

Yulia Isapchuk

Ph. D. in Philology, Lecturer of the Department of Foreign Literature and Theory of Literature at Yuriy Fedkovich Chernivtsi National University (Ukraine)

E-mail: y.isapchuk@chnu.edu.ua

**Anthropology of Isolation in „The Wall” by Marlen Haushofer
Summary**

The novel „The Wall” („Die Wand”, 1963) by the Austrian writer Marlen Haushofer (1920-1970) is analyzed from the perspectives of modern literary anthropology. Attention is focused on the poetics of everyday life and the ways of communication during total isolation.

The phenomenon of the barrier that separates the nameless first-person narrator from the usual coexistence with people is considered. The gradual reception of a conditional wall with certain stages is emphasized: identification through naming, state of fear and impulse to destroy an object, its visualization (finding of a material form), equating it to a weapon of mass destruction and consciously ignoring the irritant.

The adaptation means of the female protagonist to the new reality with the opposition „city-village”, and „man-animal” are studied. The poetics of everyday life is clearly demonstrated in the detailed daily routine with the adaptation of home (a hunting lodge with outbuildings and a mountains hut), the struggle for the harvest of potatoes and legumes, hunting for wild animals and caring for domestic animals, hay and firewood harvesting for the winter.

The role of animals in human survival is emphasized on the physical and mental levels. The continual company of the protagonist is Bella the cow (a symbol of motherhood and vitality) and the Cat (a symbol of female rebelliousness and independence), harmoniously complementing each other. Later Pearl the kitten and Tiger the tomcat and then Bull will join them for a while. It is believed that the death of the younger generation, which did not know life outside the ghetto, indicates the inability of living beings to new realities. Another member of the post-apocalyptic community, the dog named Lynx, is an attentive listener, a tireless companion for walks in the woods, a cheerful comforter and a good-natured protector. Lynx becomes a true friend and source of optimism for the first-person narrator unhappy by nature.

The novel also represents the call: „Do not kill”, which is one of the leitmotifs of the writer's work. Therefore, the thesis that there is no more reasonable feeling than love helps to overcome the boundaries between humans and animals, radically revising the traditional forms of interaction between them. This fact intensifies the hidden misanthropy of the character, which she gradually realizes and finally accepts after meeting a stranger who destroyed her fragile world with his unexpected appearance. Thus, anthropocentrism is replaced by biocentrism: a human does not just become one with other living beings but loses his status as a superbeing.

The chain of events after the catastrophe, presented by the heroine in a memory diary with flashbacks into the „common” past, demonstrates attempts at self-reflection of the person in a crisis, where the wall is only a trigger of existence. Forced detachment from human fuss puts before the protagonist some traditional ontological and eschatological questions, which she had not really thought about before. The reports replace the possibility of habitual communication and become one of the forms of isolated communication of an individual with a hypothetical interlocutor or with his hidden self. The results of the protagonist's introspection also relate to determining her gender and age. A different rhythm of life with a predominance of hard physical labour and a monotonous diet against the background of internal extrasituation's experiences affects the physique and perception of her body as an ex-city dweller. The climax of the protagonist's inner metamorphosis takes place in the second summer "behind the wall" in the alpine meadows. This technique allows M. Haushofer to highlight the coordinates of the antinomy „top-bottom” and „civilization-nature”.

The open ending of the novel, which seems to be the most life-affirming episode in the general narrative, intensifies the protagonist's antisocial character, readiness for loneliness and the struggle for survival. The woman's stories end with a phrase about a white crow that is waiting for her. The albino bird complements the novel bestiary, its image corresponds with its semantic colouring, and therefore

it is equated with an outcast and demonstrates the perception of the Alien / Other. In allegorical form M. Haushofer depicts the detachment and loneliness of a marginal person in modern society among a false community of identical persons.

At the same time, the white crow personifies hope, because it appears in the third autumn when the woman internally reconciles herself with factors beyond her control and begins to simply live, despite future difficulties. Isolation for outcasts means a chance to adapt to a new reality when much depends not on society as an institution of control, but you.

In our case, the Austrian version of isolation is presented. The Austrianness of the situation in the novel reveals in the author's figure and its socio-historical context. M. Haushofer creates a typical image of an ordinary 40-year-old Austrian, recently widowed mother of two daughters. Moreover, her sporadic family memories are either neutral (husband) or negative (problem teenagers). The Alpine valley and meadow – the limited heroine's area could be regarded as a symbol of Austria in the middle of the 20th century – a small tourist country on the huge geopolitical map of the world.

In conclusion, M. Haushofer's novel is an original invariant of man's adaptation to the new reality during a catastrophe and/or in the post-apocalyptic world. The metaphor of the wall allows the author to mark the borderline between society and people, civilization and nature. Total isolation makes it possible to take a fresh look at the stereotyped relationships between people and animals, which are not opposed but radically revised from the standpoint of communication on an equal footing. The poetics of everyday life reveals concrete mechanisms and models of the adaptation of living beings to isolation from the perspective of literary anthropology.

Keywords: Marlen Haushofer, „The Wall“, Isolation, Literary Anthropology, Literary Animal Studies, Poetics of Everyday Life.

Isolationsanthropologie in Marlen Haushofers „Die Wand“

2020 feierten die Germanisten das Doppeljubiläum von Marlen Haushofer (1920-1970) – ihren 100. Geburtstag und 50. Todestag. Berühmt ist die österreichische Schriftstellerin vor allem durch ihren Roman „Die Wand“, der 1963 veröffentlicht wurde. Es war der dritte und erfolgreichste Roman (Arthur-Schnitzler-Preis, 1963) seit Beginn ihrer nicht langen Literaturtätigkeit. In einem ihrer Interviews bezeichnete die Autorin dieses Werk als ihr wichtigstes Buch und unterzeichnete, dass es fast unmöglich wäre wieder so einengünstigsten Ausgangsstoff für ihre Zukunftstexte zu finden (Белобратов 1994: 278). Anfang 1980-er entdeckte man M. Haushofers Schaffen auf neue Weise im Rahmen der Verbreitung der feministischen Literaturkritik und des weiblichen Schreibens (écriture féminine). Es sei betont, dass solche Methodologie bis jetzt aktiv auf die Untersuchung ihrer Texte angewendet wird (Arlaud 2019: 111-158, Brüns 1998, Duden 1986: 73-101, Frei Gerlach 1998, Lange-Kirchheim 2007, Morrien 1996, Улюра 2020). Die Aktualität der Schriftstellerin intensivierte heutzutage ein außerliterarischer Faktor – die Pandemie, wenn sich die Raumgeschlossenheit, die Einschränkungen der Bewegungsfreiheit und der herkömmlichen Kommunikation in eine neue Alltagsrealität verwandelte. Genau darum geht es im analysierten Roman von M. Haushofer aus der Perspektive seiner Erforschung anhand der zeitgenössischen Literaturanthropologie (Тарнашинська 2009).

Das Sujet basiert sich auf einer fantastischen Schürzung des Knotens, als eine unsichtbare Wand plötzlich auftauchte, weil sie die Ich-Erzählerin von der Außenwelt und der gewöhnlichen Koexistenz mit den Menschen trennt. Es gibt einen ähnlichen Kompositionstrigger z.B. in den bekannten Romanen der amerikanischen Science-Fiction-Klassiker – „Blumen aus einer anderen Welt“ („All Flesh is Grass“, 1965) von Clifford D. Simak und „Die Arena“ („Under the Dome“, 2009) von Stephen King. Deswegen scheint „Die Wand“ aussichtreich mit Hilfe der Komparatistik und im Kontext der Science-Fiction zu untersuchen.

Die weitere Ereigniskette nach der Katastrophe, worüber die namenslose Protagonistin in Form einer Tagebuchretrospektion mit den Flachbacks aus der „normalen“ Vergangenheit erzählt, zeigt in der klassischen realistischen Schreibweise die Selbstreflexionsversuche einer Person während des seelischen Bruches. Dennoch erwartet man im Laufe der genug monotonen Handlung eine Kulmination, eher mit der negativen Konnotation. Dabei handelte es sich nicht um die Rettung und

Zurückkehr zu den Pre-Apokalypsen-Zeiten („Deus ex machina“), sondern um das Zerstören der fragilen Welt, die angesichts einer totalen Isolierung geschaffen ist. Darum bringt die plötzliche Erscheinung eines Anderennur Aggression und Tod mit. Das offene Romansende verstärkt zusätzlich die Asozialität, die Bereitschaft, sich einsam zu fühlen, und den Überlebenskampf der Protagonistin: „Als im November der Winter hereinbrach, beschloß ich, diesen Bericht zu schreiben. Es war ein letzter Versuch. Ich konnte doch nicht den ganzen Winter am Tisch sitzen mit dieser einen Frage im Kopf, die mir kein Mensch, überhaupt niemand auf der Welt, beantworten kann. Ich habe fast vier Monate dazu gebraucht, diesen Bericht zu schreiben. Jetzt bin ich ganz ruhig. Ich sehe ein kleines Stück weiter. Ich sehe, daß dies noch nicht das Ende ist. Alles geht weiter. ... Die Erinnerung, die Trauer und die Furcht werden bleiben und die schwere Arbeit, solange ich lebe“ (Haushofer 2005: 238). U. Scheikert erinnert an die besondere Schreibweise der Schriftstellerin die Leseri:nnen am Ende des Textes in einem „Zustand der trudelnden Zeitlosigkeit – jenseits von Hoffnung und Hoffnungslosigkeit“ zurückzulassen (Duden 1986: 16). Unserer Meinung nach wird dasjenige Finale als die lebensbejahendste Episode im Vergleich zum generellen melancholischen Erzählermodus der Molltonart rezeptiert.

„Die Wand“ kann man ohne nationalen Faktor analysieren, obwohl es im Roman die universelle Problematik am Beispiel eines österreichischen Chronotopos und mit der Realisierung seitens einer österreichischen Schriftstellerin angegeben ist. In unserem Fall werden die Besonderheiten des Österreichischen des Textes unterstrichen, denn wir glauben, dass es wichtig ist, den sozio-kulturellen Kontext des Buches und die Autorinfigur zu berücksichtigen.

M. Haushofer präsentiert eine typische Gestalt der üblichen 40-jährigen Österreicherin, die den Zweiten Weltkrieg überlebte und vor kurzem die verwitwete Mutter von zwei jugendlichen Töchtern ist. Die Frau fühlte sich abgehetzt und im Familienalltagstrott festgesteckt: „Früher war ich immer irgendwo unterwegs, immer in großer Eile und erfüllt von einer rasenden Ungeduld, denn überall, wo ich anlangte, mußte ich erst lange warten. Ich hätte ebensogut den ganzen Weg dahinschleichen können. ... Wahrscheinlich konnte ich überhaupt nur leben, weil ich mich immer in meine Familie flüchten konnte. In den letzten Jahren schien es mir allerdings oft, als wären auch meine engsten Angehörigen zum Feind übergelaufen, und das Leben wurde wirklich grau und trübe“ (Haushofer 2005: 192).

Solche seltenen Erinnerungen der Narratorin an ihre Familie sind entweder neutral (der Ehemann) oder negativ (problematische Teenager) gekennzeichnet und dazu sind ihre Namen niemals erwähnt. Einmal träumt die Frau von ihrem Mann, dessen Erscheinung beruhigend auf sie wirkt: „Etwas legte sich schwerauf mich, und plötzlich griffen sie von allen Seiten nach mir und wollten mich hinunterziehen, und ich wußte, das durfte nicht geschehen. Ich schlug um mich und schrie, oder glaubte zu schreien, und plötzlich waren sie alle weg, und das Bett blieb mit einem Ruck stehen. Eine Gestalt beugte sich über mich, und ich sah das Gesicht meines Mannes. Ich sah es sehr deutlich und fürchtete mich nicht mehr. Ich wußte, daß er tot war, und ich war froh, sein Gesicht noch einmal zu sehen, vertrautes, gutes Menschengesicht, das ich so oft berührt hatte“ (Haushofer 2005: 213-214). Seine Figur tritt auch in der Passage mit der geschenkten goldenen Uhr als ein eigenartiger Schmuck seiner Ehefrau auf. Die Gestalt der Töchter ist vielleicht mit den überhöhten Erwartungen an die Mutterschaft verbunden – die braven Kleinkinder sind schon erwachsen und benehmen sich wie unausstehliche Jugendliche: „Wenn ich heute an meine Kinder denke, sehe ich sie immer als Fünfjährige, und es ist mir, als wären sie schon damals aus meinem Leben gegangen. Wahrscheinlich fangen alle Kinder in diesem Alter an, aus dem Leben ihrer Eltern zu gehen; sie verwandeln sich ganz langsam in fremde Kostgänger. All dies vollzieht sich aber so unmerklich, daß man es fast nicht spürt“ (Haushofer 2005:35); „Später war ich nie mehr glücklich gewesen. Alles veränderte sich auf eine trostlose Weise, und ich hörte auf, wirklich zu leben“ (Haushofer 2005:176). Manchmal erinnert sich die Ich-Erzählerin an ihre Familie und begreift, dass sie solch ein entsetzliches Schicksal wie die anderen starren (toten) Leute jenseits der Wand haben. Die Biografin D. Strigl, indem sie nach dem M. Haushofers Tod ihre ebenso geheimes Trennungsverfahren erforscht, setzt „Die Wand“ der radikalsten Antwort der Schriftstellerin auf die familiäre Fesselung gleich, weil nur die Katastrophe die Protagonistin von der Familie befreit (Strigl 2000a: 33). Im Allgemeinen trennt sich die Frau von der Familie ab, wenn sie sich ihren jetzigen Zustand ohne Sentimentalität zu verstehen bemüht.

Bestimmt man einen konkreten Ort der Handlung, befindet er sich „am nördlichen Ende eines langgezogenes Gebirgsmassivs, das sich nach Südosten hin erstreckte“ (Haushofer 2005:155), wo die

Narratorinein Tal, das ins Alpenvorland führt, und eine Alm zur Verfügung hat. Hierübertumpelte die Wand die Protagonistin. Topografisch ist diese Lokation mit dem Geburts- und Kindheitsort von M. Haushofer in der Försterfamilie (Frauenstein in Oberösterreich) verbunden, die R. Battiston „Universum aus Grünen und üppigem Leben“ nennt (Arlaud2019: 39). Es sei betont, dass sich das Schaffen der Schriftstellerin auf diese idyllische Raumgestalt gründet.

Dank der riesengroßen Vorräte des hypochondrischen Mannes von der Cousine Luise – Hugo Rüttlinger (bemerkenswert, dass nur diese episodischen Personen im Roman die Namen haben) – in dessen Jagdhaus sich die Frau aufhält, ist sie mit dem Hauptproviant für extreme Situationen (Streichhölzer, Medikamente, Salz usw.) versorgt. In diesem Fall ist die Rede von der Atomkriegsbedrohung im Laufe der Eskalation der Beziehungen zwischen West (die USA) und Ost (die UdSSR), wobei die Ich-Erzählerin zuerst die Wand als die neuste Massenvernichtungswaffe betrachtet: „eine ideale Waffe, sie hinterließ die Erde unversehrt und tötete nur Menschen und Tiere. Noch besser freilich wäre es gewesen, hätte man die Tiere verschonen können, aber das war wohl nicht möglich gewesen. Solange es Menschen gab, hatten sie bei ihren gegenseitigen Schlächtereien nicht auf die Tiere Rücksicht genommen. Wenn das Gift, ich stelle mir jedenfalls eine Art Gift vor, seine Wirkung verloren hatte, konnte man das Land in Besitz nehmen. Nach dem friedlichen Aussehen der Opfer zu schließen, hatten sie nicht glitten; das Ganze schien mir die humanste Teufelei, die je ein Menschenhirn erdacht hatte“ (Haushofer 2005: 36). Diesbezüglich analysiert W. Bunzel „Die Wand“ hinsichtlich der absichtslosen und unvermeidlichen Gewalt der Natur und der zweckgerichteten Gewalt der Kultur (Bosse 2000: 116). Man kann behaupten, dass die räumlich-zeitliche Charakteristik des zentralen Locus im Roman Österreich in der Mitte des 20. Jhs. als ein winziger Punkt auf der gigantischen geopolitischen Weltkarte markiert.

Die Titelinterpretation beinhaltet ein Barrierephänomen, wo die bestimmte Wand als Existenzgrenze und Ausgangspunkt für die neue Realität gilt. Sie fasst einen Schwellenprinzip (Predoiu 2016: 72), eine Dualität und Dynamik des Überganges in der Textstruktur, eine Handlungsperformativität um (Arlaud2019: 17-38). R. Battiston lenkt die Aufmerksamkeit auf die Paradoxie der Textüberschriften M. Haushofers: es werden mehrfach die Metaphern des geschlossenen Raumes (z.B. die Wand, die Mansarde) mit den Isolationsdarstellungen der weiblichen Figur verwendet (Arlaud2019: 41).

Die Wand im Roman ist zunächst als „einen glatten, kühlen Widerstand an einer Stelle, an der doch gar nichts sein konnte als Luft. ... wie auf der Scheibe eines Fensters“ bezeichnet (Haushofer 2005: 13). Eine beliebte These, als ob der erste Buchtitel ein Epitheton „gläsern“ hätte („Die gläserne Wand“), widerlegt schon erwähnte D. Strigl (siehe Strigl2000b: 246 und Strigl2004). Die nächste Identifikationsetappe des Unsichtbaren ist seine Benennung: „ich habe mir angewöhnt, das Ding die Wand zu nennen, denn irgendeinen Namen mußte ich ihm ja geben, da es nun einmal da war“ (Haushofer 2005: 14-15). Die direkte Hindernisberührung löst eine instinktive Reaktion – natürliche Angst vor Unbekanntem und Unverständlichem aus, die von den ersten Opfern (tote Vögel) und einer Absicht es mit der Faust zu zerstören, begleitet wird. Die weiteren Handlungen, d.h. eine Objektvisualisierung: „Etwas wie die Wand durfte es einfach nicht geben. Daß ich sie mit grünen Hölzern absteckte, war der erste Versuch, sie, da sie nun einmal da war, auf einen angemessenen Platz zu verweisen“ (Haushofer 2005: 26) zeugt von einer Notwendigkeit die bestimmten Materiemerkmale des formlosen Dinges zu markieren.

Nach einigen nicht langen Überlegungen zu den Erscheinungsursachen der Wand gelangt man zur Überzeugung in der Bereitschaft der Protagonistin ein fremdes Element, das den künftigen Lebensvektor korrigiert, zu akzeptieren: „Die Wand ist so sehr ein Teil meines Lebens geworden, daß ich oft wochenlang nicht an sie denke. Und selbst wenn ich an sie denke, erscheint sie mir nicht unheimlicher als eine Ziegelwand oder ein Gartenzaun, der mich am Weitergehen hindert. Was ist denn auch so Besonderes an ihr? Ein Gegenstand aus einem Stoff, dessen Zusammensetzung ich nicht kenne. Derartige Gegenstände hat es in meinem Leben immer mehr als genug gegeben. Durch die Wand wurde ich gezwungen, ein ganz neues Leben zu beginnen, aber was mich wirklich berührt, ist immer noch das gleiche wie früher: Geburt, Tod, die Jahreszeiten, Wachstum und Verfall. Die Wand ist ein Ding, das weder tot noch lebendig ist, sie geht mich in Wahrheit nichts an... Eines Tages werde ich mich mit ihr befassen müssen, weil ich nicht immer hier leben können. Aber bis dahin will ich nichts mit ihr zu tun haben“ (Haushofer 2005: 130-131). Seit mehr als zwei Jahren der Isolation der

Frau ist ihre Wahrnehmungsevolution der Wand vom Verwirrungszustand bis zur Missachtungsphase offenbar

M. Haushofer stellt vor allem dar, wie man diesseits der Wand lebt. Darum ist es nicht ohne Grund, bei der ukrainischen Übersetzung des Romans gerade diese Titelversion zu benutzen (Гайцрофep 2020), indem der Schwerpunkt vom Barrierephänomen auf die Adaptationsmechanismen des Menschen zur neuen Realität verschoben wird. Es ist komplett logisch, den Roman als weibliche Modifikation der Robinsonade zu deuten (Arlaud 2019: 127-142, Bosse 2000: 193-205, Roebing 1998, Torke 2011), weil er mit dem klassischen transitiven Sujetmodell der psychologischen Robinsonade übereinstimmt (Попов 2004).

Nach der ersten Periode des Zusammenstoßes mit der Wand vertieft sich die Frau in Form des Selbstschutzes ins monotone Dorfleben, wenn die anstrengende Arbeit dunkle Gedanken zu vermeiden hilft. Die Schriftstellerin beschreibt die Alltagspoetik mittels eines detaillierten Tagesplanes mit der Einrichtung der Wohnung (ein Jagdhaus mit Anbau und eine Berghütte), mit dem Erntekampf um Kartoffeln und Bohnen, der Jagd auf Wildtiere und Pflege der Haustiere, Heu- und Holzernte für die schneereichen Winter. Anschauliche Metamorphosen der Stadteinwohnerin, der zu sparen und ihre Vorräte zu vergrößern gelingt, heben den Wert von einfachen Dingen des Lebens für einen Menschen hervor, der von der Zivilisation abgeschnitten ist: die Szenen mit süßen Himbeeren als Leckerbissen und mit einem vergessenen Brotgeschmack, Dösen in der Sonne und Bewundern den Sternenhimmel. Gemächliche Betrachtung der Umweltschönheit, besonders auf der Alm, bringt der Ich-Erzählerin eine (Nacht)Beruhigung mit: „Ich drehte mich mit den Rücken zur Wand und schlief ein. Zum erstenmal in meinem Leben war ich besänftigt, nicht zufrieden oder glücklich, aber besänftigt“ (Haushofer 2005: 166), die irrationale Angst vor der Dunkelheit verschwindet.

Etwas anders erlebt die Narratorin die gewöhnlichen Naturphänomene, die mit dem Jahreszeitenwechsel (Regen, Schnee, Frost, Tauwetter usw.) verbunden sind und die jetzt Vorhaben des Menschen laut der Naturzyklen ganz genau bestimmen. Beachtenswert sind die Textabschnitte mit der Darstellung des Sturms, zuerst im Tal, dann hoch in den Bergen, und dessen Vergleich zum städtischen Gewitter, das so unmerklich, harmlos und gemütlich hinter den dicken Fensterscheiben wahrgenommen wird. Da beherrscht die Naturkraft die Frau völlig, als nach dem ägyptischen Finsternis: „war es plötzlich eine Minute lang ganz still, und diese Stille war beklemmender als der Lärm. Es war, als stünde über uns mit gespreizten Beinen ein Riese und schwänge seinen feurigen Hammer, um ihn auf unser Spielzeughaus niedersausen zu lassen“ (Haushofer 2005: 79). Es sei unterstrichen, dass die Protagonistin allmählich und ziemlich geschickt benötigte Benehmensmodelle formiert, indem sie unter enormen Bedingungen zu überleben versucht.

Die gezwungene Distanziertheit vom Getriebe der Großstadt stellt an die Narratorin eine Reihe von traditionellen ontologischen und eschatologischen Fragen, die sie früher nicht so oft überlegte. In diesem Fall ersetzen ihre Berichte eine Möglichkeit der verbalen Kontakte zu anderen Menschen und gelten als eine der Formen von der isolierten Kommunikation des Individuums mit einem hypothetischen Gesprächspartner oder mit seinem versteckten Ich: „Manchmal versuche ich, mit mir umzugehen wie mit einem Roboter: Tu dies und geh dorthin und vergiß nicht, das zu tun. Aber es geht nur kurze Zeit. Ich bin ein schlechter Roboter, immer noch ein Mensch, der denkt und fühlt, und ich werde mir beides nicht abgewöhnen können. Deshalb sitze ich hier und schreibe alles auf, was geschehen ist, und es kümmert mich nicht, ob die Mäuse die Aufzeichnungen fressen werden oder nicht. Es kommt nur darauf an zu schreiben, und da es keine anderen Gespräche mehr gibt, muß ich das endlose Selbstgespräch in Gang halten. Es wird der einzige Bericht sein, den ich je schreiben werde, denn wenn er geschrieben ist, wird es im Haus kein Stückchen Papier mehr geben, auf das man schreiben könnte“ (Haushofer 2005: 183-184).

Die Frau denkt im Rahmen von archaischen Mythologiekategorien – den binären Oppositionen (Anfang-Ende, Leben-Tod), indem sie Kosmos aus Chaos der vorgegangenen Existenz schafft (Бокшань 2020: 8). „Manchmal erkannte ich meinen Zustand und den Zustand unserer Welt ganz klar, aber ich war nicht fähig, aus diesem ungunstigen Leben auszubrechen. Die Langweile, unter der ich oft litt, war die Langweile eines biedereren Rosenzüchters auf einem Kongreß der Autofabrikanten. Fast mein ganzes Leben lang befand ich mich auf einem derartigen Kongreß, und es wundert mich, daß ich nicht eines Tages vor Überdruß tot umgefallen bin“ (Haushofer 2005: 192). Hier spricht M. Haushofer auch über die Probleme der Konsumgesellschaft (Strigl 2004). Die Reflexionen der Ich-Erzählerin werden durch ihre Erfahrung und eine distanzierte Sicht vom Außen, ohne Hast

konkretisiert. Daraus zieht sie Schlüsse, dass Leben einem Spiel der Menschen ohne Realisierung ihrer echten Ziele und Wünsche, mit Illusion der inneren Freiheit und der Selbsttäuschung ähnlich ist.

Die Folgen ihrer Selbstanalyse betreffen auch die Erklärung eigenes Geschlechts / Genders und Alters. Ein anderer Lebensrhythmus mit der überwiegenderharten körperlichen Arbeit und begrenzten Nahrungsration sowie das kontinuierliche Erlebnis der Extrasituation wirken sich auf die Statur und Rezeption der Körperlichkeit aus. Weibliche Rundungen wurden durch eine magere und muskulöse Figur, Locken und Schmuck – einen formlosen Haarschnitt und schwielige Handflächen ersetzt, der Körper gestaltete die Zyklen um; zur Überraschung der Frau begann sie jünger auszusehen. Die Veränderungen auf der physiologischen Ebene brachten eine Unbestimmtheit der Identifizierung mit: „Manchmal war ich ein Kind, das Erdbeeren suchte, dann wider ein junger Mann, der Holz zersägte, oder, wenn ich Perle auf den mageren Knien haltend auf der Bank saß und der sinkenden Sonne nachsah, ein sehr altes, geschlechtsloses Wesen“ (Haushofer 2005:72). Der dauernde Kontakt zur Natur und Asozialitätsfaktor ermöglichten sich selbst mit einem Baum gleichzusetzen: „Ich bin nicht hässlich, aber auch nicht reizvoll, einem Baum ähnlicher als einem Mensch, einem zähen braunen Stämmchen, das seine ganze Kraft braucht, um zu überleben“ (Haushofer 2005:72). Die Protagonistin begreift ihren neuen Weg, als der Verantwortungsdruck (gemäß der Vorschriften der sozialen Institutionen) mit einem wirren Durcheinander im Kopf und mit einem inneren Unzufriedenheitsgefühl überflüssig und lächerlich wurde. Sie glaubt wirklich an eine letzte Chance ihr eigenes Ich zu erkennen, vergleichend sich selbst mit der Dilettantin aus dem vergangenen Leben.

Der Höhepunkt der mentalen Transformation der Frau geschieht im zweiten Sommer auf der Alm. Diese Kompositionsoption lässt die Koordinaten der Antinomie „oben – unten“ und „Zivilisation – Natur“ betonen. Nämlich hoch in den Alpen nach der monotonen Arbeit taucht die Protagonistin häufig in ihre innere Welt. Der Meditationszustand korrespondiert mit einem Raum über das Universum der Menschen, wenn sie sich mit einer teilnahmslosen Zuschauerin der menschlichen Imitationsspiele identifiziert. „Die Stunden auf der Bank von der Hütte waren Wirklichkeit, eine Erfahrung, die ich persönlich machte, und doch nicht vollkommen. Fast immer waren die Gedanken schneller als die Augen und verfälschten das wahre Bild“ (Haushofer 2005:182) – so widersprüchlich sind die Schlussfolgerungen der Narratorin. Es ist offensichtlich, dass die Frau solche starke Selbstvertiefung befürchtet, denn sie kann Melancholie und Einsamkeitsgefühl intensivieren. Die Traummomente im Text verschlimmern das kranke Befinden der Frau, wenn die Hoffnung auf ein Happyend vor der Wirklichkeit mit den starren Leuten und Tieren hinter der Wand nicht rettet und die Wacht- oder Nachträume bloß die emotionale Balance verschlechtern, gebend keine Antworten auf quälende Fragen.

Neben der therapeutischen Fixierung der Erlebnisse auf Papier (Battiston 2010) helfen der Einsiedlerin Tiere zu überleben. S. Herbrechter schlägt zum Beispiel einen frischen Blick auf den Text vor, indem man Schritt für Schritt von der tierischen und ökologischen Schrift (*écriture animale* und *écriture écologique*) zur Ökographie (siehe Arlaud 2019: 75-92 und Herbrechter 2004) übergeht. Bei der Abwesenheit der menschlichen Gestalten fungieren die Tiere als Erstattung und sind die Hauptpersonen gemeinsam mit der anonymen Ich-Erzählerin. „Es fällt mir auf, daß ich meinen Namen nicht niedergeschrieben habe. Ich hatte ihn schon fast vergessen, und dabei soll es auch bleiben. Niemand nennt mich mit diesem Namen, also gibt es ihn nicht mehr. Ich möchte auch nicht, daß er vielleicht eines Tages in den Illustrierten der *Sieger* erscheint“ (Haushofer 2005:39). Ch. Schmidjell verweist auf ein ursprüngliches Vorhandensein des Namens Isa bei der Protagonistin aufgrund der Handschrift vermutlich des ersten Teils vom Roman (Bosse 2000: 46-49).

Dennoch kann derartige Anonymität der zentralen Figur des Romans Grenzen zwischen ihr und der Autorin verwischen, betonend teilweise die (auto)biographische Praxis der Textinterpretation. Daneben ist die Autonomie der Narratorin eine Konstante der Erzählweise, weil sie die Polarisierung der Autorin und der Personen, der Autorin und dem Leser fördert sowie die anthropologische Richtung eines Textes entspricht (Мацевко-Бекерська 2010: 202-204). In unserem Fall spielt die literaturanthropologische Methodologie bei der Forschung der Tierwelt (Геллер 2005: 7-16, Knápek 2019, Фесенко 2011: 3), deren Gestalten sehr deutlich abgebildet sind, eine zentrale Rolle.

„Ich hatte ja nur noch die Tiere, und ich fing an, mich als Oberhaupt unserer merkwürdigen Familie zu fühlen“ (Haushofer 2005:42). Eine ständige Gesellschaft der Protagonistin leisten die Kuh Bella (das Symbol der Mutterschaft und Vitalität) und die Katze (das Symbol der Widerspenstigkeit und Selbständigkeit), die sich harmonisch gegenseitig ergänzen. Später schließen sich ihnen die

Kätzchen Perle und Tiger, dann das Kalb Stier an. Sie tauchen im Leben der Frau wegen der Wand auf der Suche nach dem Menschenschutz auf. Noch ein Mitglied der (post)apokalyptischen Gemeinde (der Hund namens Luchs) kennt sie aus dem früheren Leben, er wird zu ihrem treueren Wegweiser (von dieser Gestalt reden wir weiter).

Die Auswahl der Bestiariumsvertreter ist nicht zufällig und zeigt die Bedeutung der Haustiere für den Roman. Die Kuh „war ein hübsches Tier, zartknochig, rundlich und von graubrauner Farbe. Irgendwie machte sie einen fröhlichen jungen Eindruck. Die Art, wie sie den Kopf nach allen Seiten drehte, wenn sie Blätter von den Büschen zupfte, erinnerte mich an eine graziöse, kokette junge Frau, die aus feuchten braunen Augen über die Schulter blickt. Ich schloß die Kuh sofort ins Herz, ihr Augenblick war zu erfreulich“ (Haushofer 2005:32). Bella wird bald zum wahren Geschenk (Milchkuh als Ernährerin), bald zur komplizierten Herausforderung, denn sie braucht eine ständige anstrengende Pflege (vom Melken bis zur Geburt eines Kalbes). Die Frau macht sich jederzeit Sorgen um die Zukunft von ihrer „Schwester“ im Fall des eigenen Todes, dieser Gedanke motiviert sie nicht aufzugeben.

Der tatsächliche Geburtsprozess von Stier war eine schwierige Aufgabe für die unvorbereitete Narratorin, aber der danach folgende Glückseligkeitszustand beider Mütter (Kuh und Frau) kompensiert alles in vollem Umfang. „Er war ein außergewöhnlich schönes und kräftiges Tier und ganz gutartig. Manchmal legte er seinen Schädel schwer auf meine Schulter und schnaufte vor Behagen, wenn ich seine Stirn kraulte. Vielleicht wäre er später wild und mürrisch geworden. Damals war er nur ein riesiges Kalb, zutraulich, verspielt und immer auf gutes Fressen aus. Ich glaube, er war nicht so klug wie seine Mutter, aber es war ja auch nicht seine Lebensaufgabe, klug zu sein“ (Haushofer 2005:230). Diese Charakteristik zeugt von einer freundlichen und objektiven Denkweise des Menschen, der die Tiere ernst wahrnimmt.

Die zugelaufene, zuerst sehr misstrauische Katze demonstriert immer ihren unabhängigen Temperament (Almszenen), der ihrer Natur untrennbar ist: „Sie fauchte noch immer auf Luchs hin, eine magere, grauschwarz gestreifte Bauernkatze, hungrig und durchnäßt, aber noch immer bereit, sich mit Krallen und Zähnen zu verteidigen“ (Haushofer 2005:43). Sowie ihr Äußeres fällt auf: „Als sie trocken war, sah ich, daß sie ein schönes Tier war, nicht groß, aber apart gezeichnet. Das schönste an ihr waren ihre Augen, groß, rund und bernsteingelb“ (Haushofer 2005:43). Das von ihr geborene flauschige Kätzchen Perle mit dem wunderbaren weißen Fell und ruhigeren Charakter – „ein prächtiges Fabeltier“ (Haushofer 2005:94) – musste von Anfang an früh sterben. Sein Halbbruder Tiger kann auch nicht lange die Frau rühren: „Er war ganz anders als seine Mutter, stürmisch, liebedürftig und immer zu einem Spaß gelaunt. Seine Leidenschaft war Theaterspielen, mit den gleichbleibenden Hauptrollen: wütendes Raubtier, gräßlich und furchterregend; sanftes, sehr junges Kätzchen, hilflos und zu bemitleiden; stiller Denker, erhaben über Alltag (eine Rolle, die er nie länger als zwei Minuten durchstand), und tiefbeleidigter, in seiner Mannesehre gekränkter Kater“ (Haushofer 2005:167). Die alte Katze erweist sich langlebiger im Vergleich zu ihren Kindern und wird Freundin vom Menschen sein: „In Wahrheit bin ich mehr auf sie angewiesen als sie auf mich. Ich kann zu ihr reden, sie streicheln, und ihre Wärme sickert über meine Handflächen in meinen Leib und tröstet mich. Ich glaube nicht, daß die Katze mich so nötig braucht wie ich sie“ (Haushofer 2005:45). Man kann vermuten, dass der Tod der jüngeren Generation, die kein Leben außerhalb des Ghettos wussten, derartige Unangepasstheit von Lebewesen zu neuen Realien begründet.

Sehr nah steht der Protagonistin ein bayerischer Schweißhund Luchs, „Hugos Eigentum“ (Haushofer 2005:10), ein ausgezeichnete Jagdhund mit dunklem rotbraunem Fell und gutmütigen braunen Augen. Seinen seltsamen Namen bekam er laut der hiesigen Tradition: genau so nennt man hier alle Jagdhunde. Luchs ist ein aufmerksamer Hörer, unermüdlicher Begleiter aller Waldwanderungen, lebensfroher Tröster und gutwilliger Beschützer. Er wird zum echten besten Freund und einer Quelle des ständigen Optimismus für seine von Natur aus nicht immer fröhliche neue Wirtin: „Ich habe ihn nie länger als drei Minuten mürrisch gesehen. Er konnte einfach der Aufforderung, fröhlich zu sein, nicht widerstehen“ (Haushofer 2005:101) und „Es war eine seiner liebenswertesten Seiten, daß er alles gut und schön fand, was ich tat, aber es war auch gefährlich für mich und ermutigte mich oft dazu, Dinge zu tun, die unvernünftig oder waghalsig waren“ (Haushofer 2005:147). Deshalb gilt die Ermordung des Hundes infolge der Begegnung mit einem Unbekannten nicht als ein gewöhnlicher weiterer (Tier)Verlust, sondern wird einer Katastrophe gleichgestellt: „Jetzt ist Luchs nicht mehr, mein Freund und Wächter, und das Verlangen, in die weiße schmerzlose Stille

einzugehen, ist manchmal sehr groß. ... Er war mein sechster Sinn. Seit er tot ist, fühle ich mich wie ein Amputierter. Etwas fehlt mir und wird immer fehlen. ... Das schlimmste ist, daß ich ohne Luchs wirklich allein fühle”(Haushofer 2005:129-130). Im Allgemeinen ist der Hund eine der zentralen und transitiven Gestalten in der Prosa von M. Haushofer, er wird oft einem Mann-Partner gegenübergestellt (Brüns 1998: 77-80), dabei nicht dämonisiert, wie es in der Weltliteratur weit verbreitet ist (Геллер 2005: 143).

Als der Fremde erschien, ruiniert er derartige gläserne Welt, die aufgrund des Vertrauens und der Liebe gebildet ist und in der die Frau für die zahmen Tiere die Verantwortung übernimmt. Sie leidet schwer unter den Toden ihrer Haus- und Wildtiere, dennoch muss erkennen: „Es gibt keinen Ausweg, denn solange es im Wald ein Geschöpf gibt, das ich lieben könnte, werde ich es tun; und wenn es einmal wirklich nichts mehr gibt, werde ich aufhören zu leben”(Haushofer 2005:140). Die Narratorin gibt sich Mühe den Fremden, vielleicht noch einen zufällig Überlebten, zu verstehen, und fasst zusammen: „Mitleid war die die einzige Form der Liebe, die mir für Menschen geblieben war” (Haushofer 2005:197).

Es ist nötig, antipatriarchale Tendenzen im M. Haushofers Schaffen in Betracht zu ziehen, wenn sie eine Mannfigur immer wieder als Schuldigen und Töter identifiziert (vergleiche Brüns 1998, FreiGerlach 1998, Lange-Kirchheim 2007). Wir dürften behaupten, dass sich solche gezwungene Ermordung des Unbekannten die latente Misanthropie der Einsiedlerin, die sie allmählich bewusst macht und endgültig wahrnimmt, verschärft. Anthropozentrismus wird durch Biozentrismus erstattet: der Mensch steht schon nicht nur auf derselben Ebene mit den anderen Lebewesen, sondern auch er verliert seine Position des Übergeschöpfes (siehe die Evolution der Anschauungen „Tier – Mensch” von Aristoteles über Hegel bis hin zu Heidegger: Тимофеева 2017). Darum wird das Tier bei der Autorin einem empathischen und vernünftigen Partner im Unterschied zu einem nicht immer vernünftigen Menschen gleichgestellt (Knápek 2019: 57-58).

Die Narratorin positioniert sich selbst als friedliche Person, Hausmütterchen und Fatalistin. Die Frau jagt widerwillig wilde Tiere, vornehmlich Luchs und teilweise sie brauchen Fleisch bei solcher spärlichen Ernährung: „ich fühlte mich krank. Ich wußte, es kam davon, daß ich immer wieder töten mußte. Ich stelle mir vor, was ein Mensch empfinden mag, dem Töten Freude macht. Es gelang mir nicht. Die Härchen stäubten sich auf meinem Armen, und mein Mund wurde trocken vor Abscheu. Man mußte wohl dazu geboren sein. Ich konnte mich dahin bringen, es möglichen rasch und geschickt zu tun, aber ich würde mich nie daran gewöhnen. Lange lag ich wach in der knisternden Dunkelheit und dachte an das kleine Herz, das über mir in der Kammer zu einem Eisklumpen gefror”(Haushofer 2005: 122). Im Roman tritt deutlich der Anruf „Du sollst nicht töten” auf, der als eines der Leitmotive von Oeuvre der Schriftstellerin gilt. Deshalb kann eine Ansicht: „es gibt keine vernünftigeren Regung als Liebe. Sie macht dem Liebenden und dem Geliebten das Leben erträglicher. Nur, wir hätten rechtzeitig erkennen sollen, daß dies unsere einzige Möglichkeit war, unsere einzige Hoffnung auf ein besseres Leben” (Haushofer 2005:206) Schranken zwischen Mensch und Tier überwinden, indem man traditionelle Interaktionsformen zwischen ihnen bis auf die Wurzel überdenkt.

Nicht weniger wichtig ist im Roman M. Haushofers eine weiße Krähe. Der Vogel korrespondiert sich mit seiner semantischen Farbe, deswegen rezeptiert man ihn als Ausgestoßener unter anderen schwarzen Artgenossen. Die Gestalt ist auch mit der gestorbenen Perle verbunden, weil die weiße Farbe der kleinen Katze todbringend in der Wildnis ist (Predoiu 2016: 84).

Zunächst behandelte die Protagonistin die Krähen mit der großen Verachtung, denn die Frau sah sie in der Stadt lediglich neben dem Müll, was die starke Abneigung verursachte. Hier ersetzten die Vögel die Uhr, weil ihre Handuhr und ihr Wecker kaputt waren, und die Krähen flogen zur genauen Zeit und warteten auf Essen: „Sie schienen mich als prächtige Einrichtung zu betrachten, als eine Art Sozialversicherung, und wurden von Tag zu Tag fauler” (Haushofer 2005: 136). Die Narratorin bewundert die Extrageduld der Krähen, indem sie die Vögel füttert: „waren sie mir das Sinnbild der stoischen Geduld. Einer Geduld, die wenig zu erhoffen hat und einfach wartet, bereit, das Gute wie das Böse hinzunehmen” (Haushofer 2005: 207). Auf solche Weise hilft die Kommunikation mit den Vögeln im Waldghetto durchzustehen.

Bei der Analyse der Albino-Krähe sei ihre Fremdengestalt für den Schwarm angemerkt. Die Schriftstellerin präsentiert eine Analogie der Rezeption eines Anderen, wenn anders zu sein, eine Gefahr für den „normalen” Rest darstellt. Wegen der Unähnlichkeit mit Mehrheit steht die weiße Krähe der Ich-Erzählerin sehr nah, ist ihr derartiges Alter Ego: „Ich kann nicht verstehen, warum die

anderen Krähen sie nicht mögen. Für mich ist sie ein besonders schöner Vogel, aber für ihre Artgenossen bleibt sie abscheulich. Ich sehe sie ganz allein auf ihrer Fichte hocken und über die Wiese starren, ein trauriges Unding, das es nicht geben dürfte, eine weiße Krähe. ... Immer wird sie ausgestoßen sein und so allein, daß sie die Menschen weniger fürchtet als ihre schwarzen Brüder. Vielleicht wird sie so verabscheut, daß man sie nicht einmal tothacken mag. Jeden Tag warte ich auf die weiße Krähe und locke sie, und sie betrachtet mich aufmerksam aus ihren rötlichen Augen" (Haushofer 2005: 218). In einer allegorischen Form zeigt M. Haushofer die Distanziertheit und Einsamkeit des marginalen Menschen in der modernen Gesellschaft, die eine falsche Gemeinschaft von gleichen Individuen ist.

Die Absonderung für Ausgestoßene bedeutet eine Chance auf die Adaptation zur neuen Realität, wenn viele Sachennicht von der Gesellschaft als Institution der Kontrolle, sondern von ihnen selbst abhängen. J. Chovanec aufgrund der Theorie des dritten Raumes von E. Soja betrachtet die Isolierung der Narratorin als Integrationsinstrument und die Dekonstruktion der Grenzen zwischen Tieren und Menschen als Gemeinschaftsraum zwischen ihnen, wenn ihre natürlichen Differenzierungen erkannt werden (Chovanec 2014).

Die Berichte der Frau enden mit einem Satz über die weiße Krähe, die auf den Menschen wartet. Wir glauben, dass der Albino-Vogel Hoffnung symbolisiert, denn sie taucht im dritten Herbst auf, als die Protagonistin die Faktoren, die von ihr nicht abhängen, annahm und trotz der Zukunftsschwierigkeiten einfach zu leben begann: „Ich kann sehr wenig für sie tun. Meine Abfälle verlängern vielleicht ein Leben, das nicht verlängert werden sollte. Aber ich will, daß die weiße Krähe lebt, und manchmal träume ich davon, daß es im Wald noch eine zweite gibt und die beiden einander finden werden. Ich glaube nicht daran, ich wünsche es mir nur sehr" (Haushofer 2005: 218).

Als Schlussfolgerung sei behauptet, dass der Roman von M. Haushofer eine originelle Invariante der Adaptation des Menschen zur neuen Wirklichkeit bei einer Katastrophe und/oder in einer Post-Apokalypse im Chronotopos von den österreichischen Alpen Mitte des 20. Jhs. ist. Die Wandmetapher lässt die Autorin eine Grenze zwischen Gesellschaft und Menschen, Zivilisation und Natur ziehen. Die totale Isolation gibt eine Möglichkeit die formelhaften Beziehungen der Tiere und Leute unter einem neuen Blickwinkel zu betrachten. Sie werden nicht gegenübergestellt, sondern aus dem neuen Stadtpunkt der gleichberechtigten Kommunikation bewertet. Die Alltagspoetik mit einer (zurückblickenden) Selbstreflexion von der anonymen Ich-Erzählerin präsentiert konkrete Mechanismen und Modelle der Isolationsanpassung der Lebewesen in der literaturanthropologischen Perspektive.

Bibliografie:

Arlaud, Sylvie, und Lacheny, Marc, und Lajarrige, Jacques, und Cardonnoy du, Éric Leroy (Hg.). *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer: „Die Wand“ und „Die Mansarde“*. Berlin: Frank und Timme, 2019.

Battiston, Régine. „Marlen Haushofer: écrire pour transcender sa condition de femme“. *Germanica* 46, 2010: 61–72.

Belobratov, Aleksandr. *Posleslovie*. Haushofer M. Stena: roman; per. s nem. E. Krepak. Sankt-Peterburg: Fantak, 1994: 279-286 (Белобратов, Александр. *Послесловие*. Хаусхофер М. Стена: роман; пер. с нем. Е. Крепак. Санкт-Петербург: Фантак, 1994: 279-286).

Bokshan', Halyna. *Mifolohichnistsenarii v romani Marlen Haushofer „Zastinoiu“*. Zbirnyk tezzamaterialamy Mizhnarodnoï naukovo-praktychnoï konferentsii „Filosofs'kiobriis 'ohodennia" 19 lystopada 2020 r. Kherson: DVNZ „KhDAEU", 2020: 7-9 (Бокшань, Галина. *Міфологічні сценарії в романі Марлен Гаусгофер „За стіною“*. Збірник тез за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції „Філософські обрії сьогодення" 19 листопада 2020 р. Херсон: ДВНЗ „ХДАЕУ", 2020: 7-9).

Bosse, Anke, und Ruthner, Clemens (Hg.): *„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Tübingen, Basel: Francke Verl., 2000.

Brüns 1998: Brüns, Elke. *Außenstehend, un gelenk, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1998.

Chovanec, Johanna. *Marlen Haushofers „Die Wand“ als Third Space*. Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 45(1), 2014: 15-30.

- Duden, Anne u.a. (Hg.). „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“ *Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt/Main: Neue Kritik, 1986.
- Fesenko, Valentyna (hol. red.) *Suchasniliteraturoznavechistudii. Topostvaryniakanthropologichnedzerkalo*. Zbirnyknaukovykh prats'. Kyiv: Vyd. tsentr KNLU, 2011 (Фесенко, Валентина (гол. ред.) *Сучасні літературознавчі студії. Топос тварин як антропологічне дзеркало*. Збірник наукових праць. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2011).
- Frei Gerlach, Franziska. *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*. Berlin: Erich Schmidt, 1998.
- Geller, Leonid (red.). *Utopijazverinosti. Rerezentacijazhivotnyh v russkojkul'ture. Trudy Lozannskogosimpoziuma 2005*. Lozanna-Drogobych: Kolo, 2007 (Геллер, Леонид (ред.). *Утопиязвериности. Репрезентация животных в русской культуре. Труды Лозаннского симпозиума 2005*. Лозанна-Дрогобыч: Коло, 2007).
- Haushofer, Marlen. *Die Wand*. Roman. St. Pölten-Salzburg: Residenz Verlag, 2005.
- Haushofer, Marlen. *Zastinoiu: roman; per. z nim. NataliIvanychuk*. L'viv: Vyd-voStarohoLeva, 2020 (Гаусгофер, Марлен. *За стіною: роман; пер. з нім. Наталі Іваничук*. Львів: Вид-во Старого Лева, 2020).
- Herbrechter, Stefan: „Nicht, daß ich fürchtete, ein Tier zu werden...“ *Ökographie in Marlen Haushofers Die Wand*. *Figurationen* 15, H. 1, 2014: 41-55.
- Knápek, Pavel. *Marlen Haushofer: „Die Wand“ unter der Perspektive der Cultural and Literary Animal Studies*. *Acta FacultatisPhilosophicaeUniversitatisOstraviensis. StudiaGermanistica*. V. 25, Is. 1, 2019: 53-61.
- Lange-Kirchheim, Astrid. „Zur Konstruktion von Männlichkeit bei Autorinnen: Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek“. *Männer und Geschlecht*. Penkwit Meike (Hg.). Freiburg: Jos Fritz, 2007: 255–280.
- Matsevko-Bekers'ka, Lidia. *Naratyviakformaantropologizatsiiliteraturnohotvoru*. *Rytsannaliteraturoznavstva*. Vyr. 80, 2010: 199-210 (Мацевко-Бекерська, Лідія. *Наратив як форма антропологізації літературного твору*. Питання літературознавства. Вип. 80, 2010: 199-210).
- Morrien, Rita. *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Würzburg: Königshausen, Neumann, 1996.
- Popov, Iurii. *Robinzonada: tradytsiinasuzhetnamodel'. Tradytsiinisuzhetytaobrazy*. Chernivtsi: Misto, 2004: 247-264 (Попов, Юрій. *Робінзонада: традиційна сюжетна модель. Традиційні сюжети та образи*. Чернівці: Місто, 2004: 247-264).
- Predoi, Graziella. *Raumkonstellationen in Marlen Haushofers „Die Wand“*. *Germanistische Beiträge* 38, Hermannstadt, 2016: 66-88.
- Roebing, Irmgard. „Ist Die Wand von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?“ *Diskussion Deutsch* 20, H. 105, 1998: 48–58.
- Strigl, Daniela. „Die Wand“ (1963) – *Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt*. *Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Nr. 15. Juli 2004, zugänglich unter https://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/strigl15.htm (18.11.2021).
- Strigl, Daniela. „Eine große Lüge“. *Anmerkungen zur Biographie Marlen Haushofers*. *Wespennest* 119, 2000: 31–34.
- Strigl, Daniela. *Marlen Haushofer. Die Biographie*. München: Claassen, 2000.
- Tarnashyn'ska, Liudmyla. *Literaturoznavechaantropologhiia: novyimetodologichnyiproekt u dzerkalifilosofs'kykhanalohii*. *Slovo i chas*. № 5, 2009: 48-61 (Тарнашинська, Людмила. *Літературознавча антропологія: новий методологічний проєкт у дзеркалі філософських аналогій*. Слово і час. № 5, 2009: 48-61).
- Timofeeva, Oksana. *Istorijazhivotnyh*. Moskva: Novoeliteraturnoeobozrenie, 2017 (Тимофеева, Оксана. *История животных*. Москва: Новое литературное обозрение, 2017).
- Torke, Celia. *Die Robinsonin. Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch- und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts*. Göttingen: V & R unipress, 2011: 191-241.
- Uliura, Hanna. *Zhinka za stinoiu*. *Rezhymdostupu*<https://nspu.com.ua/novini/ganna-uljura-zhinka-za-stinoiu/> (18.11.2021) (Улюра, Ганна. *Жінка за стіною*. Режим доступу <https://nspu.com.ua/novini/ganna-uljura-zhinka-za-stinoiu/> (18.11.2021)).

