

Heinrich Mann und die phantastische Literatur seiner Zeit : eine Untersuchung zur Novelle Das Wunderbare

Autor(en): **Strohmann, Dirk**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 33: **Das Fantastische = Le fantastique = Il fantastico**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006422>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Dirk Strohmann

Heinrich Mann und die phantastische Literatur seiner Zeit

Eine Untersuchung zur Novelle *Das Wunderbare*¹

Heinrich Manns Novelle *Das Wunderbare* erschien erstmals 1896 in der Kunstzeitschrift PAN.² Sie steht im Rahmen einer ganzen Reihe anderer Novellen Heinrich Manns aus dieser Zeit, die sich alle mit rätselhaften Phänomenen beschäftigen, welche rational nicht zu erklären sind. Zu nennen wären in dieser Hinsicht etwa *Der Löwe* (1895), *Ist sie's?* (1895), *Der Hund* (1896) oder *Das Stelldichein* (1897). Von all diesen Novellen hat Heinrich Mann jedoch einzig *Das Wunderbare* in die Ausgabe seiner *Gesammelten Werke* übernommen.³ Offensichtlich bedeutete sie ihm mehr als die übrigen seiner frühen Publikationen, und es sei hier schon einmal die Vermutung gewagt, dass diese Wertschätzung daran lag, dass in ihr mehr als einfach nur eine unerklärliche Erscheinung behandelt wird. Die Grundfrage dieser Studie heisst daher: "Ist *Das Wunderbare* eine phantastische Erzählung im Rahmen der Gattungskategorien der phantastischen Literatur?" und die vorweggenommene Antwort lautet: "Ja und nein". Heinrich Manns Novelle enthält mit der Darstellung eines unerklärlichen Ereignisses das Basiselement aller phantastischen

1 Es kann nicht die Aufgabe des vorliegenden Aufsatzes sein, die Forschungsliteratur zum jungen Heinrich Mann zu diskutieren. Einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand bietet Brigitte Nestler: *Heinrich Mann-Bibliographie*. Das Werk, Cicero Presse, Morsum, Sylt, 2000. Die wichtigste Erörterung der Novelle *Das Wunderbare* bildet, meines Erachtens, immer noch der Aufsatz von Lea Ritter-Santini, auf welchen im vorliegenden Exposé mehrfach Bezug genommen wird.

2 PAN 2, Ausgabe vom November 1896, Heft 3, S. 193-204.

3 Vgl. Lea Ritter-Santini, "Die weisse Winde. Heinrich Manns Novelle 'Das Wunderbare'", in: *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*. Hrsg. von Renate von Heydebrand und Klaus Günther Just, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1969, S. 134.

Dichtung, sie unterscheidet sich jedoch inhaltlich wie auch in ihrer Darstellung von der populären, üblichen phantastischen Literatur. Dies wird auf den folgenden Seiten aufzuzeigen sein.

In einem ersten Abschnitt ist daher zu fragen, was den gedanklichen Hintergrund dieser Novelle bildet: Wovon erzählt *Das Wunderbare*? In diesem Zusammenhang ist ausführlicher auf die Dekadenlehre Paul Bourgets einzugehen. In einem zweiten Abschnitt wird Hanns Heinz Ewers' Geschichte *Die Spinne* vorgestellt, als Musterbeispiel einer populären phantastischen Erzählung der Jahrhundertwende. Die darin gefundenen Gattungskriterien der phantastischen Literatur können daraufhin, in einem dritten Abschnitt, auf Heinrich Manns Novelle angewandt werden. Daraus ist zu ersehen, inwieweit sie diesen Kriterien genügt, beziehungsweise in welcher Hinsicht sie sich davon unterscheidet. Anhand des Ergebnisses dieses Vergleichs kann dann abschliessend ihre Einordnung in den zeitgenössischen literarischen Kontext unternommen werden.⁴

1. Der Inhalt der Novelle *Das Wunderbare*

Nehmen wir die Antwort auf die diesem Abschnitt zugrunde gelegte Frage gleich vorweg: *Das Wunderbare* ist eine Künstlergeschichte, ein Bericht über die Erfahrung des Schönen. Diese Einschätzung bestätigt auch Lea Ritter-Santini: "Die Novelle will vielmehr eine Allegorie der Kunst in allen ihren Formen sein."⁵ Der unbenannt bleibende Ich-Erzähler der Rahmen- sowie Rohde, der Erzähler der Binnenhandlung der Novelle, sind beide seit ihrer Jugend dem künstlerischen Streben mit Leidenschaft verpflichtet:

Vor allem liebten wir die Kunst mit gleicher Leidenschaft und Ausschliesslichkeit. Wenn wir von ihr sprachen, so fühlte jeder sein bestes

4 Als Quelle beider Novellen wurde die Reclam-Sammlung phantastischer Erzählungen der Jahrhundertwende benutzt: *Phantastische Erzählungen der Jahrhundertwende*, hrsg. von Michael Winkler, Verlag Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1982. Die im Text untergebrachten Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.

5 Lea Ritter-Santini, "Die weisse Winde.", *a.a.O.*, S. 141.

Feuer aus dem Geiste des anderen noch glänzender und wärmer zurückstrahlen. Wir ermutigten und bewunderten uns gegenseitig. Niemals liessen wir den Gedanken zu, dass einer von uns sich je einer anderen Tätigkeit widmen könne als der Kunst (S. 77).

Künstlertum bedeutete für den jungen Heinrich Mann, wie dann besonders auch für seinen Bruder, aber stets die Spannung zwischen äusserster Verfeinerung und Aufnahmefähigkeit auf der einen Seite sowie Dekadenz auf der anderen. Beides ist für Heinrich und Thomas Mann untrennbar miteinander verbunden: der moderne Künstler, die moderne Kunst, ist notwendigerweise dekadent. In dieser Ansicht folgen beide Brüder einem französischen Essayisten und Kulturtheoretiker, der einen erheblichen Einfluss auf sie ausgeübt hat, Paul Bourget.⁶ So gesteht Heinrich Mann seinem Freund Ludwig Ewers in einem Brief vom 12. Februar 1892, dass er einem zu veröffentlichenden Novellenband die Widmung "A mon cher maître, Paul Bourget" voranstellen möchte.⁷ Was mag Heinrich Mann an Bourgets Kultur- und Literaturkritik angezogen haben?

Im Zentrum von Bourgets Kritik steht der Begriff der Dekadenz. Er ist der Kernpunkt seiner Essays und sollte nicht nur das Werk der Brüder Mann, sondern die gesamte Kunst- und Kulturdiskussion des Fin-de-siècle wesentlich beeinflussen. Dekadenz ist bei Bourget, ganz im wörtlichen Sinne, eine Erscheinung des Niedergangs. Dekadent ist ein Gemeinwesen, welches nicht mehr die Kraft hat, sich selbst am Leben zu erhalten. Bourget nennt als Beispiel das Römische Reich, das von wilden Barbarenstämmen überrannt und besiegt worden sei. Es ist jedoch augenfällig, dies sei hier am Rande bemerkt, dass hinter dieser Beschreibung die traumatische Erfahrung der Niederlage der französischen (Kultur-)Nation im Krieg von 1870/71 gegen den *homo novus*, das in diesem und durch diesen Krieg erst gegründete Deutsche Reich steht, welche

6 Der offensichtliche Einfluss Bourgets auf Heinrich Manns Novelle ist, nach Ritter-Santini, erst wenig detailliert dargestellt worden. Vgl. *ebd.*, S. 138.

7 In: Heinrich Mann, *Briefe an Ludwig Ewers 1889-1913*, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1980, S. 278/79 (= Veröffentlichung der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik).

auch in der damaligen französischen Literatur Spuren hinterlassen hat. Am deutlichsten wird dies sicher bei Maupassant, welcher in seinen Novellen, besonders der *Mademoiselle Fifi*, die preussisch-deutschen Truppen als Barbaren darstellt.

Gerade in den Zeiten des äusseren Verfalls blüht, nach Bourget, jedoch die Kultur; Kultur verstanden als äusserst verfeinerte Wiedergabe des inneren, seelischen Lebens:

Si les citoyens d'une décadence sont inférieurs comme ouvriers de la grandeur d'un pays, ne sont-ils pas très supérieurs comme artistes de l'intérieur de leur âme? S'ils sont malhabiles à l'action, privée ou publique, n'est-ce point qu'ils sont trop habiles à la pensée solitaire? S'ils sont des mauvais reproducteurs de générations futures, n'est-ce point que l'abondance des sentiments fines et l'exqu Coast des sentiments rares en ont fait des virtuoses, stériles mais raffinés, des voluptés et des douleurs? S'ils sont incapables des dévouements de la foi profonde, n'est-ce point que leur intelligence trop cultivée les a débarrassés des préjugés, et qu'ayant fait le tour des idées, ils sont parvenus à cette équité suprême qui légitime toutes les doctrines en excluant tous les fanatismes?⁸

Dekadente Epochen entwickeln damit durchaus positive Eigenschaften, wie Bourget selbst andeutet, wenn er den hoch kultivierten, dichtenden und philosophierenden spätrömischen Kaiser Hadrian einem wilden germanischen Stammesfürsten gegenüberstellt.⁹ Diese Eigenschaften, diese kulturellen Errungenschaften, kommen jedoch nicht dem Gemeinwesen zugute, sondern sie beschränken sich auf einen winzig kleinen, gleichsam aristokratischen Kreis von Kennern und Geniessern:

Dans cinquante ans, la langue des Frères Goncourt, par exemple, ne sera comprise que des spécialistes. Qu'importe? Le but de l'écrivain, est-il de se poser en perpétuel candidat devant le suffrage universel des siècles? Nous nous délectons dans ce que vous appelez nos corruptions de style, et nous délectons avec nous les raffinés de notre race et de notre heure. Il reste à savoir si notre exception n'est pas une aristocratie...¹⁰

8 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*. Etudes littéraires. Edition établie et préfacée par André Guyaux, Gallimard, 1993 (= Collection Tel), S. 15.

9 *Ebd.*

10 *Ebd.*, S. 16.

Das Kennzeichen der Dekadenz sei ja gerade die Vereinzelung der Teile und die Auflösung des Ganzen, sei es nun in der Gesellschaft oder in der Sprache:

Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi [tout comme] le langage.¹¹

Hiermit sind die Hauptkonturen von Bourgets Dekadenzbegriff umrissen. Seine Wirkung war, wie gesagt, enorm, wahrscheinlich auch aus dem Grunde, weil er in der Tendenz des zeitgenössischen Denkens lag; man vergleiche etwa Nietzsches Ablehnung des allgemeinen Wahlrechts als Ausdruck des dekadenzen Zeitalters der Massen. Spuren davon finden sich, neben den Brüdern Mann, etwa auch bei Hofmannsthal (Auflösung der Wahrnehmungen und der Sprache im *Brief des Lord Chandos*).

In welcher Form findet sich der Dekadenzdiskurs in der Novelle *Das Wunderbare* wieder? Rohde berichtet seinem Jugendfreund von einem Erlebnis in Italien, in dessen Verlauf er "das Wunderbare" erfahren habe. Voraussetzung dieser Erfahrung war eine ernste gesundheitliche Krise, und die darauf folgende Erholungsreise. Während dieser bleibt Rohde jedoch matt und kränkelnd, unempfindlich gegen die Eindrücke seiner Umgebung:

Der schlimme Winter, den ich überstanden hatte, ging zu Ende, allein ich genoss das wundervolle Erblühen des italienischen Frühlings nicht wie jemand, der es zum ersten Male erlebt. Mein Empfinden war sehr stumpf, meine Gedanken niedergeschlagen. Ich kam mir blasiert vor. Die tiefe Ernüchterung war bei mir eingetreten, die die ersten banalen aber heftigen Erlebnisse im Jüngling zurücklassen. Man glaubt, der ganzen Flachheit und der Lüge des Lebens auf den Grund zu sehen und hofft nicht, irgendeinen verlorenen Glauben zurückzuerhalten. Dazu kam die körperliche Mattigkeit der Genesung, die sich in einem gleichgültigen Hindämmern gefällt. So konnte mich das hastige Treiben der Städte nicht fesseln. Das Fremdartige der Umgebung bemerkte ich kaum (S. 82).

11 *Ebd.*, S. 14.

Rohde ist hiermit gleichsam der Prototyp des "décadent", wie ihn Bourget anhand Baudelaires beschrieben hat: Ein Mensch, der, dem geselligen Treiben abhold, müde und von Ekel an der Welt erfüllt – den beiden Zentralbegriffen der Jahrhundertwende –, das Morbide und Schattenhafte sucht. Auch Rohde sucht etwas, wenn er sich, wie er erzählt, von einem "planlosen Gefühl des Suchens" (S. 82) treiben lässt. Was sucht er, oder zunächst, was findet er?

Nachdem er vom Weg abgekommen ist und sich verlaufen hat, gelangt er an einen See, an dessen Ende die Begegnung mit einer unbekanntem Frau statt findet. Die genaue Beschreibung dieser Frau, Lydia mit Namen, soll uns später beschäftigen. Hier ist zunächst von Bedeutung, dass auch sie leidend ist, ja sie ist sogar todkrank. Jedoch nicht ihr Sterben ist es, was Rohde, der sich vom ersten Augenblick der Begegnung an in einem seelischen Gleichklang mit der Unbekannten befindet, schmerzt, und was diese auch vor ihm verbergen möchte, sondern dessen Hässlichkeit: "Das Letzte, Hässliche [...], wie könntest du das sehen wollen" (S. 104), mahnt sie ihn, und auch er wünscht sich den Sieg der Schönheit über die Hässlichkeit des Vergehens:

Vielleicht war es die rührende Koketterie ihres Leidens, die mich solche Anfälle und das Elend und die Hässlichkeit des Sterbens nicht sehen lassen wollte. Die Schönheit sollte auch noch das Letzte besiegen (S. 99).

Dies ist ein zentraler Satz für den Dekadenzdiskurs der damaligen Zeit. Denn Dekadenz bedeutete ja, nach Bourget, nicht nur Morbidität, Krankheit, Verfall, sondern, auf der anderen Seite, und als notwendige Folge davon, eben auch künstlerische Verfeinerung, Bildung der ästhetischen Wahrnehmung und des ästhetischen Ausdrucks. Das Leiden an, der Ekel vor der Welt, treibt den "décadent" dazu, in ein Reich der Schönheit zu fliehen, wo ihn die Hässlichkeit des Lebens nicht mehr erreicht. In seinem Roman *A rebours* hatte Joris-Karl Huysmans mit dem Schönheitsfanatiker Des Esseintes gleichsam die Kultfigur des dekadenten Ästheten geschaffen. Doch das Thema des Ästhetentums begegnet auch in der deutschen Literatur jener Zeit, etwa in den frühen lyrischen Dramen Hofmannsthal oder eben, in Heinrich Manns Novelle, in der dezidierten Ablehnung des Hässlichen. Bezeichnend in dieser

Hinsicht ist, dass *Das Wunderbare* erstmals in der Zeitschrift PAN publiziert wurde, einer Revue also, die in ihre Drucke die künstlerische Darstellung, den Bildschmuck im wörtlichsten Sinne, mit einbezog und damit ein ästhetisch anspruchsvolles, literarisch-bildnerisches Gesamtkunstwerk für ein erlebtes Publikum schuf.

In der leidenden Unbekannten erscheint Rohde, wie wir unter Berufung auf Bourget somit schliessen können, die Schönheit, das Schöne, die Kunst. Diese Ansicht bestätigt auch Lea Ritter-Santini: “[...] die ‘Sainte pâle’ verbindet Kunst und Schönheit in der idealen Weiblichkeit einer präraffaelitischen Erscheinung.”¹² Die Erfahrung des Schönen vollzieht sich jedoch unwillkürlich, sie untersteht nicht dem Willen Rohdes. “Planlos suchend” hatte er sie ja erstrebt, ebenso unvermittelt war sie ihm in Lydia, deren Namen an das antike kleinasiatische Reich der Kunst erinnert, erschienen.¹³ Der Gewinn der Schönheit ist daher dem menschlichen Willen entzogen, sie lässt sich nicht herbeizwingen. Durch welches Medium sie dem Menschen erfahrbar wird, soll im dritten Abschnitt aufgezeigt werden, da sich dadurch die Eigenschaft des von Rohde erfahrenen Wunderbaren erklärt und sich damit Heinrich Manns Novelle in den Kontext der phantastischen Literatur einordnen lässt.

Hier seien zunächst lediglich die bisher gewonnenen Erkenntnisse zusammengefasst: Das Wunderbare in Heinrich Manns Novelle bezeichnet die Erfahrung der Schönheit als eines künstlerischen Ideals. Diese Erfahrung ist, der Lehre Bourgets folgend, eng mit dem Problembereich der Dekadenz verbunden, indem, gemäss Bourget, künstlerische Verfeinerung nur in Zeiten gesellschaftlichen Verfalls auftritt. In der Novelle kommt dieser Zusammenhang darin zum Ausdruck, dass sowohl die Schönheit, in ihrer objektivierten Form als geistig-seelisch geliebte Frau, wie auch der Betrachter sich in einem Zustand der Krankheit befinden. Erst diese Krankheit, die ihre Sinne gegenüber der Welt stumpf werden lässt, erlaubt ihnen, die Schönheit zu erkennen und zu leben.

12 Lea Ritter-Santini, “Die weisse Winde”, *a.a.O.*, S. 160.

13 Ritter-Santini macht ebenfalls auf die östliche Herkunft Lydias aufmerksam, ohne diese allerdings genauer zu spezifizieren; vgl. *ebd.*, S. 164.

2. Charakteristika der populären phantastischen Literatur der Jahrhundertwende anhand von Hanns Heinz Ewers' Erzählung *Die Spinne*

Hanns Heinz Ewers, nicht zu verwechseln mit Heinrich Manns Jugendfreund Ludwig Ewers, war wohl der seinerzeit bekannteste und sicher der kommerziell erfolgreichste Autor von phantastischen Geschichten. Er hatte bereits seine ersten literarischen Erfolge mit phantastischen Erzählungen erreicht, den beiden Sammlungen der *Seltsame[n] Geschichten: Das Grauen* und *Die Besessenen* (1907) sowie mit *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* (1909), dem Roman über eine religiös und politisch motivierte Hysterie. Sein zweiter Roman *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens*, von 1911, erreichte innerhalb von zehn Jahren eine Auflage von gegen 250'000 Exemplaren und wurde zweimal verfilmt: 1918/19 und 1928, das zweite Mal nach einem Drehbuch von Henrik Galeen. Ewers selber schrieb das Drehbuch für den phantastischen Film *Der Student von Prag* (1913), der ebenfalls ein Kassenschlager wurde. Ewers ist somit in Deutschland sicherlich der bekannteste Repräsentant der phantastischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts, sein Werk für diese Literaturrichtung Beispiel gebend.

Ewers' Erzählung *Die Spinne* befasst sich mit drei mysteriösen Todesfällen, die sich alle zur selben Zeit, am selben Ort und auf die selbe Weise ereignet haben, nämlich an einem Freitag zwischen fünf und sechs Uhr nachmittags – also, gemäss der jüdischen Wocheneinteilung, einer Schwellenzeit, der christlichen Mitternachtsstunde entsprechend, wie in der Erzählung selbst ausgeführt wird (S. 184/185) –, in dem selben Zimmer eines Pariser Hotels und jeweilen durch Erhängen am Fenster mittels der Gardinenschnur. Die Polizei steht vor einem Rätsel, bis sich ein Medizinstudent, Richard Braquemont, anbietet, längere Zeit in dem Zimmer zu wohnen und seine dortigen Erfahrungen dem Kommissar telefonisch und schriftlich mitzuteilen. Die Binnenhandlung der Geschichte besteht aus diesen Tagebuchnotizen Richard Braquemonts.

Diesem fällt, allerdings erst nach einigen Tagen, eine Frau auf, die sich in dem gegenüberliegenden Haus genau auf der Höhe seines Zimmers aufhält und nachts, bei brennendem

Licht, spinnt. Richard fühlt sich von dieser Frau immer stärker angezogen und gerät schliesslich ganz in ihren Bann. Zu seinem Schrecken bemerkt er nach einiger Zeit, dass er, der sie zu führen gedachte, auf eine unausweichliche Art und Weise dazu gezwungen ist, ihre Handlungen zu imitieren, was ihn letztlich in den Tod führt. Als der Kommissar nach dem Tode Richards und nach der Lektüre von dessen Notizen das gegenüber liegende Haus untersucht, findet er, dass das erwähnte Zimmer schon seit Jahren leer steht.

Ewers' Erzählung ist eine klassische Phantom- oder Geistergeschichte: Ein Phantom tritt auf, um eine Aufgabe zu erfüllen, und verschwindet, nachdem diese vollbracht ist, auf ebenso unerklärliche Weise wie es gekommen ist. Die Aufgabe, die der Geist bei Ewers zu erfüllen hat, ist zu töten, und das Geschlecht des Gespensts ist weiblich, was kein Zufall ist, sondern miteinander in enger Beziehung steht. Denn Ewers' Phantom ist eine Ausprägung der bereits zu seiner Zeit klassisch gewordenen Figur der *femme fatale*, der Schicksalsfrau, die durch ihre Anziehungskraft die Männer ins Verderben stürzt. Der Topos der *femme fatale* gehört keineswegs erst der Jahrhundertwende an; man denke an Heinrich Heines *Loreley*. Im Fin-de-siècle erhält er jedoch einen klar umgrenzten Bedeutungsgehalt: Es ist die sexuelle Attraktivität der Frau, ihre erotische Verführungskraft, die den Mann ins Unglück stürzt. Dem liegt die zeitgenössische Vorstellung der Frau als irrationales, triebhaftes Wesen zugrunde, das, im Gegensatz zum rational handelnden Mann, seine Wünsche und Phantasien nicht zu sublimieren und zu beherrschen vermag, und dadurch oftmals selbst an ihnen zugrunde geht.¹⁴

Literarisch, und in unserem Zusammenhang, ist das Element des Hinabziehens des Mannes durch die Frau von Bedeutung. Es findet sich ja schon in Heines *Loreley* und lebt in den gerade um die Jahrhundertwende wieder aufkommenden Erzählungen von Wasserjungfern und Nixen und überhaupt der gesamten Wassermetaphorik weiter, und es bestimmt

14 Vgl., im Bereich der Dichtkunst, etwa die Darstellung der Heldin in Hugo von Hofmannsthals "Die Hochzeit der Sobeïde", in: *Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke. Gedichte, Dramen I (1891-1898)*, hrsg. von Bernd Schoeller, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/M., 1979, S. 389-444.

auch Ewers' Erzählung. Sein Kommissar wundert sich bei den Todesfällen nämlich darüber, dass diese bei dem niedrig gelegenen Fenster überhaupt möglich waren. Es muss, so sinniert er, dabei eine Kraft gewirkt haben, welche die Körper mit ungeheurer Wucht geradezu hinab gerissen hat. Wir wissen: diese Macht war die Anziehungskraft der Spinnenfrau.

Ewers spielt in seiner Erzählung somit mit Topoi der Genre- wie der zeitgenössischen Literatur: dem rational nicht erklärlichen Eingriff einer überrealen Welt, verkörpert durch das Phantom, dem Märchentopos des Wachens in einem Spuk-schloss, der hier allerdings nicht glücklich endet, und, zeitbeding-t, dem weiblichen Charakter des Phantoms, das den Mann durch seine Erotik einspinnt, wehrlos macht und schliesslich vertilgt. Dieser Vorgang wird parabelhaft illustriert durch den von Richard Braquemont beobachteten und in seinem Tagebuch beschriebenen Liebeskampf zweier Spinnen:

Heute morgen habe ich ein kleines Schauspiel gesehen. Ich ging im Korridor auf und ab, während der Hausknecht mein Zimmer in Ordnung brachte. Vor dem kleinen Hoffenster hängt ein Spinnweb, eine dicke Kreuzspinne sitzt darin. Frau Dubonnet lässt sie nicht wegfangen: Spinnen bringen Glück und sie hatte gerade genug Unglück in ihrem Hause. Da sah ich, wie eine andere, viel kleinere Spinne vorsichtig um das Netz herum lief, ein Männchen. Behutsam ging es ein wenig auf dem schwanken Faden der Mitte zu, aber so wie das Weibchen sich nur rührte, zog es sich schleunigst zurück. Lief an ein anderes Ende und versuchte von neuem sich zu nähern. Endlich schien das starke Weibchen in der Mitte seinen Werbungen Gehör zu schenken, es rührte sich nicht mehr. Das Männchen zupfte erst leise, dann stärker an einem Faden, so dass das ganze Netz zitterte; aber seine Angebetete blieb ruhig. Da kam es schnell, aber unendlich vorsichtig näher heran. Das Weibchen empfing es still und liess sich ruhig, ganz hingebend, seine zärtliche Umarmung gefallen; unbeweglich hingen sie beide minutenlang mitten in dem grossen Netz.

Dann sah ich, wie das Männchen langsam sich löste, ein Bein um andere; es war, als wolle es sich still zurückziehen und die Gefährtin allein lassen in dem Liebesträum. Plötzlich liess es ganz los, und lief, so schnell es nur konnte, hinaus aus dem Netz. Aber in demselben Augenblicke kam ein wildes Leben in das Weibchen, rasch jagte es nach. Das schwache Männchen liess sich an einem Faden herab, gleich machte die Geliebte das Kunststück nach. Beide fielen auf das Fensterbrett, mit dem Aufgebot all seiner Kräfte suchte das Männchen zu entkommen. Zu spät, schon fasste es mit starkem Griff die Gefährtin und trug es wieder hinauf in das Netz, gerade in die Mitte. Und dieser selbe Platz, der eben als Bett gedient hatte für wollustige Begierde, sah nun ein ander Bild. Vergeblich zappelte der Liebhaber, streckte immer wieder die schwa-

chen Beinchen aus, suchte sich zu entwinden aus dieser wilden Umarmung: die Geliebte gab ihn nicht mehr frei. In wenigen Minuten spann sie ihn ein, dass er kein Glied mehr rühren konnte. Dann schlug sie die scharfen Zangen in seinen Leib und sog in vollen Zügen das junge Blut des Geliebten. Ich sah noch, wie sie endlich das jämmerliche, unkenntliche Klümpchen – Beinchen, Haut und Fäden – loslöste und verächtlich hinauswarf aus dem Netz (S. 191/192).

Spätestens nach dieser Parabel ist das Geheimnis um die Bedeutung des Phantoms gelüftet, und die Spannung, die zuvor in dem schrittweisen Aufdecken der Existenz und dem Tun der Spinnenfrau bestanden hatte, lebt von nun an nurmehr vom Kampf zwischen Braquemont und ihr. Der Ausgang dieses Kampfes ist jedoch bereits von vornherein entschieden, denn die Spinnenfrau tötet unausweichlich jeden, der in ihr Netz gerät, unabhängig von dessen Charakter. Damit verliert die Erzählung von Ewers jeden moralischen Bezug. Die Skrupel Richard Braquemonts hinsichtlich der von ihm empfundenen Lust an seinem eigenen Untergang (S. 203/204) besitzen keine inhaltliche Bedeutung mehr, sie werden nurmehr als retardierendes und damit die Spannung steigerndes Moment eingesetzt. In dieser Hinsicht, der Indifferenz des Phantoms gegenüber seinen Opfern, ist *Die Spinne* eine moderne Geistergeschichte und steht im Gegensatz zu der moralischen Autorität und dem moralischen Auftrag der Geistererscheinungen des klassischen Theaters.¹⁵

3. Ein Vergleich der Novellen *Das Wunderbare* und *Die Spinne*

In welchem Werk ist das Bild der “femme fatale” wohl wirkungsmächtiger gestaltet worden als in Heinrich Manns *Professor Unrat*. Er und sein Bruder haben zur Genüge bewiesen, dass ihnen dieser Topos geläufig war. In seiner Novelle nimmt Heinrich Mann jedoch einen anderen Frauentypus der Jahrhundertwende auf: die “femme fragile” beziehungsweise

15 Vgl. dazu das Vorwort von Mary Hottinger in: *Gespenster. Englische Gespenstergeschichten von Daniel Defoe bis Elizabeth Bowen*, hrsg. von Mary Hottinger, Diogenes Verlag, Zürich, 1956, S. 8 f.

die Heilige, der zeitgenössische literarische Gegensatz zur Frau als Hure. Seine Lydia ist gleichsam diaphan:

Sie hatte den Hut abgenommen, und ich sah, dass ihr Haar, dessen schwerer Knoten sich ein wenig gelöst hatte, von glanzlosem blond war. Es musste sehr fein sein, denn über der mattweissen Stirn, von der es schlicht zurückgestrichen war, nahm man trotz seiner Dichtigkeit den Ansatz kaum wahr. Die freie rechte Hand liess sie sorglos über den Rand des Kahnes herabhängen, und auf ihrer schneeigen Blässe, wie sie die Hitze bewirkt, zeichnete sich ein Gewebe feiner blauer Adern ab. Sie hatte einen eigentümlich kraftlosen Ausdruck, diese Hand, denselben, den auch ihr Profil zeigte, mit der leicht gewölbten Stirn, der geraden schmalen Nase und den leis geöffneten zu roten Lippen (S. 88).

So zart und zerbrechlich ist diese Frau, dass selbst die Schwerkraft keine Macht über sie besitzt. In ihrem Verlangen nach Christus, das sie als Heilige im eben erwähnten Sinne kennzeichnet, schwebt sie diesem geradezu entgegen:

Mit einem langen, matten Stöhnen hob sie den Kopf und streckte mit langsamer, steifer Gebärde die Arme dem Christusbild entgegen. Wie sie aus den zurückgefallenen Ärmeln emporragten, erschrak ich über ihre krankhafte Magerkeit, und weil sie elfenbeinern aussahen wie das Bild. Ruckweise, mit einer nervösen Kraft, die niemand der gebrechlichen Gestalt zugetraut haben würde, folgte dann der Körper der sehnsüchtigen Bewegung der Arme. Er stieg empor: unter den Falten des Gewandes sah ich den überschlanen Leib sich dehnen und wachsen. Ihr Kopf befand sich in der Höhe der Füsse dessen, zu dem sie sich hinanreckte, und ihre Lippen glitten über diese gekreuzten Füsse hin. Aber sie erhob sich weiter. Sie kniete nicht mehr, und stand sie noch? Sie schien zu schweben; ihr Kopf, gewaltsam in den Nacken geworfen, war nach dem Haupte des Erlösers gerichtet. Dorthin trachtete, mit einer einzigen Gewalt, all ihr Wesen (S. 101).

In dem zerbrechlichen Körper herrscht eine andere Kraft als die physische, eine Gewalt, die deren, der Physis, Gesetze aufhebt. Diese Gewalt ist die Kraft ihrer Seele, die auch den Betrachter erfasst und mit erhebt:

Ich sah nur noch wie die unmögliche Spannung ihrer Glieder nachliess, wie ihr Körper weich und schwer, als sei mit einem einzigen Hauch all sein Wille ausgeblasen, zurückfiel. Und aus der gleichen unbegreiflichen Höhe, in die meine Seele mit der ihren getragen war, sank ich selbst, ohne Widerstreben, wie sie der Verkündigung des Endes gehorchend, ins Leere (S. 101).

Wir haben hier den geraden Gegensatz zu Ewers. Zieht bei Ewers die Frau den Mann ins Verderben *hinab*, so führt sie bei Heinrich Mann diesen *hinan*, in seelische Gefilde. Weit mehr als eine wirkliche Frau ist Lydia nämlich ein Seelenwesen. Die mit ihrer physischen Zerbrechlichkeit bereits beschriebene Körperlosigkeit bringt Rohde direkt mit dieser Seelenhaftigkeit in Verbindung:

Ohne recht zu wissen warum, folgte ich ihr, wie sie sicher und lautlos dahinglitt. Mein plumper Kahn schwankte hin und her, die Schaufeln klatschten geräuschvoll und gaben mir eine Vorstellung ein, wie wenn der Körper einem Seelenfluge folgen wollte (S. 89).

Wie die Gegenstände, die sie berührt, ist auch die Landschaft, in welcher Lydia lebt, nicht real, sondern der seelische Ausdruck ihrer, Lydias, selbst: "Sie war die Seele der Landschaft selbst" (S. 87). Diese Landschaft hatte Rohde seit langem intuitiv gesucht und herbei geseht:

Während ich mit ganz versunkenem Blick dem Spiele des Laubschattens auf dem Glitzern des Wassers folgte, überkam mich die Begier, unter diesem lebenden Blütenkranze auf einem Kahne so fortzugleiten, als müsste dies das Tor zu einem seltsamen Land sein, wohin es mich zog und von dem ich nichts wusste (S. 84).

Das seltsame Land, das sich Rohde eröffnet, ist das Land der Seele. Doch wie gelangt er dorthin?

„Einmal hatte ich den gebahnten Weg verloren" (S. 83), erinnert sich Rohde, und trotz seiner Versuche, den rechten Weg wieder zu finden, gerät er immer weiter abseits, denn "der Weg war wie verzaubert" (S. 84). Wie auf Richard Braquemont, liegt somit auch auf Rohde ein Bann, der ihn dahin führt, wohin er gehen muss. Dieser Bann wird jedoch nicht durch ein von aussen auf ihn einwirkendes Phantom bewirkt, sondern er liegt in ihm selbst. Denn nicht durch Magie gerät er in Lydias Reich, sondern durch den Traum: "Mitten in dem seltsamen Lande befand ich mich jetzt, zu dem ich hinabgeträumt hatte" (S. 86). Als ein Traum erscheint ihm denn auch Lydia selbst: "Ich hatte mich weiter vorgebeugt und hielt ihren Blick aus, fast ohne ihn zu fühlen, als sei sie nur ein Traum" (S. 87). Rohde befindet sich also in einer Traumwelt, oder besser, in einer Welt, zu welcher ihm der Traum den Weg

gewiesen hat. Die Novelle Heinrich Manns steht damit in der Tradition der deutschen Romantik des frühen 19. Jahrhunderts, für welche ebenfalls, wie besonders für Novalis, der Traum den Zugang zur Seele öffnet. Sie kann damit als neuromantische Dichtung gelesen werden, freilich mit moderner Thematik, der Frage nach der Beziehung zwischen Kunst und Dekadenz. Von der zeitgenössischen wissenschaftlichen Traumdeutung, auf die Mann mit dem Vornamen seines Helden – Siegmund – anspielen mag, unterscheidet sie sich dagegen grundsätzlich durch das intuitive, unbewusste Wesen der darin dargestellten Traumerfahrung, das sich jeder rationalen Analyse entzieht.

Als Traumwelt kann sich die Erfahrung von Lydias wunderbarem, seelischem Reich der Schönheit nur unbewusst, unwillkürlich vollziehen. Rohde ist mit dem Eintritt in Lydias Tal in eine Sphäre gelangt, zu welcher das menschliche Denken, der Intellekt, nicht hinab reicht: „Einsam irrte ich durch Haus und Tal, angstvoll vorwärts getrieben von etwas, das ganz im Grunde, wo das Bewusstsein fehlte, da war und wartete“ (S. 99). Die Begegnung mit ihr, und damit die Erfahrung des Schönen, wird somit gleichsam zu einem mystischen Erlebnis, das herbeizuführen nicht in Rohdes Macht liegt. Alle Versuche, diese mystische Erfahrung willentlich zu realisieren, müssen scheitern, da sie den Urgrund der unbewussten Offenbarung des Schönen beziehungsweise Seelischen niemals erreichen. Diese Erfahrung beschreibt der Berliner Physiker Hermann von Helmholtz, auf den sich Heinrich Mann in seiner Lebensbeschreibung *Ein Zeitalter wird besichtigt* mehrfach beruft, im Jahr 1896, also zum Zeitpunkt der Niederschrift von Manns Novelle, als generelle Erkenntnis der damaligen Generation:

Niemals sind so tiefe und wunderbare Abgründe der menschlichen Seele aufgedeckt worden, als seitdem eine verirrte Strömung der Wissenschaft diese Seele zu leugnen versucht hat. Heute setzt die mystische Rose frische Knospen an, ein neues Christenthum hat seine Wurzeln im Bewusstsein der Zeit geschlagen.¹⁶

16 Zit. in: Lea Ritter-Santini, „Die weisse Winde“, *a.a.O.*, S. 139.

Wenn sich Siegmund Rohde am Schluss seiner Erzählung daher kritisch gegenüber einer Kunst äussert, die auf solche Augenblicke mystischer Erfahrung verzichten zu können glaubt, ist darin, meines Erachtens, durchaus auch eine Literatur- und Ästhetikkritik Heinrich Manns selbst zu lesen:

Das Wunderbare! Zuweilen hege ich Zweifel, aber dann meine ich doch wieder, es sei besser, ein einziges Mal träumend von seinem vollen Schein getroffen zu sein, als die andere Art, wie ihr andern den gemeinsamen Idealen unserer Jugend näher zu kommen sucht. Ihr ringt und hastet, und hier und da erhascht ihr einen Fetzen des Ideals, der euren prüfenden Händen gleich wieder entfliegt, ohne das ihr je dahin gelangtet, ganz zu können, ganz zu verstehen oder ganz zu vergessen (S. 106).

Das "Wunderbare" lässt sich nicht willentlich evozieren, so die Kritik, und es ist auch mit den Mitteln des künstlerischen Ausdrucks nicht wiederzugeben. Rohde selbst erfährt dies, da er die ihn umgebende Landschaft auf den Zeichenblock bannen will:

[Lydia] hatte ein Heft bemerkt, das auf meinen Knien lag, und sie fragte:

„Zeichnen Sie hier?“

„Ich habe nicht einmal den Versuch gemacht.“

„Nicht wahr?“

Sie beschrieb eine undeutliche Bewegung mit der Hand, die sofort wieder zurücksank. Zögernd, als suchte sie nach den Ausdrücken, sagte sie dann:

„Auch wenn ich es vermöchte, würde ich dies hier nicht wiedergeben mögen. Es bleibt dann nicht mehr ganz. Ich will es unzerlegt hinnehmen“ (S. 88/89).

Das Seelenreich Lydias lässt sich äusserlich, mit den Mitteln der darstellerischen Kunst, nicht nachzeichnen. Die einheitliche seelische Wahrnehmung zerfällt, sobald man sie ihrem Lebensbereich, dem unbewussten menschlichen Inneren, entzieht. Darstellerisches Mittel der Dichtkunst aber ist die Sprache. Auch, und gerade, sie vermag die Äusserungen der Seele nicht wiederzugeben. Die wahre Erkenntnis beginnt dort, wo die Worte enden; die wunderbare Welt der Seele erschliesst sich jenseits der Sprache: "Man hatte das Wunderbare ganz erfasst, weil man den Begriff des Wunderbaren ganz verloren hatte" (S. 106).

Anders als bei Ewers ist in Lydias "seltsamen Lande" jeder äussere Eingriff, sei er phantastischer, sei er realistischer Natur, ausgeschlossen. Rohdes wunderbare Welt ist eine rein innerliche, seelische. Der überreale, märchenhafte Charakter von Heinrich Manns Novelle ergibt sich damit nicht durch die Einwirkung übernatürlicher Mächte, sondern aus dem symbolischen, vieldeutigen Gehalt der darin verwendeten durchaus realistischen Bilder. Dazu abschliessend ein Beispiel:

Endlich, um eine Bemerkung zu machen, fragte ich:
 „Der See muss sehr tief sein?“
 Sie antwortete schnell:
 „Oh! So tief!“
 Sie schien sich zu besinnen, bevor sie weitersprach:
 „Niemand weiss, wie tief. Wollte man es erfahren, das wäre Entweihung“ (S. 89).

Die wirklichkeitsgetreue Beschreibung des tiefen Sees erhält symbolische Bedeutung als Hinweis auf die unergründbaren Tiefen der menschlichen Seele.

4. Die Stellung der Novelle *Das Wunderbare* innerhalb der phantastischen Literatur der Zeit

Wie ist Heinrich Manns Novelle innerhalb der literarischen Gattung der phantastischen Literatur einzuordnen, ist sie überhaupt zur phantastischen Literatur zu zählen?

Für eine solche Einordnung spricht, dass die Novelle von einem unerklärlichen, den menschlichen Verstand übersteigenden Ereignis erzählt. Welcher Art ist dieses Ereignis? Es besteht nicht in der Einwirkung von äusseren Faktoren, einem äusseren Eingriff, woher immer dieser kommen mag. Heinrich Manns Novelle kommt ganz ohne ein Phantom aus, sie ist daher keine Geistergeschichte. Dadurch unterscheidet sie sich bereits wesentlich von der üblichen phantastischen Literatur. *Das Wunderbare* kann – und muss – ohne äussere Eingriffe auskommen, da in dieser Novelle jegliche Handlung ins Innere, in die Seele der beschriebenen Personen verlegt ist. Sie ist daher eine Seelendichtung und, da die Äusserungen der Seele durch den Traum offenbart werden, auch eine Traumdichtung. Dies allein wäre noch kein Grund, sie aus der literari-

schen Gattung der phantastischen Literatur auszuschliessen. Doch genügt sie deren Kriterien?

Legen wir ihr, zur Entscheidung dieser Frage, die klassisch gewordene Einteilung des Strukturalisten Todorov zugrunde. Todorov unterscheidet zwischen zwei grundsätzlich unterschiedlichen Formen, die aus dem Phantastischen hervorgehen: dem "Unheimlichen" und dem "Wunderbaren":

Wie wir gesehen haben, währt das Fantastische nur so lange wie die Unschlüssigkeit: die gemeinsame Unschlüssigkeit des Lesers und der handelnden Personen, die darüber zu befinden haben, ob das, was sie wahrnehmen, der "Realität" entspricht, wie sie sich in der herrschenden Auffassung darstellt. Am Ende der Geschichte kommt, wo nicht die Person, immerhin der Leser zu einer Entscheidung; er wählt die eine oder andere Lösung und tritt durch eben diesen Akt aus dem Fantastischen heraus. Wenn er sich dafür entscheidet, dass die Gesetze der Realität intakt bleiben und eine Erklärung der beschriebenen Phänomene zulassen, dann sagen wir, dass dieses Werk einer anderen Gattung zugehört: dem Unheimlichen. Wenn er sich im Gegenteil dafür entscheidet, dass man neue Naturgesetze anerkennen muss, aus denen das Phänomen dann erklärt werden kann, so treten wir in die Gattung des Wunderbaren ein.¹⁷

Gemessen an dieser Bestimmung fiel *Das Wunderbare*, also Heinrich Manns Novelle, gerade nicht unter die Kategorie des "Wunderbaren", da sich in ihr nichts ereignet, was den Rahmen des Realen übersteigt. Es war ja im vorherigen Abschnitt zu sehen, dass Heinrich Mann die phantastischen Wirkungen seiner Novelle mit durchwegs realistischen Beschreibungen erreicht. Doch auch von der Kategorie des "Unheimlichen" unterscheidet sich *Das Wunderbare*, da dieses gar nicht erklärt werden will. Deziert wendet sich Rohde und – der Schluss liegt auf der Hand – mit ihm auch sein Autor ja gegen jeden Versuch der Darstellung und Erklärung des Wunderbaren. Manns Novelle ist daher keine psychologische Abhandlung in der Nachfolge Freuds, kann es nicht sein, da die Erfahrung des Wunderbaren bei Mann jegliche Psychologie transzendiert.

17 Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, Carl Hanser Verlag, München, 1972, S. 40 (Original: *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris, 1970).

In dieser Ablehnung jeder rationalen Deutung erweist sich Heinrich Manns Novelle als typisches Produkt der Jahrhundertwende, genauer gesagt der den Naturalismus ablösenden symbolistischen, neuromantischen Literatur. Noch präziser definiert, steht sie in der Tradition des Seelen- und Traumtheaters des belgischen Dramatikers Maurice Maeterlinck, der auf die zeitgenössische deutschsprachige Literatur und besonders auch auf den jungen Heinrich Mann einen erheblichen Einfluss ausgeübt hat.¹⁸ Als zeitbedingt zeigt sich *Das Wunderbare* darüber hinaus in der Verwendung typischer Charaktere, die Frau als Heilige, sowie durch den Verweis auf die Dekadenz als erhöhtes (ästhetisches) Bewusstsein, durch das die Erfahrung der inneren, seelischen Welt erst möglich wird. In dieser Eingrenzung als inhaltlich und darstellerisch den Spezifika der postnaturalistischen Literatur der Jahrhundertwende verpflichtete Traumerzählung kann, meines Erachtens, Heinrich Manns Novelle *Das Wunderbare* in den Kanon der phantastischen Literatur eingegliedert werden.

18 Auf das Werk Maeterlincks als eines der Vorbilder von Heinrich Manns Novelle macht auch Lea Ritter-Santini verschiedentlich aufmerksam. Vgl. Lea Ritter-Santini: „Die weisse Winde“, *a.a.O.*, S. 135, 137, 154, 161.

Abstract:

Heinrich Mann publia sa nouvelle *Das Wunderbare* (le merveilleux) en 1896 dans la revue d'art et de littérature PAN. Cette nouvelle compte parmi les nombreuses histoires fantastiques que Heinrich Mann avait écrites à cette époque. Elle lui était toutefois particulièrement chère, car elle est la seule que l'on se retrouve dans l'édition de ses œuvres complètes.

Dans cette nouvelle, Mann raconte l'expérience du merveilleux, c'est-à-dire de l'art, de la beauté, représentée par une femme inconnue que le héros de la nouvelle rencontre pendant un séjour en Italie. Cette femme est souffrante, sinon mourante, et reflète en cela la relation – établie par Paul Bourget dans ses études sur la littérature contemporaine – entre l'art et la décadence. L'expérience de la beauté merveilleuse s'effectue involontairement, d'une manière mystique. C'est, comme chez les romantiques, le rêve qui mène au royaume de la beauté qui est aussi le royaume de l'âme. Cette œuvre de Mann est donc issue de la littérature néo-romantique.

La nouvelle *Das Wunderbare* se distingue en plusieurs respects de la littérature fantastique populaire de l'époque, représentée, dans notre exposé, par une œuvre de Hanns Heinz Ewers, l'auteur d'histoires fantastiques le plus connu dans l'Allemagne de l'époque. Contrairement à l'œuvre d'Ewers, la nouvelle de Mann ne connaît pas de fantôme, c'est-à-dire d'intervention extérieure. L'action se passe à l'intérieur, dans l'âme des personnes décrites. Dans chacune des deux nouvelles, c'est pourtant une femme qui guide le héros. Si toutefois dans l'histoire d'Ewers, elle représente la *femme fatale* qui mène le héros à la mort, le détruisant par son attraction sexuelle, au contraire dans celle de Mann, la femme aimée est sœur de la *Béatrice* de Dante et des *femmes fragiles* de l'art contemporain, et mène le héros au royaume de l'âme et de la beauté.

Malgré ces différences, on comptera la nouvelle de Mann parmi la littérature fantastique, y trouvant l'élément de base de ce genre littéraire: un fait inexplicable. Bien des différences la distinguent toutefois du genre fantastique classique, telles, avant tout, l'intériorisation de l'action et le refus explicite de toute explication de l'expérience du fantastique.

