

ANDRZEJ PILIPOWICZ (OLSZTYN)

VERGANGENHEIT ALS HINTERTOR DES LEBENS.  
DIE GESCHEITERTE VOLLENDUNG DER EIGENEN GEBURT IN  
*TONIO KRÖGER* VON THOMAS MANN UND IN *DIE FRÄULEIN  
VON WILKO* VON JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

The novella *Tonio Kröger* by Thomas Mann und the short story *The Wilko Girls (Panny z Wilka)* by Jarosław Iwaszkiewicz deal with the problem of the return to the past. Tonio Kröger was born as an artist who exists on the brink of the reality by what he shares the position with the death that is situated outside of the life. Wiktor Ruben spends his time among five girls whose presence develops his masculinity until the First World War let him meet the death. The both protagonists try to return to their past where they look for an entrance to the life that is incarnated by the women who they knew years ago.

Tonio Kröger, der Protagonist der 1903 von Thomas Mann (1875-1955) geschriebenen Erzählung *Tonio Kröger*, und Wiktor Ruben, der Protagonist der 1932 von Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980) verfassten Erzählung *Die Fräulein von Wilko (Panny z Wilka)*, gelten als Gestalten, die ihre als Eintritt ins „richtige“ Leben verstandene Geburt zu Ende zu bringen versuchen, weil sie nach dem Austritt aus den Mutterschößen im Geburtsakt in Bereiche geraten sind, die sie außerhalb des Lebens stehen lassen. Tonio betritt den ihn ebenso wie der Bereich des Todes vom Leben isolierenden Bereich der Kunst, in dem er zwar zu einem erwachsenen Menschen, aber zu keinem zeugungsfähigen Mann heranreift. Im Gegensatz zu Tonio kommt Wiktor zwar in den Bereich des Lebens, in dem er sich auch aus einem Kind zu einem erwachsenen Menschen entwickelt, aber seine Verwandlung in einen sexuell leistungsstarken Mann, der in einem von fünf Mädchen gebildeten „Schoß“ stattzufinden scheint, wird unterbrochen. Infolgedessen wird er nicht nur vorzeitig aus dem „Schoß“ herausgezogen, sondern betritt auch den vom Krieg<sup>1</sup> und somit vom Tod besetzten Bereich des Lebens. Den Anschluss an die materiell bestimmte Außenwelt erschwert auch die

---

<sup>1</sup> Aus den Orts- und Zeitbestimmungen geht hervor, dass Wiktor an zwei Kriegen teilgenommen hat (T. Sobolewski 2011: 14): am Ersten Weltkrieg (1914-1918) und am polnisch-russischen Krieg im Jahre 1920 (J. Iwaszkiewicz 1996: 12).

hochintellektuelle Entwicklung der beiden, die sie auf ihre geistig bestimmte Innenwelt zurückwirft und ihre Abkapslung in dem streng individuellen Inneren zur Folge hat<sup>2</sup>. Während der etwa 40-jährige Wiktor sich nach Wilko begibt, um in die Vergangenheit hinauszusteigen und in dem vor 15 Jahren verlassenen Ort nach einer Möglichkeit des verpassten Einstiegs ins Leben zu suchen, kehrt der ungefähr 30-jährige Tonio in seine an der Ostsee liegende Heimatstadt nach 13 Jahren zurück, um von dort aus nach Aalsgaard (Dänemark) aufzubrechen, wo ihm die Vergangenheit entgegentritt und sich eine Gelegenheit bietet, den Sprung von der Kunst ins Leben vorzunehmen. Zwischen den beiden Protagonisten bestehen auch andere Gemeinsamkeiten: In der künstlerischen Arbeit des Schriftstellers Tonio spiegelt sich die Arbeit des Gutsverwalters Wiktor wider, der wegen seiner zahlreichen Beschäftigungen ebenso häufig wie Tonio von der Außenwelt abgelenkt wird. Des Weiteren scheinen die aus dem Erinnerungspotenzial geschöpften Bilder von Wiktor, in deren Strudel er in Wilko gezogen wird und die in der Rekonstruktion der individuell erlebten Welt bestehen, ein Revers der vom schriftstellerischen Kreativitätspotenzial geschaffenen Bilder von Tonio zu sein, aus denen eine Welt konstruiert wird, die den Lesern seiner Werke zum Erleben „vorgelegt“ wird.

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die Rolle der Vergangenheit als einer zum Leben führenden Zeitdimension zu bestimmen. Das Vergangene hängt nämlich mit den Bemühungen der Protagonisten zusammen, aus der „Hülle“ der Kunst (Tonio) bzw. aus der „Hülle“ des Epheben (Wiktor) herauszukommen und ins „eigentliche“ Leben vorzustoßen.

Tonio wird sich sehr früh bewusst, dass er auf einem anderen Gebiet als auf dem der Gesellschaft aufwächst, obwohl er dieses Gebiet als das der Kunst noch nicht identifiziert<sup>3</sup>:

---

<sup>2</sup> Da die Rezeption der Kunst das Ich stark beansprucht und es immer raffinierter macht, können die im Kontext von Tonio und Wiktor genannten Kunstarten (Literatur, Musik und Kunstmalerei) die These festigen, dass die Kunst nicht der Entfaltung der Beziehung zur Außenwelt dient, sondern die Sublimation des eigenen Daseins fördert. In seiner späten Kindheit spielt Tonio Geige (T. Mann 1995: 18), schreibt Gedichte (T. Mann 1995: 18) und kennt Werke von Friedrich Schiller (*Don Carlos* – T. Mann 1995: 21), Theodor Storm (*Immensee* – T. Mann 1995: 30), die Ballade *Hyazinthen* – T. Mann 1995: 29; 78), William Shakespeare (*Hamlet* – T. Mann 1995: 50) und Richard Wagner (*Tristan und Isolde* – T. Mann 1995: 43). Außerdem werden bei Mann die Werke von Ludwig van Beethoven (die neun Symphonien – T. Mann 1995: 78), Arthur Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung* – T. Mann 1995: 78) und Michelangelo (*Das Jüngste Gericht* – T. Mann 1995: 78) erwähnt. Wiktor dagegen liest in seiner frühen Jugend die Werke von Friedrich Schiller, Friedrich Nietzsche, Henri Poincaré (*La Science et l'hypothèse*), Henri Bergson (*L'Évolution créatrice*), Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Immanuel Kant (J. Iwaszkiewicz 1996: 32). Darüber hinaus erscheinen bei Iwaszkiewicz Hinweise auf die Werke von Giorgione (J. Iwaszkiewicz 1996: 41; 61), Rafael (J. Iwaszkiewicz 1996: 74) und Ludwig van Beethoven (Sonaten – J. Iwaszkiewicz 1996: 73).

<sup>3</sup> In dem Moment, in dem Tonio als Künstler mit einem aus München nach Dänemark flüchtenden Verbrecher (Hochstapler) (T. Mann 1995: 60; 62) verwechselt wird, wird angedeutet, dass sich der Boden der Kunst ebenso wie der Boden des Kriminellen außerhalb der über die Legitimation der Legalität verfügenden Gesellschaft befindet: Tonio hat keinen Pass (T. Mann 1995: 59), weil man in der Welt

Manchmal dachte er ungefähr: Es ist gerade genug, daß ich bin, wie ich bin, und mich nicht ändern will und kann, fahrlässig, widerspenstig und auf Dinge bedacht, an die sonst niemand denkt. (...) Nicht selten dachte er auch: Warum bin ich so sonderlich und in Widerstreit mit allem, zerfallen mit den Lehrern und fremd unter den anderen Jungen? (...) Ja, es war in allen Stücken etwas Besonderes mit ihm, ob er wollte oder nicht, und er war allein und ausgeschlossenen von den Ordentlichen und Gewöhnlichen (...) (T. Mann 1995: 19; 23)

Die Antwort auf die Frage nach der Spezifik der Tonio aus der Gesellschaft und somit aus dem Leben ausklammernden Position des Künstlers kann man in den einzelnen Aspekten der Kunstauffassung finden, deren wichtigste Elemente in der ganzen Erzählung von Mann zerstreut vorkommen und teilweise auch von Tonio zur Sprache gebracht werden. Im Gespräch mit der Kunstmalerin Lisaweta Iwanowna enthüllt er detailliert die Forderungen, die die Kunst an den Schriftsteller stellt, und konzentriert sich auf den Unterschied zwischen den Wörtern, deren sich der Schriftsteller im Schaffensprozess bedient, und den Gefühlen, aus denen sich das Leben zusammensetzt und die die Essenz des Lebens an sich ausmachen (T. Mann 1995: 45). Der Schriftsteller wickelt die in sein Inneres absorbierte Welt mit Hilfe des Wortes zusammen, die später der seine Werke lesende Mensch in seinem Inneren auseinanderwickelt, wodurch er sich selbst nicht nur als Objekt und Teil der Welt sieht, sondern auch erlebt. Das Wort dient dem Schriftsteller als Instrument, mit dem das Gefühl „gebändigt“ wird. Das „kalte“ Wort macht aber das „heiße“ Gefühl nicht zunichte, denn das Wort „komprimiert“ das Gefühl, um es zu fangen. Im Grunde enthält das Wort also kein Gefühl, sondern weist lediglich auf eine Emotion hin, die der Leser aus seinem Inneren herausholt und mit der er das gelesene Wort füllt, wodurch er die Nuancen der Persönlichkeit des im Werk dargestellten Protagonisten rekonstruieren und sich mit ihm völlig identifizieren kann. Um bei dem Leser Gefühle hervorzurufen, muss der Schriftsteller seine Gefühle dämpfen, was die allerwichtigste Voraussetzung für den künstlerischen Akt ist. Der Frühling, von dem Tonio als von einer Gefahr spricht (T. Mann 1995: 39-40), ist insofern ein Störfaktor für den Schriftsteller, als diese Jahreszeit das Ich des Menschen aus seinem Inneren wegen der überall in der Außenwelt herrschenden Schönheit herauslockt und es im Äußeren diffundieren lässt. So werden zwar die Emotionen des Schriftstellers wie jedes Menschen „aktiviert“, aber die Möglichkeit, die Welt zu erfassen und sie auf das Literarische in Anlehnung an das Potenzial des Inneren zu konvertieren, wird zugrunde gerichtet: Indem er die Welt erlebt, wird er vom Leben „verschlungen“ und künstlerisch impotent gemacht. Nur dadurch, dass der Schriftsteller seine Gefühle unterdrückt und sich an den Rand des Lebens zurückzieht, kann er sich der Welt bemächtigen, sie in vollem Ausmaß umgreifen und darstellen. Auf diese

---

der Kunst ohne Dokumente reisen kann. Da ein mit dem Namen „Kröger“ signiertes Manuskript seiner Novelle als Pass dient (T. Mann 1995: 60-61), ist darauf zu schließen, dass der Boden der Kunst legal ist und von der Gesellschaft anerkannt wird. So bekommt Tonio ein Signal, dass das Eindringen in die Welt der Gesellschaft mit der „Verhaftung“ seiner künstlerischen Fähigkeiten und somit mit der schriftstellerischen Impotenz enden kann (T. Mann 1995: 80).

Weise verwirklicht sich die Berufung des Schriftstellers, deren Fundament nicht der Egoismus, der lebensgierige Menschen charakterisiert, sondern der Altruismus ist, der sich im Streben danach ausdrückt, den anderen Menschen zu dienen. Durch das Zurückstellen seiner eigenen Emotionen vermag der Schriftsteller ein „mikroskopisches“ Bild von den Emotionen und somit vom Leben der anderen zu bekommen, das nicht von seinen Gefühlen getrübt wird – ein Bild, das das Wissen von sich selbst bereichert (T. Mann 1995: 33-34). Je weiter sich der Schriftsteller vom Leben entfernt, desto breiter erstreckt sich die Welt vor ihm, wodurch er sich einen Einblick in die verborgensten Elemente der Wirklichkeit verschaffen kann. In diesem Sinne ist der Satz von Tonio auszulegen:

(Die Poesie (ist) eine sanfte Rache am Leben (...)) (T. Mann 1995: 47)

An dem Leben, das den Schriftsteller nicht an sich heranlässt, ihn sogar von sich wegstößt, rächt sich die Kunst, die die Welt in ihrer unversehrten Form dank der gewonnenen Distanz zum Leben sehen lässt und die dem Leben seine verborgensten Geheimnisse entreißt (K. Schröter 1964: 668). Der Einblick in das Ganze des Lebens ist gleichbedeutend mit der Annäherung an den Tod, der eine ebenso breite – wenn auch nicht örtlich, sondern zeitlich bestimmte – Perspektive der Lebensbetrachtung bietet. Die in die elementaren Teilchen zersetzte Existenz des Menschen wird vom Schriftsteller „gesammelt“ und in sein Inneres wie in ein Grab „gelegt“ (T. Mann 1995: 81), von wo aus sie in ein vom Schriftsteller geschriebenes Werk weitergeleitet wird, in dem sie im Akt des Lesens „aufersteht“. Die im Inneren des Schriftstellers aufbewahrten unzähligen Existenzformen können nicht in ihrem individuellen Ausmaß aufs Papier gebracht werden (T. Mann 1995: 32), deshalb ist die literarische Gestalt keine Widerspiegelung eines in der Wirklichkeit beobachteten Menschen, sondern eine Kompilation von vielen Personen. Aus diesem Grunde wird der sich in ein Werk vertiefende Leser mit der ganzen Welt und nicht nur mit einem Teil von ihr, den er in seiner Umgebung selbst wahrnehmen kann, konfrontiert. So befinden sich der Schriftsteller und der Leser an den gegenüberliegenden Polen der Existenz: Während der erstere die Position des Todes einnimmt und seine Gefühle zähmen muss, lebt der letztere aus voller Brust und kann in den Gefühlen schwelgen. Die Position des Außenseiters, zu dem jeder echte Schriftsteller wird, erhöht zwar die Möglichkeit der Erkenntnis, vernichtet aber die Freude am Leben (T. Mann 1995: 44). Da der Mensch und der Künstler im Falle jeder zu einem Schaffensakt fähigen Person in einem Organismus untergebracht sind, macht sich das folgende Abhängigkeitsverhältnis geltend: Blüht der Künstler in Tonio auf, so stirbt der Mensch in ihm ab (T. Mann 1995: 79). Im Hinblick darauf, dass sich die Kunst dank dem Leben als Reservoir der Gefühle entwickelt, ist sie nicht von der Welt zu trennen, um so mehr, als man Glück eher in der chaotischen und unperfekten Realität (H. Koopmann 1995: 566) als in der „reinen“ und das Vollständige anstrebenden Welt der Kunst findet (T. Mann 1995: 26).

Die Sehnsucht nach dem authentischen, nicht literarisch verarbeiteten Leben lässt Tonio München als eine den Kunstreichtum Italiens verkündende Stadt (H. Koopmann 2005: 127), wohin er nach dem Tod seines Vaters und nach der erneuten Heirat seiner Mutter zog, verlassen und in seine im Norden Deutschlands gelegene, von ihm als seinen Ausgangspunkt betrachtete (T. Mann 1995: 50) Heimatstadt kommen. Die Vergangenheit offenbart sich Tonio nicht in seiner Heimatstadt<sup>4</sup>, sondern „einen Schritt“ weiter oder „nördlicher“ – in Dänemark. Dadurch rückt er noch näher an den Bereich der Vitalität des Lebens, die von seinem aus dem Norden kommenden Vater inkarniert wurde, und entfernt sich noch mehr von dem Bereich der Kunst, für den der als Herkunftsrichtung seiner Mutter geltende Süden steht<sup>5</sup>. Tonio erlebt die Vergangenheit während des Balls, auf dem er tanzende Menschen – u.a. Ingeborg Holm und Hans Hansen als seine Freunde aus der Jugendzeit und Sinnbilder des Lebens – beobachtet<sup>6</sup> und in dem sich der Tanzunterricht reflektiert, an dem er als 16-jähriger Junge in seiner Heimatstadt teilgenommen hat (Y. Sakurai 1993: 86)<sup>7</sup>. In dieser Situation schlägt

<sup>4</sup> Dass Tonio nach der Einreise in seine Heimatstadt alles „winzig und winklig“ (T. Mann 1995: 51) sowie „eng und nah beieinander“ (T. Mann 1995: 52) vorkommt, hängt nicht nur damit zusammen, dass er auf die Stadt aus der Perspektive des Erwachsenen schaut oder die monumentalen Gebäude von München als seinem gegenwärtigen Wohnort im Vergleich mit den Bauten seiner Heimatstadt majestätisch ausfallen, sondern ist damit verbunden, dass der Bereich der Kunst „geräumiger“ als der Bereich der realen Welt ist.

<sup>5</sup> Die Polarisierung zwischen Kunst und Leben wird mit Hilfe der sich polarisierenden Charaktere und Geschlechter von Tonios Eltern veranschaulicht: „Mein Vater, wissen Sie, war ein nordisches Temperament: betrachtsam, gründlich, korrekt aus Puritanismus und zur Wehmut geneigt; meine Mutter von unbestimmt exotischem Blut, schön, sinnlich, naiv, zugleich fahrlässig und leidenschaftlich und von einer impulsiven Liederlichkeit“ (T. Mann 1995: 80).

<sup>6</sup> Der Tanz verbindet Leben und Kunst: Bewegung gilt als Ausdruck der vitalen Kräfte; dagegen kann man die Tanzfiguren auf Ornamente der Kunstwerke zurückführen. Tonio schaut auf die Tanzenden mit großer Aufmerksamkeit, weil er im Tanzen eine Tätigkeit erblickt, die ihn ins Leben „hineindrehen“ kann und die als solche für eine Bewegung ohne Ziel zu halten ist, wodurch die während des Tanzens „ausgelöste“ Freude zur Quintessenz des Lebens erhoben wird. Der Unterschied zwischen Leben und Kunst wohnt auch dem Satz inne: „Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen“ (T. Mann 1995: 29; 78). Während die Gefühle im Bereich der Kunst, die die Menschen auf eine dem Schlaf eigene Weise aus dem Leben „ausschließt“, genossen werden, werden sie im Bereich des Lebens in die Tat umgesetzt und so „konsumiert“ (T. Mann 1995: 78).

<sup>7</sup> Die beiden Tanz-Situationen sind symmetrisch angelegt und weisen die gleichen Komponenten auf. Ingeborg sieht ähnlich wie früher aus (T. Mann 1995: 26; 71) und bewegt sich auch ähnlich wie früher (T. Mann 1995: 25; 75). Reagierte Tonio auf die das Leben kodierende Stimme von Ingeborg (T. Mann 1995: 25; 30), die aus ihrem Inneren gestoßen wurde, so reagiert er jetzt auf ihren das Leben chiffrierenden Duft (T. Mann 1995: 77), der ebenso dem Inneren von Ingeborg entströmt. Auch das Bild von Hans hat sich kaum geändert: Er trägt einen matrosenartigen Anzug, den er auch früher zu tragen pflegte (T. Mann 1995: 16; 71), und hat auch die Figur, die er früher hatte – breite Schultern und schmale Hüften (T. Mann 1995: 16; 75). Die Rolle des Tanzlehrers Knaak übernimmt der Adjunkt, in dessen Bewegungen (T. Mann 1995: 74) die eleganten Bewegungen von Knaak zu finden sind (T. Mann 1995: 27-28) und der wie Knaak (T. Mann 1995: 26; 29) Französisch (T. Mann 1995: 77) spricht. Während des Balls tanzt man eine Quadrille (T. Mann 1995: 77), die auch im Tanzunterricht (T. Mann 1995: 28) getanzt wurde. Fiel Magdalena Vermehren, die Tonio viel Interesse zeigte, oft beim Tanzen hin (T. Mann 1995: 28), so fällt jetzt ein dänisches Mädchen hin (T. Mann 1995: 76; 78), das ihm viel Aufmerksamkeit

die Existenz von Tonio deutlich in die Richtung des Lebens aus, worauf seine Bereitschaft hinweist, sich ins Leben zu stürzen:

Hadte ich euch vergessen? fragte er. Nein, niemals! Nicht dich, Hans, noch dich, blonde Inge! (...) Zu sein wie du! Noch einmal anfangen, aufwachsen gleich dir, rechtschaffen, fröhlich und schlicht, regelrecht, ordnungsgemäß und im Einverständnis mit Gott und der Welt, geliebt werden von den Harmlosen und Glücklichen, dich zum Weibe nehmen, Ingeborg Holm, und einen Sohn wie du, Hans Hansen, – frei vom Fluch der Erkenntnis und der schöpferischen Qual leben, lieben und loben in seliger Gewöhnlichkeit! (T. Mann 1995: 75)

Die Liebe Tonios zu Ingeborg ergibt sich aus seiner Liebe zum Leben (W. Beutin/ K. Ehlert/ W. Emmerich/ H. Hoffacker/ B. Lutz/ V. Meid/ R. Schnell/ P. Stein/ I. Stephan 1989: 341), weil eben Ingeborg eine „übermütig gewöhnliche kleine Persönlichkeit“ (T. Mann 1995: 31) verkörpert, deren Nähe Tonio auf das Leben im „Gewöhnlichen“ (T. Mann 1995: 81) so vorbereitet, wie das im Inneren des Schoßes heranreifende Kind auf das Leben in der Außenwelt vorbereitet wird. Er wird aus der Kunst ins Leben in der Weise gestoßen, in der das Kind von der Mutter während der Geburt aus ihrem Körper in die Welt gestoßen wird. Für die „Mutterrolle“ von Ingeborg spricht auch die „Rochade“ der Beziehungen, die zwischen Tonio, Ingeborg und Hans bestehen. Gelten die letzteren als Brautpaar, so erscheinen sie in der Vorstellung des auf dem Boden der Kunst stehenden Tonios als seine Ehefrau (Ingeborg) und sein Sohn (Hans) auf dem Boden des Lebens. Demgemäß kann sich Ingeborg nach Tonios Übergang aus dem Bereich der Kunst in den Bereich des Lebens in seine „Mutter“ verwandeln, wodurch Hans automatisch zu seinem Bruder wird – ein Übergang, der es Tonio möglich macht, eine so enge Beziehung zu Hans einzugehen, wie sie einst zwischen Hans und Erwin Jimmerthal in Bezug auf ihr gemeinsames Interesse an Pferden bestand (T. Mann 1995: 22)<sup>8</sup>.

Überträgt Tonio sein Interesse für Hans auf das Interesse für Ingeborg, die ihn infolge der geschlechtlich bedingten Polarität im Leben verankern und aus der homogenen, nur am Rande der Gesellschaft geführten Existenz befreien soll, so trifft sich Wiktor mit den inzwischen zu Frauen gereiften Mädchen in Wilko, zu denen er durch den Tod seines Freundes Jurek (J. Iwaszkiewicz 1996: 10) gebracht wird, so wie er vom Tod wegen des ausgebrochenen Ersten Weltkrieges aus Wilko herausgerissen wurde (Z. Mokranowska 2009: 167)<sup>9</sup>. Im Gegensatz zu Ingeborg,

---

schenkt (H. Kurzke 1997: 100). Tonio spricht auch denselben Satz aus: „Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen“ (T. Mann 1995: 29; 78) und träumt erneut davon, dass Ingeborg an ihn herankommt, um ihm ihre Zuneigung zu zeigen (T. Mann 1995: 30; 79). Wieder ist er sich dessen bewusst, dass seine Sprache nicht die Sprache der anderen ist (T. Mann 1995: 31; 77).

<sup>8</sup> Demzufolge muss Tonio nicht mehr um Hans Hansen gegen Erwin Jimmerthal so kämpfen, wie der Schriftsteller Detlev Spinell gegen Klöterjahn um dessen Frau Gabriele Klöterjahn in der Erzählung *Tristan* kämpft (H. Kurzke 2005: 57): Statt Hans mühsam in die Welt der Literatur einzuführen (T. Mann 1995: 21) und ihn so auf die Seite der Kunst zu ziehen, hofft Tonio, auf die Seite des Lebens überzutreten.

<sup>9</sup> Hat die Rückkehr der Vergangenheit bei Mann einen situativen und auf die Außenwelt bezogenen Charakter, so kommt die Vergangenheit bei Iwaszkiewicz in reflexiver Form zurück, wodurch Wiktor

auf die das Bild der Mutter und des Tonio aus dem Kunst-Terrain wegnehmenden und ihn ins Leben-Terrain „werfenden“ Schoßes projiziert wird, kommt Wiktor in einen von fünf Frauen – Zosia, Jula, Jola, Kazia und Tunia<sup>10</sup> – versinnbildlichten Schoß zurück, in dem er die vom Krieg unterbrochene Herausbildung seiner Männlichkeit fortzusetzen und aus dem er zu treten hofft, um in das – dieses Mal nicht vom Tod gebrandmarkte – Lebensgebiet zu kommen. Während die Existenz von Tonio zwischen dem den Menschen des Lebens entledigenden Tod und der den Mann zur Impotenz verurteilenden Kunst pendelt, schwankt die Existenz von Wiktor zwischen dem den Menschen in den Tod verwickelnden Krieg und der den Mann in die Periode seiner Zeugungsfähigkeit einführenden Jugendlichkeit, in der Wiktor wegen des Krieges erstarrte<sup>11</sup>. Wiktor vermag zu erkennen, dass er vom Leben infolge seiner Teilnahme am Krieg separiert wurde:

Nur sehe ich die Dinge etwas anders. Dabei bin ich nichts Ungewöhnliches. Ich glaube lediglich, was ich durchgemacht habe, hat mich von der gesamten Welt abgesondert. (J. Iwaszkiewicz 1996: 53)

Kazia dagegen bringt ihm zu Bewusstsein, dass seine Abgesondertheit schon in der Zeit vor dem Krieg zu bemerken war, und führt Wiktors mangelnde Zugehörigkeit zum Leben auf seine individuelle Beschaffenheit zurück:

Du warst immer anders. Von Anfang an. Du hast dich nicht erst von den anderen Leuten abgesondert, du warst schon immer abgesondert. (J. Iwaszkiewicz 1996: 53)

Wiktor – ähnlich wie Tonio in Manns Erzählung – versucht seine Andersartigkeit abzulegen und sich in die Gesellschaft zu integrieren<sup>12</sup>. Dass er so wie Tonio im-

---

instande ist, dem Alltag metaphysische Aspekte der Wirklichkeit in Anlehnung an seine Erfahrungen zu entnehmen (A. Sobolewska 1983: 156): Die Landschaft, die Wiktor auf dem Rückweg nach Wilko beobachtet, wird in seiner Innenwelt von der Landschaft überlagert, die aus seinen Erinnerungen auftaucht. In diesem Sinne tritt Wiktor nicht nur der Vergangenheit entgegen, sondern wie auf Tonio kommt die Vergangenheit auch auf ihn zu (J. Iwaszkiewicz 1996: 14-15). Auch einige Personen, denen die Protagonisten bei Mann und Iwaszkiewicz begegnen, lassen die Vergangenheit zur Gegenwart werden: Neben Ingeborg und Hans erkennt Tonio ebenfalls Direktor Seehaase, dem Tonio auf dem Weg nach Dänemark begegnet (T. Mann 1995: 58-59). Wiktor dagegen erkennt außer den Frauen von Wilko den Kutscher Antoni (J. Iwaszkiewicz 1996: 27) und den zusätzlich als Wächter arbeitenden Fischer (J. Iwaszkiewicz 1996: 44). Des Weiteren ist im Dienstmädchen Kasia das vorige Dienstmädchen Walercia (J. Iwaszkiewicz 1996: 27) zu erblicken.

<sup>10</sup> Nach dem Tod von Fela nimmt Tunia deren Platz ein.

<sup>11</sup> Da die Innenwelt, die die häufige Bezugsplattform der Existenz von Wiktor bildet, im Hinblick auf den Mangel der die Außenwelt auszeichnenden Chronologie zeitlos ist, gewinnt seine Tante den Eindruck, dass er nicht gealtert ist und sogar noch jünger aussieht (J. Iwaszkiewicz 1996: 31), was sich daraus ergeben kann, dass sich das Bild vom jungen Wiktor in ihren Erinnerungen verwischt hat.

<sup>12</sup> Um seine jetzige Existenz an seine damalige Existenz anzuschließen, versucht Wiktor die Zeit zurücklaufen zu lassen (H. Zaworska 1985: 24): „Nun schlug er die Brücke, kehrte die Zeit um, jetzt könnte man alles verwirklichen, was sich in jenen Jahren angedeutet hatte.“ (J. Iwaszkiewicz 1996: 28). Seiner Position im Abseits des Lebens wird er sich dank der Perspektive der Zeit bewusst: „Eine Zeitlang schien es ihm, alles Wirkliche habe sich damals, vor fünfzehn Jahren abgespielt, er habe nur nichts davon gewußt“ (J. Iwaszkiewicz 1996: 81). Aus der Zeitperspektive bezeichnet er sich als eine zu keiner

mer daran scheitert, ist mit seinem Restieren in einem vor-männlichen Stadium zu erklären, was das Bild eines alle Stadien der Entwicklung zum Menschen durchlaufenden und zum Austritt in die Welt fertigen Kindes im Schoß der Mutter vor Augen führt – um so mehr, als die separate Position von Wiktor mit der Situation des im Schoß platzierten Kindes einhergeht, das zwar von der Außenwelt durch die „mauerartige“ Bauchhaut der Mutter getrennt existiert, sich aber in der Außenwelt befindet:

Ich möchte aber etwas tun gegen meine Isolierung. Siehst du, meine Arbeit in Stokroć, das ist keine Karriere und nicht einmal ein Broterwerb, sondern der Wunsch, mit vielen gemeinsam zu arbeiten. Nur daß mir's nicht so recht gelingt. (...) Überhaupt war er entsetzt über die Tiefe seiner früheren Ahnungslosigkeit. Jetzt sah er auch, daß er bestimmte Dinge nicht wie andere aufgefaßt, sondern sich mehr als zuvor isoliert hatte, daß er menschenscheu geworden war und bei aller Arbeit für die Gesellschaft abseits, außerhalb stand. (J. Iwaszkiewicz 1996: 53; 57)

Die Situation von Wiktor, der wegen der nicht völlig entwickelten Männlichkeit im Schoß restiert, veranschaulicht der Mittagsschlaf, der von Iwaszkiewicz sehr ausführlich beschrieben wird und der – seinem Wesen nach – den Menschen von der Wirklichkeit abfallen lässt (J. Iwaszkiewicz 1996: 65-67). Durch den Schlaf am hellen Tag wird die embryonale Position von Wiktor angedeutet, die durch einen bis zur Geburt dauernden und dem Schlaf ähnelnden Zustand gekennzeichnet ist. Die Lage der Kissen – das eine unter dem Kopf und das andere auf dem Ohr – deutet die Lage des Kindes an, das von allen Seiten vom Körper der Mutter umgeben ist. In dem Gefühl von Wiktor, dass er sich von seinem Körper trennt, schwingt die Situation des Kindes im Schoß mit, wo das Embryo den Körper als die zur Existenz in der Außenwelt notwendige Form des Menschen gewinnt. Im Hinblick darauf, dass Wiktor die Züge eines Frauenkörpers wahrnimmt und sie zu übernehmen beginnt, ist anzunehmen, dass er ein integraler Teil der Frau ist (G. Ritz 1994: 96), was der Situation des im Bauch der schwangeren Frau ruhenden Kindes entspricht. Da Wiktor nicht zu bestimmen vermag, zu wem sein sich in einen Frauenkörper verwandelnder Körper gehört, kann darauf geschlossen werden, dass er sich nicht innerhalb des Organismus einer

---

Liebe fähige Person: „(E)rst im Laufe des Gesprächs mit Kazia war Wiktor der Gedanke gekommen, daß er sich nie in irgend jemanden wahnsinnig verliebt hatte. Er hatte Liebschaften und Romanzen erlebt (...)“ (J. Iwaszkiewicz 1996: 56). Dies erklärt er mit seiner Feigheit, die seine Beziehung zu den Frauen verraten kann. Er hat sie nämlich nicht als erotische Objekte, sondern als potenzielle, die Entwicklung seiner Männlichkeit fördernde „Katalysatoren“ behandelt: „Nie und nirgendwo hatte er jemanden geliebt, nicht weil sich dazu keine Gelegenheit bot, sondern weil er feige war“ (J. Iwaszkiewicz 1996: 82). Im Zusammenhang damit spricht Zosia von seiner Furcht: „(D)u fürchtest dich wie damals vor der Entscheidung, du fürchtest dich vor allem, sogar von dir selbst“ (J. Iwaszkiewicz 1996: 69). Diese Furcht kann daraus resultieren, dass er nicht lebensreif ist, d.h. sein Dasein noch nicht völlig zum Leben herausgebildet wurde. Auch Tonios Männlichkeit in Manns Erzählung in Bezug auf seine „Verwicklung“ in die Kunst ist in Frage gestellt: Aus der Sicht der Gesellschaft gilt er als eine impotente Person (H. Detering 2005: 23).

Frau, sondern innerhalb eines von allen Frauen aus Wilko gebildeten Organismus befindet<sup>13</sup>. Dadurch, dass sich der Frauenkörper des Wiktor beinhaltenden Schoßes auf das grenzenlos anmutende Zimmer erstreckt, wird auf die Parallelität zwischen den außerhalb der Außenwelt liegenden und die Existenz von Wiktor bestimmenden Bereichen hingewiesen – auf die Parallelität zwischen dem Bereich des Schoßes und dem Bereich des Todes. Indem Wiktor während des Schlafens einen erschossenen Soldaten in seinem Körper erblickt und sich mit ihm identifiziert (H. Kirchner 1983: 126)<sup>14</sup>, betont er, dass er der friedlich wirkenden Umgebung der Mädchen aus Wilko entrissen und auf das Gebiet des im Kontext des Kriegs feindlich geprägten Todes geschleudert wurde. Wenn man der Tatsache Rechnung trägt, dass das Bild des erschossenen Soldaten, das Bild von Fela und das Bild von Jola nebeneinander auftreten und sich überlagern (J. Iwaszkiewicz 1996: 81), liegt die Vermutung nahe, dass der Wiktor einschließende Schoß nicht nur von allen Wilko-Mädchen auf einmal geschaffen wird, sondern von jedem einzelnen Wilko-Mädchen versinnbildlicht werden kann<sup>15</sup>. In Bezug auf den erwähnten Schlaf von Wiktor kann sich der Körper von Fela hinter einem unbestimmten Frauenkörper verbergen, wenn man sich an die Szene erinnert, in der die nackte Fela keine Scham vor Wiktor empfindet, so wie sich auch eine schwangere Frau ohne Scham nackt im Spiegel betrachtet (J. Iwaszkiewicz 1996: 39-40). Besonders der wohlgeformte Körper von Fela ruft die Asso-

<sup>13</sup> Die „Ränder“ des Schoßes (J. Iwaszkiewicz 1996: 67), der mit der ruhigen und selbstlosen Atmosphäre von Wilko (A. Wajda 1983: 225) gleichzusetzen ist, werden von fünf Mädchen – Zosia, Jula, Jola, Kazia und Fela – gebildet, um so mehr, als ihre Personen das Fünfeck entstehen lassen, das dem kugelförmigen Schoß entspricht. Im Grunde ist nur zwischen den drei Mädchen – Fela, Jola und Jula – und Wiktor eine Beziehung entstanden, in der die Liebe zu einem Mann und die Mutterliebe zusammenfallen. Wegen ihres introvertierten Gemüts existiert Kazia, die die einzige Geschiedene unter den Schwestern (J. Iwaszkiewicz 1996: 18) ist und deren Scheidung ihre Unfähigkeit zur Anpassung an die Gesellschaft enthüllt, auch außerhalb der Gesellschaft und scheint – wie der ihr nahe stehende Wiktor (R. Przybylski 1970: 173) – vom Leben getrennt zu sein: „Ich habe weder Verdienste noch Vorzüge, und doch bin ich abgesondert und isoliert, und das ist in meinem Leben das Wichtigste“ (J. Iwaszkiewicz 1996: 53). Deshalb ähnelt sie Magdalena Vermehren oder dem dänischen Mädchen auf dem Ball in Manns Erzählung – Frauen, die unbeholfen mit dem Leben umgehen, was damit angedeutet wird, dass sie beim Tanzen über ihre Füße stolpern. Im Kontext der die Künstler kennzeichnenden Unabhängigkeit ist Kazia geistig mit Tonio verwandt: Ihre Äußerung über die demütigende Wirkung der Liebe – „(J)ede große Liebe hat etwas Demütigendes und Lächerliches an sich“ (J. Iwaszkiewicz 1996: 55) – stimmt mit der Liebe-Auffassung von Tonio – „Die Erfahrung lehrte ihn, daß dies die Liebe sei. (...) er (...) wußte, daß die Liebe ihm viel Schmerz, Drangsal und Demütigung bringen müsse (...)“ (T. Mann 1995: 26) – überein. Zosia dagegen, die damals im Gegensatz zu ihren ungefähr zwanzigjährigen Schwestern etwa 12 Jahre alt war, ignorierte Wiktor: „Auf jeden Fall sah ich mehr als du. (...) Ja, eine zwölfjährige Frau bemerkt mehr als ein zwanzigjähriger Mann. Vielleicht habe ich dich deshalb nie erst genommen, ich habe dich ausgelacht und dich nicht gemocht“ (J. Iwaszkiewicz 1996: 69). Aus dem Verhältnis von Zosia zu Wiktor ist zu schlussfolgern, dass Wiktor das Gefühl der Liebe in Bezug auf Fela, Jula und Jola mit der mütterlichen Liebe verwechselte, womit Zosia nicht einverstanden sein wollte.

<sup>14</sup> An diesen Soldaten erinnert er sich schon auf dem Weg nach Wilko (J. Iwaszkiewicz 1996: 15).

<sup>15</sup> Indem Jola Wiktor, der in den Krieg zieht, bis an einen schwarzen Pfahl begleitet (J. Iwaszkiewicz 1996: 12), markiert sie die Grenze des Schoßes, an den der Krieg mit dem überall um sich greifenden Tod rührt.

ziation mit einer schwangeren Frau hervor, deren Körper sich durch eine abgerundete und volle Form auszeichnet. Eine weitere Frau, die als Sinnbild für den Schoß gelten kann, ist Jola, deren Gestalt auf ein anderes Merkmal hinweist, das mit dem Schoß zusammenhängt und das mit dem Moment verknüpft ist, in dem Wiktor und Jola mit einem Kahn nach Rożki zum Abendessen bei seinem Onkel fahren (J. Iwaszkiewicz 1996: 22-23). Im Kontext des auch von Jola inkarnierten Schoßes drängt sich die Parallele zwischen der Fahrt mit dem Kahn auf dem See und dem Fruchtwasser auf, das einer der Bestandteile eines schwangeren Frauenorganismus ist, in das das Embryo versunken bleibt<sup>16</sup>. Schließlich gilt auch Jola als eine Frau, in deren Schoß sich Wiktor sitzen sieht. Dies zeigt die Szene, in der Wiktor die Zimmer verwechselt und in den Raum von Jola kommt<sup>17</sup>, statt seinen Raum zu betreten (J. Iwaszkiewicz 1996: 23-24). Zwar wird der erwachende Erotismus von Wiktor in dieser Szene deutlich hervorgehoben, aber man kann diese Situation auch unter dem Aspekt der vitalen Energie betrachten, die während der Einführung des Penis in den Frauenkörper im Zeugungsakt ausgelöst wird und die auch – in entgegengesetzter Richtung – während des Austritts des Kindes aus dem Frauenkörper im Geburtsakt freigesetzt wird.

Nach der Rückkehr nach Wilko versucht Wiktor den nahen Kontakt – wenn auch nicht zu Jola, sondern zu Jola<sup>18</sup> – zu wiederholen (J. Iwaszkiewicz 1996: 73). Dass es bei diesem Treffen der beiden wahrscheinlich zum Geschlechtsverkehr kam, wird damit angedeutet, dass Jola als seine „Geliebte“ (J. Iwaszkiewicz 1996: 77) bezeichnet wird<sup>19</sup>. Der eventuelle Koitus von Wiktor und Jola kann als sein Versuch interpretiert werden, in den Schoß der Frauen zurückzukehren. Davon, dass sich diese Rückkehr als unmöglich erweist, kann die Abneigung von Wiktor gegen die Wiederholung dieser Handlung zeugen, weil sein Eindrin-

<sup>16</sup> Auch der Eindruck von Wiktor, dass er am Ufer eines weißen Meeres steht und von ihm mitgenommen wird (J. Iwaszkiewicz 1996: 72), kann als Hinweis auf das Amorphe des Schoß-Bereichs betrachtet werden (H. Zaworska 1985: 26), in dem Wiktor verloren gehen und in ihm verflüssigt werden will.

<sup>17</sup> War Tonio bei Mann anfällig gegen die Stimme von Ingeborg, so gilt die aus dem Inneren von Jola herrührende Stimme, die die Fähigkeit zum Transzendieren der Körperlichkeit zum Ausdruck bringt (G. Piotrowski 2010: 81), als Vorraum des Schoßes (J. Iwaszkiewicz 1996: 16).

<sup>18</sup> Die sich nur durch einen Vokal unterscheidenden Namen der beiden Frauen spielen darauf an, dass sie ein und denselben Schoß konstruieren.

<sup>19</sup> Dass es früher zu keinem Koitus mit Jola gekommen ist und Wiktor nur ihren Körper von innen her wie ein im Schoß getragenes Kind (J. Iwaszkiewicz 1996: 26) penetriert hat, ist auch aus seiner Erinnerung an das Streicheln von Julas Haut zu schließen, die ihn im Schützengraben begleitete (J. Iwaszkiewicz 1996: 76). Die Nähe des Todes, der bei Iwaszkiewicz vom Krieg impliziert wird, bedingt – wie in Manns Erzählung – die Nähe der Kunst, die sich darin manifestiert, dass die vier mit Jola verbrachten Nächte als poetische Nächte gelten (R. Przybylski 1970: 165-166). So wird der geistige und nicht der physische Aspekt dieser „nächtlichen“ Kontakte hervorgehoben. Dagegen scheint der Koitus mit Jola aus dem Grunde unmöglich zu sein, dass Wiktors Persönlichkeit eher durch die auch von den Kriegserlebnissen verstärkte Passivität und durch das die Aktivität im sexuellen Bereich hemmende Defizit an Männlichkeit (E. Kraskowska 1999: 19) gekennzeichnet ist: Erst dank der Aktivität von Jola hätte der Koitus der beiden zustande kommen können.

gen ins Innere der Frau nicht darauf abzielt, seine Männlichkeit zu benutzen, sondern sie weiter zu entfalten (J. Iwaszkiewicz 1996: 74)<sup>20</sup>. Demzufolge ist die Unmöglichkeit, in das Leben des Hauses in Wilko einbezogen zu werden (J. Iwaszkiewicz 1996: 74), mit der Unmöglichkeit gleichzusetzen, seine Männlichkeit in Anlehnung an die Frauen zu vollenden. So entpuppt sich der Eintritt in den Schoß, dessen Grenzen von den Körpern der Wilko-Frauen abgesteckt sind, als eine Utopie (J. Iwaszkiewicz 1996: 80). Die Rückkehr in den Schoß ist auch aus dem Grunde nicht möglich, dass Tunia den zwischen Fela, Zosia, Kazia, Jula und Jola gespannten Schoß, der wegen des Todes der vor zehn Jahren an der spanischen Grippe (J. Iwaszkiewicz 1996: 17) gestorbenen Fela vernichtet wurde, nicht mehr rekonstruieren kann, weil sie damals zu klein war, um in der Existenz von Wiktor überhaupt eine Rolle zu spielen<sup>21</sup>. Auch Wiktor hat sich geändert, was er daran erkennt, dass die Haut von Jula schon anders ist als in der Zeit, in der er sie zu berühren pflegte (J. Iwaszkiewicz 1996: 64).

Tonio Kröger wurde als Künstler geboren, wodurch er auf dem sich außerhalb des Lebens befindenden Gebiet der Kunst existiert, das eine starke Verwandtschaft zu dem am Rande der Wirklichkeit situierten Gebiet des Todes aufweist. Nach 13 Jahren begegnet er wieder Ingeborg, die als Frau angesehen wird, die ihm hilft, seine Geburt zu Ende zu bringen und ihn in die Mitte des Lebens zu setzen. Wiktor Ruben reift als Mann in der mit einem Schoß zu vergleichenden Atmosphäre von Wilko, aus der er brutal in den den Tod mit einbeziehenden Krieg eingepfercht wird. Nach 15 Jahren kehrt er nach Wilko zurück, um sich wieder in die Weiblichkeit der Frauen zu vertiefen, um von hier aus in das nicht mehr vom Krieg belastete Leben zu treten. Beide Protagonisten scheitern an ihrer „Fortgeburt“, aber werden sich dessen bewusst, dass es keine sich auf die Vergangenheit stützenden Rückwege gibt. Deswegen nehmen sie am Ende der Erzählungen erneut die Positionen ein, die ihnen von der Gegenwart „zugeteilt“ wurden: Tonio folgt seiner schriftstellerischen Berufung (T. Mann 1995: 81) und wendet seine Existenz der Kunst zu, indem er einen Brief in Form eines literarischen Berichts an die Kunstmalerin Lisaweta Iwanowna abfasst; Wiktor dagegen findet sich mit seiner allein von der Arbeit geprägten Existenz ab (J.

---

<sup>20</sup> Die Rückkehr in den Schoß von Jola, der für den von den Frauen von Wilko gebildeten Schoß paradigmatisch steht, musste in der Hinsicht misslingen, dass Jola „einfach mit jedem ins Bett“ (J. Iwaszkiewicz 1996: 33) geht. Auf diese Weise wird ihr Schoß zu einem Ort, der keinen früheren Charakter hat: Er wird nicht nur von anderen Männern benutzt und in den erotischen Kontext gestellt, sondern auch auf die Entwicklung des eigenen Embryos eingestellt. So gilt der Schoß nicht mehr als ein Bereich, von dem aus Wiktor ungestört den Schritt in den vom Krieg befreiten und somit vom Tod gereinigten Bereich des Lebens wagen kann.

<sup>21</sup> Tunia kann aber Fela im physischen Ausmaß ersetzen, weil sie Fela ähnlich sieht (J. Iwaszkiewicz 1996: 60-61). Auch andere den Schoß bildenden Frauen fließen zusammen: z.B. ist Julas und Tunias Haut ähnlich (J. Iwaszkiewicz 1996: 63); Zosia (J. Iwaszkiewicz 1996: 34) wurde ebenso korpulent wie Jula (J. Iwaszkiewicz 1996: 16). Paradoxerweise kann Tunia als eine Person angesehen werden, die Wiktor ins Leben führt, weil sie mit keinen Erinnerungen an die Zeit vor dem Krieg „verseucht“ ist (J. Iwaszkiewicz 1996: 59-60).

Iwazskiewicz 1996: 85) und beginnt immer intensiver an sein Gut in Stokroć zu denken, das mit Hilfe von dem Jurek ersetzenden Janek verwaltet wird.

## LITERATUR

- BEUTIN, W./ EHLERT, K./ EMMERICH, W./ HOFFACKER, H./ LUTZ, B./ MEID, V./ SCHNELL, R./ STEIN, P./ STEPHAN, I. (1989): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart.
- DETERING, H. (2005): „Juden, Frauen und Literaten“. *Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann*, Frankfurt am Main.
- IWASZKIEWICZ, J. (1996): Die Fräulein von Wilko, w: Iwazskiewicz, J: *Die Fräulein von Wilko. Drei Novellen*, aus dem Polnischen von Klaus Staemmler, Frankfurt am Main, 9-85.
- KIRCHNER, H. (1983): Topos młodości w prozie Jarosława Iwazskiewicza, w: Brodzka, A. (ed.): *O twórczości Jarosława Iwazskiewicza*, Kraków/ Wrocław, 117-127.
- KOOPMANN, H. (ed.) (1995): *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart.
- KOOPMANN, H. (2005): *Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder*, München.
- KRASKOWSKA, E. (1999): Lato 1932 czytane zimą, w: Czyżak, A./ Galant, J./ Kuczyńska-Koschana, K. (eds.): *Powroty Iwazskiewicza*, Poznań, 13-28.
- KURZKE, H. (ed.) (1997): *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, München.
- KURZKE, H. (2005): Nachwort, w: Mann, T.: *Tristan*, Stuttgart, 51-63.
- MANN, T. (1995): Tonio Kröger, w: Mann T.: *Schwere Stunde und andere Erzählungen*, Frankfurt am Main, 15-81.
- MOKRANOWSKA, Z. (2009): *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwazskiewicza*, Katowice.
- PIOTROWSKI, G. (2010): *Fortepian ze Sławska. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwazskiewicza*, Toruń.
- PRZYBYLSKI, R. (1970): *Eros und Tanatos. Proza Jarosława Iwazskiewicza 1916-1938*, Warszawa.
- RITZ, G. (1994): „Brzezina“ i „Panny z Wilka“ jako opowiadania antyfilozoficzne, w: *Almanach Iwazskiewiczowski, t. 1: Miejsce zamieszkania. W setną rocznicę urodzin*, Podkowa Leśna, 83-101.
- SAKURAI, Y. (1993): Tonio Kröger – ein Beispiel der »imitatio Goethes`« bei Thomas Mann, w: Hansen, V. (ed.): *Thomas Mann: Romane und Erzählungen*, Stuttgart, 68-88.
- SCHRÖTER, K. (1964): *Thomas Mann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg.
- SOBOLEWSKA, A. (1983): Antynomia życia i wolności. Konstrukcja i psychologia bohatera w prozie Jarosława Iwazskiewicza, w: Brodzka, A. (ed.): *O twórczości Jarosława Iwazskiewicza*, Kraków/ Wrocław, 149-167.
- SOBOLEWSKI, T. (2011): Uważaj, masz krucho, w: „Gazeta Wyborcza. Duży Format“, 17.02.2011, 14-16.
- WAJDA, A. (1983): O filmowaniu prozy Jarosława Iwazskiewicza, w: Brodzka, A. (ed.): *O twórczości Jarosława Iwazskiewicza*, Kraków/ Wrocław, 219-225.
- ZAWORSKA, H. (1985): „Opowiadania“ Jarosława Iwazskiewicza, Warszawa.