specifics of artistic space in the Hans Erich Nossack's "mythical" prose, particularly in the novels «Spirale», «Spätestens im November», «Ein glücklicher Mensch», «Der jüngere Bruder», «Nekyia». In the paper the set of linguostylistic techniques and tools which in their interaction form unique "spacelessness" strategy as H.E. Nossack's "mythical poetics" component is analyzed. Theoretical conclusions are based on an understanding of myth as a way of thinking that within an artistic text is reflected in the relevant artistic and aesthetic elements (formal myth) and has text and style forming property. The specifics of the author's concept of the "mythical" image of reality are also taken into account.

**Key words:** Nossack, myth, mythical space, "spacelessness" strategy.

У статті сфокусовано увагу на специфіці структурування художнього простору в «міфічній» прозі представника німецької «міфічної» літератури ХХ століття Ганса Еріха Носака, зокрема у романах «Spirale», «Spätestens im November», «Ein glücklicher Mensch», «Der jüngere Bruder», «Nekyia». Теоретичні узагальнення базуються на розумінні міфу як способу мислення, який в межах художнього тексту відображається у відповідних художніх та естетичних елементах (формальний міф) і виявляє тексто- та стилетвірний потенціал, а також передбачають врахування специфіки авторської концепції «міфічного» зображення дійсності. Виокремлено та проаналізовано набір мовностилістичних прийомів та засобів, які у своїй взаємодії творять оригінальну стратегію «позапросторовості» як компонент «поетики міфічного» Г. Е. Носака.

**Ключові слова:** Носак, міф, міфічний простір, стратегія «позапросторовості».

Німецький письменник Г. Е. Носак є не просто одним серед багатьох авторів, які, особливо у роки війни та повоєнний період, у пошуках нових шляхів пізнання і зображення дійсності зверталися до міфічних мотивів, схем та образів. Він, відомий як автор-аутсайдер, запропонував цілком нетрадиційний підхід до класичного розуміння міфу та його ролі в художньому тексті, втіливши його у власній оригінальній поетиці «міфічного» – складній системі, яка об'єднує ключові феноменологічні властивості міфу і специфічні риси ідіостилію автора та його індивідуальної концепції «міфічного» зображення дійсності. Метою статті є виявити особливості структурування «міфічного» простору в «міфічній» оповіді Г. Е. Носака та розкрити основні шляхи його мовної та стилістичної реалізації. Досягнення поставленої мети вимагає особливого комплексного підходу із врахуванням, з одного боку, властивостей «міфічного» простору як категорії міфічного мислення, з іншого боку, можливостей його відображення в художньому тексті як вияву авторського розуміння «міфічного» зображення дійсності. Теоретичною базою слугували модель міфічного мислення Е. Кассіра та теорія формального міфу К. Луговскі, поєднані припущенням, що між міфом та художнім текстом може існувати значно глибший зв'язок, ніж традиційна ін-

тертекстуальна залежність. Така перспектива дозволяє розглянути міф не лише як «резервуар типових класичних мотивів та образів» [1, с. 22], але як оповідний прийом, текстотвірний та стилетвірний елемент, в чому й полягає новизна даного дослідження. Це дає змогу розширити поле дослідження і на рівні структури тексту виявити художні та естетичні явища (формально міфічні феномени<sup>1</sup>), які відображають форми міфічного мислення і крізь призму авторської інтенції складають основу внутрішнього світу художнього тексту.

В основі «міфічного» простору лежить авторська стратегія «позапросторовості», яка репрезентує модель із характерним порушенням загальнозначимих властивостей простору та типовими ознаками «міфічного» сприйняття дійсності.

«Міфічний» простір у Носака будується за принципом бінарності, який відображає базовий досвід структурування світу. Поряд із осяжним, раціональним простором автор зображає картини фізично та емпірично незбагненої дійсності, яка існує в абстрактній площині «drüben» і виявляє властивості, характерні для сфери міфічного: синтезує в собі буденність і сакральність, знання і незнання, близькість і дистанцію, доступність і недоступність, безпеку і загрозу. Центральним в просторовій системі є принцип бінарності, який передбачає наявність просторових опозицій всередині – зовні (innerhalb – außerhalb/draußen), вгорі – внизу (oben – unten), тут – там (з протилежного боку)(hier – drüben), близько – далеко (nah – weit entfernt). Ключову роль виконує поділ на внутрішній та зовнішній простір в найширшому розумінні, який ґрунтується на протиставленні «Я» ↔ «оточення». Лабільне «справжнє» «Я», відчуваючи постійну загрозу з боку «викривленого» та «абсурдного» (falsch, verkehrt) зовнішнього світу, ховається за «маскою» пересічного громадянина і робить все, аби бути в суспільстві максимально непомітним. Обидва світи розділяє «вакуум» (luftleerer Zwischenraum), функція якого – максимально обмежити, а в ідеальному випадку унеможливити їхню взаємодію, що є часто темою роздумів оповідача, наприклад:

Sie waren wie durch eine Glasscheibe von mir getrennt. Nein, nicht wie eine Glasscheibe [...] Es war wie ein luftleerer Zwischenraum [5, S. 232].

Seine Gegenwart wirkte abkühlend auf die Diskussion. Dort, wo er saß, war es wie eine Lücke. Oder wie ein luftleerer Raum [5, S. 46].

Полярність обох сфер має в тексті яскраве просторове вираження і втілюється в мотиві межі, який в міфічній прозі Носака дуже продуктивний і реалізується не лише в архетипних класичних образах (ріка (Fluß), море (Meer), поріг (Schwelle), межа (Grenze), дзеркало (Spiegel)), а й у найбуденніших елементах (сходи (Treppe), килимова доріжка (Läufer), вікно (Fenster)), які в тексті отримують особливе символічне значення – набувають значимості. Вони розділяють простір відповідно горизонтально або вертикально на площини «hinten – vorne», «links – rechts», «hier – drüben» та «oben – unten», які носять характер протиставлення і просторово реалізують ключову для прози Носака ситуацію граничності (перебування на межі двох світів, двох реальностей):

Ich stand vor ihrem Spiegel und sah hinein. Ich sah darin alles, was hinter mir war, und alles, was mich umgab. Aber vor mir war nichts, und auch ich selbst war nicht darin [2, S. 25].

Найрелевантношою є опозиційна пара «hier – drüben» та її контекстуальні синоніми: unser Ufer – das andere Ufer (і відповідно an diesem – Ufer am anderen Ufer), auf der einen Seite – auf der anderen Seite. Просторову полярність сторін (берегів) доповнює протиставний характер їхньої якісної характеристики, що виражається антонімічними формами (тут, наприклад, hoch und steil – flach)

Unser Ufer liegt nämlich hoch. Ziemlich hoch. Und steil. [...] Aber das andere Ufer ist ganz flach, und man sieht dort überhaupt nichts. Und sie nennen es alle das verbotene Ufer [5, S. 31].

[wir] gingen aus der Kirche und standen auf dem Platz davor. Auf der einen Seite standen die Geschwister, auf der anderen Seite stand ich. Dazwischen wehte ein grimmiger Ostwind [2, S. 109].

---

<sup>1</sup> позначення А. Вільямс [8, с. 53]

Типова для другого компонента опозиційної пари лексема *anderer* виступає в різних формах та сполученнях (*das andere Sein, der Andere, die andere Seite, das andere Ufer, die andere Sprache*), але щоразу моделює той самий контекст – інше, незбагненне, недосяжне, невимовне, міфічне. Тому можна говорити про виразну маркованість цього компонента: він позначає не лише інший, протилежний бік, а особливий, часто недосяжний, «заборонений» простір, паралельний світ «міфічного». Абсолютно очевидно є роль образу ріки, який експліцитно та імпліцитно присутній в семантичній структурі опозиції як чистий архетип<sup>1</sup>.

Важливу роль у формуванні особливого міфічного простору відіграє зображення простору у площині «*drüben*». Вербалізації піддається, щоправда, лише одна її частина – свого роду «транзитний» простір, «останнє місце притулку» («*die letzte Zuflucht*» [4, S. 46]) для тих, хто перебуває в «граничній ситуації» і претендує на перехід на інший рівень існування. «Транзитний» простір маніфестується, як правило, в картинах відкритих неосяжних територій, за безмежністю яких відкривається шлях у «незастраховане»:

Viele von uns[...] saßen auch jenseits der Hügel und blickten über die Ebene. [...]

Wie weit die Ebene war, läßt sich nicht sagen. Einige redeten von vielen Tausend Meilen, aber wer will das wissen. Wenn man dort saß und in die Weite blickte, kam man nicht auf den Gedanken, daß es da irgendwo auf der anderen Seite auch eine Begrenzung geben könne. [...] Man sagte sich, dort in der Leere wird das wirkliche Aporée sein, denn die Bucht und unsere Ansiedlung, die so genannt wurde, ist höchstens etwas Vorläufiges, nichts mehr als ein Landungsplatz [4, S. 79].

«Міфічний» ландшафт, зображення якого в різних творах перегукується, постає як «гола» безмежна пустинна рівнина, наприклад:

[Aber] da in der Ebene, die übrigens gar keine Ebene in unserem Sinne war, sondern ein welliges Land, doch seit jeher wurde in Aporée nur von >der Ebene< gesprochen, ich nehme an wegen der Weite und großen Leere, dort in der Ebenem sagte man sich, wenn man tagelang darüber hinblickte, werde ich endlich allein sein können und das finden, wonach ich suche, nur dort. [4, S. 79].

Es war alles ganz flach. Eine weite, flache Ebene. Wie ein zugefrorener See. [...] Vielleicht war es kein zugefrorener See. Aber eine Ebene, ja; weit, endlos weit, glaube ich [5, S. 247].

Ключову роль в зображенні «міфічного» простору відіграє лексема *Ebene* (синонімічно іноді також *Fläche*) як самостійна одиниця, так і в складі композитів (*Hochebene, Schnee-Ebene*). Її супроводжують типові епітети: *flach* (часто у складі тавтологічної конструкції *flache Ebene*), *weit, endlos, kahl (baumlos)*.

Es stand mitten in der Einförmigkeit der endlosen Schnee-Ebene [Spirale, S. 282].

Ich sah nichts als die nackte, endlose Schneefläche [5, S. 290].

Одна із найважливіших форм міфічного часопростору у Носака – сфера «ніщо», яка позначається в тексті як *Nichts* (*aufrecht stand er im Nichts* [2, S. 75], *Lücke* (функціонує в тексті як локальний і темпоральний маркер (пор., напр.: *Dort, wo er saß, war es wie eine Lücke* [2, S. 46]; *eine Lücke ins Leere* [5, S. 207] і *Lücke der Zeit* [5, S. 215]), *Leere* (*Lange befand ich mich wie im Leeren* [2, S. 56]; [...] deshalb war zunächst eine eiskalte *Leere* um ihn [2, S. 69].

Для глибшого розуміння того, який зміст вкладається в ці позначення, звернемось до роману «*Ein glücklicher Mensch. Erinnerungen an Aporée*», в якому простір «міфічного» метафоризовано в образі країни *Aporée* – пустинної безлюдної території, ізольованої від решти світу географічно, політично та суспільно, «транзитної зони», яка відкриває шлях до «іншого» виміру існування:

Könnte uns jemand beobachten, würde er denken, was blickt der Mensch da immer auf die leere Wand? Nicht einmal ein Bild hängt da. Wie hält er da aus, immer ins Leere zu blicken?

---

<sup>1</sup> Мова йде про води підземної ріки Стікс, яка розділяє світ живих і потойбічний світ.

Ins Leere? Als ob es uns ums Leere geht. [...] In Aporée war es nicht anders, als ob jemand an einem Tisch sitzt und auf die Wand blickt. Auch da saßen häufig welche von uns jenseits der Hügel, [...] und blickten über die Ebene, wo es nichts zu sehen gab, was sich hätte fotografieren lassen. [...] Stundenlang saß er dort, oft vergaß er sein Mittagessen, und es kam auch vor, daß manch einer gar nicht wiederkehrte. [...]. Er wird etwas gesehen haben, wie es ursprünglich gedacht war, und wird dahin aufgebrochen sein, der Glückliche. Endlich die Wirklichkeit! [4, S. 43].

Точка «das Leere» є в цьому контексті тим пунктом, який не підвладний жодним часовим і просторовим характеристикам, це точка «нуль» у широкому розумінні слова.

Простір «Nichts», очевидно, можна розглядати як метафору мотиву граничної самотності – одного з ключових в міфічній прозі Г. Е. Носака. Його контекстуальними синонімами виступають лексичні одиниці die Lücke, das Leere, das Außerhalb, verödete/verwüstete Erde, kahle Ferne. Всі ці поняття мають абстрактний характер і не виражають жодної чіткої локалізації в об'єктивному просторі. Однак вони стають єдиним можливим місцем перебування протагоніста, який вважає повну ізолюваність від соціуму «станом оптимального захисту і максимально можливої свободи» [7, с. 85].

Важливим елементом «міфічного» простору є образ туману:

(a) Ich sah mich durch den tropfenden Nebel tappen. (b) Ich war auf der Flucht vor dem Unausweichlichen. (c) Ich wußte nicht wohin. Ich wechselte dauernd die Richtung. Ich lief im Kreis. [...] (d) Nirgends gab es etwas, um sich daran zu lehnen. Keinen Baum, keine Mauer. (e) Alles Bekannte hatte sich schon aufgelöst. (f) Die Welt war ein lehmiges Meer. [...] Oft blieb ich stehen und horchte. [...] [2, S. 84–85].

Туман, який як перехідний стан між водою та повітрям позначає межу між світом реальним та «міфічним», символізує граничність ситуації, в якій перебуває протагоніст. Лексема Nebel, яка реалізує порушення візуального сприйняття простору, в межах фрагмента корелюється з рядом лексичних сполук, які семантизують відсутність напрямку руху, хаотичність переміщення, втрату просторової орієнтації: (durch Nebel) tappen, wissen nicht wohin, (dauernd) die Richtung wechseln, im Kreis laufen. Явище заперечення виступає основним «будівельним» матеріалом наведеного фрагмента, хоч і не завжди має формальне вираження. Заперечення можна виявити вже в самому образі туману, який за рахунок своїх природних властивостей зображає простір, відмінний від «нормального», і одночасно є носієм певного символічного коду. У мовному вираженні простежуємо різні конструкції із заперечним змістом:

(a) детермінанти Nebel, tappen – створюють картину, в якій порушено зорову функцію, що впливає на здатність орієнтуватися в просторі;

(b) заперечення має формальне вираження на лексичному рівні (через префікс un-), а також присутня латентно на рівні змісту усього речення: auf der Flucht vor dem Unausweichlichen можна перефразувати як es war sinnlos/unmöglich zu fliehen, що фактично позбавляє сенсу саму дію;

(c) попри лексично різне наповнення, фрази Ich wusste nicht wohin. Ich wechselte dauernd die Richtung. Ich lief im Kreis виявляють певну семантичну близькість і претендують на статус контекстуального семантичного повтору. Трикратна анафора «Ich» створює ефект нанизування і підкреслює подібність структур. Ядром виступає перша фраза із компонентом nicht, а наступні дві уточнюють, деталізують її зміст;

(d) заперечення маніфестується через nirgends, kein-;

(e) лексема sich auflösen ілюструє відсутність об'єкта та імплікує заперечення (sich auflösen ≈ nicht mehr da sein);

(f) смисловим носієм форми заперечення є також Die Welt war ein lehmiges Meer ≈ keine Welt (sondern ein lehmiges Meer).

Профанний і сакральний простір існують в «міфічній» прозі Носака як паралельні величини. Одне і те ж приміщення чи просторовий реквізит, який щойно був нейтрально конотованою частиною повсякденного оточення, в певний момент стає місцем особливого епіфанічного переживання, тобто значимим. Наочним прикладом може слугувати фрагмент роману Spätestens im November:

(1) Unser Tisch stand in der erten Reihe. Bis zum Büfett war alles frei, nur ein blaugrauer Läufer. Die Leute gingen hin und her und holten sich etwas zu essen. Dabei unterhielten sie sich, und wenn sie Bekannte trafen, machten sie eine vorsichtige Verbeugung. Wegen der Teller, die sie trugen [6, S. 8].

(2) Und dann geschah es. [...] [6, S. 16].

Er kam geradewegs auf mich zu, sehr langsam und sehr selbstverständlich, ohne nach links oder rechts zu sehen. Aber wie lange es dauerte, endlos lange. Er ging genau auf dem blaugrauen Läufer. Ringsherum war plötzlich alles im Dunkel, nur die Linie, auf der er näher kam, war matt beleuchtet. [...] Ich ging ihm ein paar Schritte entgegen, ich beeilte mich auf den Läufer zu kommen und vom Tisch fort. Es versank auch sofort alles hinter mir [6, S. 17].

У пасажі (1) зображено, здавалося б, звичайне фойє в галереї мистецтв («Vorraum zum Hörsaal der Kunsthalle» [6, S. 7]) і одну із десятків тисяч таких килимових доріжок. Ефект буденності (а отже профанності) ситуації (і одночасно простору) додатково посилюється зображенням публіки (Leute (sic!) – максимальне спрощення мовних засобів) за найприроднішою і найбуденнішою справою: «Die Leute gingen hin und her und holten sich etwas zu essen». Однак через добрих сім сторінок тексту така, здавалось, незначна і побіжно згадана деталь інтер'єру – Läufer – стає просторовим центром оповіді і місцем важливої епіфанічної<sup>1</sup> події (пор.: (2)). Часовий перебіг оповіді є нерівномірним, ахронічним: його раз за разом переривають численні коментарі та роздуми оповідача. Як наслідок виникають паузи, які значно уповільнюють темп оповіді, про що сигналізують і прислівники lange, гіперболізоване endlos lange, (sehr) langsam, та підкреслюють значимість зображуваної ситуації.

Характерною рисою «міфічної» оповіді в текстах Носака є деталізація зображуваного простору (фіксація уваги на неважливих деталях, які при цьому набувають символічного значення, переходять в реєстр значущих), що однак запрограмовано в образі самого протагоніста і його ролі мовчазного спостерігача (ця позиція багатократно експлікується у текстах, наприклад: Ich beobachtete alles genau [5, S. 17]). Таким чином формуються картини і образи, які наповнюють художній простір навколо оповідача:

Ich setzte mich aufs Bett und wartete. / Auf dem Tisch sah ich die Vase mit Nelken. / Wahrscheinlich aus den Schrebergärten da drüben, dachte ich. / Das Zimmer war nicht groß. / Ein Wecker tickte. / Er stand auf einem weißen Schrank. / Ich hörte etwas rascheln. / Es waren die Nachtfalter, / [die an der Tapete und den Gardinen Halt suchten]. Von unten aus dem Haus hörte man nicht viel. / Ein paarmal ging die Haustür, / und der Fußboden bebte etwas davon. / Man hörte auch eine Stimme reden. / Sehr gleichmäßig. / Möglich, daß es die Nachrichten im Radio waren [5, S. 18].

Наведений фрагмент – просторова картина, опис, однак шляхи його побудови далекі від принципів традиційного дескриптивного методу, властивого для реалізму чи натуралізму: простір сконструйовано з декількох вибраних деталей (Bett / Tisch – Vase mit Nelken / Wecker – weißer Schrank / Nachtfalter – Tapete, Gardinen / Radio), які вводяться в текст дещо ізольовано і несподівано, і вирізняються незвично інтенсивною увагою до себе та окремих найтиповіших рис. Це достеменно передає синтаксична організація фрагмента оповіді шляхом асиндетичного нанизування переважно простих мало поширених речень. Відсутність конекторів, наявність безособових речень (типу man hörte), мінімальне інформативне наповнення створюють враження абсолютно нейтральної, дистанційованої картини, яке однак нівелюється за рахунок домінування низки лексем із сенсорною семанти-

---

<sup>1</sup> Про епіфанічність ситуації свідчать чимало сюжетних та текстотвірних нюансів. Дії протагоністів несподівані та необґрунтовані, та одночасно дуже впевнені і природні. В цьому є щось доленосне і фатальне і незбагненне. І навіть якщо зовні може здаватись, що герої самостійно приймають рішення і керують ситуацією, уважному читачеві не складно виявити протилежне. Фрази «und dann geschah es.» виразно вказують на те, що протагоністи насправді є лише об'єктами дії, яка відбувається.

кою, що значно інтимізує оповідь. Специфічною ознакою наведеного фрагмента є те, що, не зважаючи на тип оповіді – опис, який передбачає відображення візуальних образів, у цьому випадку (і таких прикладів можна навести безліч) домінують інші форми сприйняття оточення: в основному слухове (ticken, hören, rascheln, Stimme) і тактильне (нюх (Nelken<sup>1</sup>) та дотик (beben як сприйняття вібрацій)), а зорова функція відіграє периферійну, фонову роль. Синтез цих елементів (як і кожен з них окремо) може виражати «ціле»: в даному випадку – порушення зорового сприйняття, а глобальніше – темряву, яка символізує присутність міфічного. Це надає фрагменту особливого емоційного забарвлення. Такий тип образності вважають однією із основних форм міфічного переживання (пор., напр.: [9, с. 404]).

Важливим інструментом творення т. зв. «ефекту позапросторовості» є відсутність або безпредметність географічно фіксованого простору (наприклад, через повну або часткову елімінацію топонімів, використання авторських новотворів Newgora, Arogee та уникнення просторової конкретики шляхом застосування описових підрядних означальних речень).

«eine Fahrkarte nach D., das war die Stadt, wo er wohnte.» [6, S. 86].

eines Tages fahren wir von D. ab. [6, S. 109]

Der Mantel wurde [...] in M. entdeckt [6, S. 229]

Q-Street [3, S.7; 85]

Те, що простір географічно нефіксований, очевидно, не випадковість. Про це свідчать висловлення самих героїв:

Was geht uns der geographische Ort an, hatte ich gesagt. Im Grunde interessiert uns das doch gar nicht [5, S. 286].

Нааявні ж в тексті топоніми виконують формальну функцію: вони функціонують як вираження певних просторових відношень (як от просторова неприв'язаність і свобода пересування, близькість і дистанція (причому просторова проектується на емоційну), граничність (гранична ситуація, ізольованість тощо) і є абсолютно умовними.

Реалізація ефекту «позапросторовості» відбувається і за рахунок суб'єктивізації просторових характеристик через дейктичні елементи (hier, hierher, dort, drüben, dorthin, hinten, vorne, zurück тощо) а також залучення неозначених (irgendwo) та заперечних (ni-gends) займенників. Просторові картини визначаються перспективою Я-оповідача та його вкрай суб'єктивним відчуттям напрямку і поняттям просторових відношень. Зважаючи на специфіку Носакового образу оповідача та його позиціонування в часі та просторі, просторові маркери можуть охоплювати фактично всі можливі напрямки і в той самий час не стосуються жодного з них конкретно.

Таким чином, зазначені особливості структурування простору є формальним відображенням властивостей «міфічного» простору та інструментом, який проектує дію в нікуди, в точку поза об'єктивним, фізично прийнятним простором, формуючи таким чином ефект «позапросторовості» у хронотопі «міфічної» прози Г. Е. Носака.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Kobbe P. Mythos und Modernität / Peter Kobbe. – Stuttgart u. a. : Kohlhammer, 1973. – 256 S.
2. Nossack H. E. Nekyia. Bericht eines Überlebenden / Hans Erich Nossack. – Hamburg : Krüger Verlag, 1947. – 138 S.

---

<sup>1</sup> Предикат *sehen* в цьому реченні як вираження зорового сприйняття слід вважати вторинним, оскільки *Nelken* первинно асоціюються із запахом, що есплікується і в самому тексті абзацом вище: пор.: «Es war ziemlich warm dort oben. Es roch nach trockenem Gebälk und nach Nelken» [Spirale, S. 18]. Вторинність підкреслює і вживання означеного артикля біля іменника «die Vase mit Nelken», що вказує на те, що об'єкт відомий чи вводиться повторно.

3. Nossack H. E. Der Jüngere Bruder. Roman / Hans Erich Nossack. – F. a. Main : Suhrkamp, 1973. – 330 S.
4. Nossack H. E. Ein glücklicher Mensch. Erinnerungen an Aporée / Hans Erich Nossack. – F. a. Main : Suhrkamp, 1975. – 280 S.
5. Nossack H. E. Spirale. Roman einer schlaflosen Nacht / Hans Erich Nossack . – F. a. Main : Suhrkamp 2001. – 295 S.
6. Nossack H. E. Spätestens im November. Roman / Hans Erich Nossack. – F. a. Main : Suhrkamp, 2001. – 277 S.
7. Söhling G. Das Schweigen zum Klingen bringen: Denkstruktur, Literaturbegriff und Schreibweisen bei Hans Erich Nossack / Gabriele Söhling. – Mainz : Hase und Köhler Verlag, 1995. – 379 S. – (Mainzer Reihe ; Bd. 81)
8. Williams A. Hans Erich Nossack und das Mythische. Werkuntersuchungen unter besonderer Berücksichtigung formalmythischer Kategorien / Andrew Williams. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2004. – 243 S.
9. Wolpers Th. Formen mythisierenden Erzählens in der modernen Prosa: Joseph Conrad im Vergleich mit Joyce, Lawrence und Faulkner / Theodor Wolpers // Lebende Antike ; hrsg. von H. Meller und H.-J. Zimmermann. – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1967. – S. 397–422.