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

**Herausgeber:** Association suisse de littérature générale et comparée

**Band:** - (1993)

**Heft:** 18

**Artikel:** Zwei moderne Faust-Dichtungen : doppelter Abschied von Goethe : Mon Faust und Doktor Faustus

**Autor:** Böschenstein, Bernhard

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-1006616

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 08.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

**Bernhard Böschenstein**

# ZWEI MODERNE *FAUST*-DICHTUNGEN: DOPPELTER ABSCHIED VON GOETHE. *MON FAUST* UND *DOKTOR FAUSTUS*

1940-1945 schreibt Valéry die skizzenhaften Szenen von *Mon Faust*[1], 1943-1947 verfasst Thomas Mann den *Doktor Faustus*. Für beide drückt sich die damalige Weltlage in diesen ihren Werken aus. Beide betrachten sie als ihr Testament. Valéry deutet in seinen Tagebüchern an, was er über das Geschriebene hinaus hätte gestalten wollen[2]. Thomas Mann ist mit seinem Vorhaben zu Rande gekommen. Beide Autoren galten zur Zeit der Niederschrift als die bedeutendsten lebenden Schriftsteller ihrer Nation. Beide hatten sich vorher in repräsentativer Weise zu Goethe, auch zum *Faust*, geäussert, insbesondere zum 100. Todestag in Berlin[3] und in Paris[4]. Beiden gilt Goethe als ein höchstes Vorbild, für Valéry ist er der letzte grosse Europäer, für Thomas Mann war er "ein göttlicher Mensch", ein Jahrtausendphänomen[5].

Auffallend ist indes, dass beide *Faust*-Dichtungen, implizit bei Thomas Mann, explizit bei Valéry, von grösster Goethe-Ferne zeugen. Und dies in kontrastiver Gestalt. Thomas Mann behandelt die Entwicklung Deutschlands im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts als einen regressiven Progress. Der Rückgriff auf die *Historia von D. Johann Fausten* von 1587

1 Die Hauptteile entstehen 1940 und 1941, 1943-45 vornehmlich Dialogfragmente und Notizen. Vgl. Florence de Lussy, "Le dossier *Mon Faust* à la Bibliothèque Nationale de Paris". In: Karl Alfred Blüher / Jürgen Schmidt-Radefeldt (éds.), *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*, S. 267f., Tübingen, Gunter Narr, 1991, Acta Romanica 7.

2 S. v.a. Paul Valéry, *Cahiers* I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1973, 304-306 und *Cahiers* II, 1974, 1352f.

3 Thomas Mann, "Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters", *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* (= GW), Frankfurt, Fischer, 1990, IX, 297-332.

4 Paul Valéry, "Discours en l'honneur de Goethe", *Oeuvres*, I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1957, 531-553.

5 GW IX, 299.

meint eine Verkehrung der Zeitfolge im Fühlen, Denken und Schaffen des deutschen 20. Jahrhunderts, die sich strukturell als "Zweideutigkeit"[6] erweist. Valéry strebt das Gegenteil an: einen Faust, dessen reiner wissenschaftlicher Geist keinen Wert auf seine eigene, inzwischen geschichtlich gewordene Vergangenheit legt, vielmehr sein Wesen daran hat, das Seiende in lauter Möglichkeiten aufzulösen und diese nacheinander abzuweisen: "Il a réduit tout ce qui est à l'*état de l'un des possibles*, et son *moi* s'est dégagé comme l'acte identique et monotone de s'opposer successivement à chacun et de les refuser successivement tous"[7]. Dahinter steht ein Geschichtsbild, das der Geschichtswissenschaft vorwirft, nur die unregelmässigen Vor- und Zwischenfälle zu verzeichnen und nicht den gleichförmigen Verlauf. Wo in der Geschichte Störungen auftreten, wo ein pathologischer Zustand erkennbar wird, gibt es ein erhöhtes, angeheiztes Interesse, z.B. für berühmte Männer. Diese ungegründete Erregung wird zumal durch die von Valéry als rückschrittlich bewertete national bestimmte Geschichtsbetrachtung erzeugt:

> Rien de plus faux que le système des nations, qui ne tient aucun compte des conditions et nécessités de la vie moderne, s'oppose à une organisation d'ensemble, pèse sur le commerce, sur l'intelligence, sur t[ous] les échanges, – a ruiné les existences locales, et ne se justifie que par l'histoire – c'est-à-dire par des accidents et non par ce qui disparaît de l'histoire et qui est le fonctionnement dont elle ne retient que les troubles – Etant *pathologie* bien plus que *physiologie*. Mais la pathologie excite beaucoup plus d'intérêt! Ici j'observerai que l'immense intérêt excité par les personnages illustres est bien une preuve de cette complaisance de l'histoire pour la pathologie et la tératologie. En effet, il n'y a pas de protagonistes, d'êtres d'importance incomparable dans un fonctionnement sans désordres (Les peuples heureux) et ces écrits paraissent toujours dans les perturbations. Un *grand roi* – etc. Cf. la Suisse, a contrario[8].

Genau diese Kombination aus Nationalismus, Pathologie und Erregung entscheidet im *Doktor Faustus* über den Stellenwert der Musik Adrian Leverkühns, die dadurch zum Gleichnis für Deutschland in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wird.

Was nun in der Überlieferung der Faust-Sage an diese drei Elemente erinnert, wird von Valéry programmatisch getilgt. Während Manns Teufel zum Spender dieser Trinität wird, ist sein Mephistopheles die stehengebliebene Erinnerung an seinen luziferischen Sturz, die ihm in der moder-

6 Thomas Mann, *Doktor Faustus* (künftig = DF), GW VI, 66.
7 *Cahiers* II, 1342.
8 *Cahiers* II, 1499.

nen Welt nicht weiterhilft. Denn ihr ist das Bewusstsein eines Sündenfalls abhanden gekommen:

> Tout le système dont tu étais l'une des pièces essentielles n'est plus que ruine et dissolution. Tu dois avouer toi-même que tu te sens égaré, et comme dessaisi, parmi tous ces gens nouveaux qui pèchent sans le savoir, sans y attacher d'importance, qui n'ont aucune idée de l'Eternité, qui risquent leurs vies dix fois par jour, pour jouir de leurs neuves machines, qui font mille prestiges que ta magie n'a jamais rêvé d'accomplir [...][9].

Mephisto definiert sich von seiner Vergangenheit her, die heute ausserstande scheint, eine zeitgemässe Identität zu begründen. Diese Vergangenheitsgebundenheit beschwört die Umrisse des Goetheschen Dramas herauf und motiviert die Präsenz der Gestalt des Schülers als eines Indikators von Mephistopheles' Antiquiertheit, zu der jene eine Folie abgibt.

So wenig wie es jetzt noch einen Teufel geben kann, so wenig hat es noch einen Sinn, dass ein Schüler einen Meister verehrungsvoll aufsucht. Denn dieser hat alles, was seine historische Persönlichkeit konstituiert hat, abgeworfen, ist er doch der Meinung, dass es keine Ich-Vergangenheit mehr geben kann:

> En vérité, mon ami, je n'aime ni ne hais le passé, ni mes livres qui en sont des fragments et des fruits... Ils ne sont plus de moi. Je ne me trouve point dans le passé... Un MOI a-t-il un passé?... Mais ce mot de passé n'a plus de sens pour moi...[10].

Denn die Tätigkeit des Geistes hat sich inzwischen dem naturwissenschaftlichen Experiment verschrieben, also einer Folge von Hypothesen, Ableitungen, Versuchen, die nachträglich den Unterschied von realen und fiktiven Erinnerungen an Erfahrungen, die das Ich ausmachen, aufheben.

> Il serait un mélange intime de mes vrais et de mes faux souvenirs, de mes idées, de mes prévisions, d'hypothèses et de déductions bien conduites, d'expériences imaginaires [...][11].

So stehen sich in Faust und Mephistopheles zwei literarische Zitate gegenüber, von denen das erste seine Ablösung von sich selber thematisiert, das zweite sein Beharren auf seiner obsoleten Vergangenheit.

9 Paul Valéry, *Mon Faust* (künftig = MF), *Oeuvres*, II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1960, 302f.
10 MF 311.
11 MF 297.

Valérys *Mon Faust* fängt damit an, dass Faust seiner Sekretärin Lust seine Memoiren diktiert, welche Gelebtes nicht von Gedachtem oder Geplantem unterscheiden. Damit wird jede Fixierung auf Partikulares oder Individuelles aufgehoben. Weder die Niederschrift eines reinen Erlebnisses noch die eines kohärenten Traktats entspricht dem Bedürfnis dieses modernen Faust. Was ihm jetzt nottut, gehorcht nur dem Zufall. Dieser ist aber vom Augenblick abhängig. Der Augenblick, der diesen kreativen Zufall auslöst, ist von erotischer Präsenz nicht zu trennen. Diese wiederum soll sanft und zärtlich sein, – "une présence douce et complaisante, et tout près d'être tendre"[12] –, nicht der mephistophelischen Verkürzung der Liebeswege unterworfen. In der fünften Szene des zweiten Akts des ersten Stücks, *Lust*, wird dieser Zustand dargestellt als Höhepunkt der Lebenskunst, als reine Geburt des erfüllten Augenblicks, der aus Atmen, Sehen, Berühren besteht, als Gesang einer verschwenderischen Abendstunde, die kein Gedanke stört[13]. Um zu diesem Zustand zu gelangen, muss Faust endgültig auf alle Voraussetzungen zur Erlangung der mephistophelischen Gaben verzichten, auf die unlösbare Spannung zwischen umfassendem Wissen und den Tiefen der Sinnlichkeit, indem er jenes verabschiedet und dieser nicht mehr bedarf. Wenn Mephistopheles sich weiterhin als Verschwörer im Bund mit den Dämonen des Fleischs bezeichnet, so nimmt er sich damit aus von aller zwischen Geburt und Tod, zwischen Licht und Finsternis angesiedelten Zärtlichkeit, die auch Musik heisst: "Il n'y a point de musique en vous..."[14], sagt Lust zu ihm. Er kann dann nur mit gleichfalls antiquierten Wesen wie dem Schüler sein altes Versucherspiel forttreiben. Jedoch ist die von ihm dafür vorgesehene Lust nicht darauf eingestellt, sie, die mit Faust die neue Zärtlichkeit erfand, für die der Schüler noch nicht reif ist, der noch, archaisch, nach einer exaltierten Liebe verlangt.

Dieser Schüler, in seinem Ekel vor dem Massengrab aller bisherigen Literatur, in seinem Wunsch, schön, geliebt, reich, ein Meister zu sein, eine Parodie des Goetheschen Faust, geht mit leeren Händen aus. Er dient dazu, die Wiederholung der Goetheschen Konstellation zu ruinieren. Dies zeigt sich vornehmlich in seinem Widerspiel zu Mephistopheles, das ihrer beider Mangel an Innovationspotential verrät.

12 MF 293.
13 MF 321-323.
14 MF 349.

Mephistopheles ist durchweg an seine Tradition gebunden. Da jetzt, wie Faust ihm erklärt, die Schönheit des Bösen zugrundeging und so auch das Böse selbst seine Ausstrahlung verlor[15], da die Sünde der neuen Menschheit, mit ihren neuen Maschinen, nichts mehr sagt, müsste der Teufel seine Methoden dem modernen Zeitalter anpassen. Dazu aber bedarf er der Hilfe Fausts, der ihm darin weit voraus ist. Dieser neue Faust, "mein" Faust, hat alle mephistophelischen Ingredienzien, die der Gegenwart entsprechen, in sich ausgebildet. Er hat die Wandlung, die Mephistopheles versäumt hat, aus mephistophelischem Geist vollzogen, er ist, weit mehr als der gelehrige Zögling Mephistos, jetzt der, der ihn in seinem eigenen Geist weit überholt, indem er alles, was dem heutigen Geist nötig ist, sich von Mephisto her angeeignet hat: den Zweifel, die Forschungslust, das komödiantische Gebaren, die Absage an die buchhalterische Bravheit erschöpfender Gelehrsamkeit, die Verachtung der Unschuld und der Keuschheit, die Vernichtung alles Bewunderten und die Bewunderung alles Abgetanen[16], das Literarischwerden aller Sinneswahrnehmungen. Demgegenüber ist hier Mephistopheles einfältig geblieben, zwischen Gut und Böse eingespannt, dem Tod und der Unsterblichkeit der Seele *ex negativo* zugeordnet, ein Raubtier des kürzesten Wegs, ein Geist, der nur die Triebe des Menschen versteht und der nicht gemerkt hat, dass sein anfängliches Chaos jetzt nicht mehr als Ursprung, sondern als neue Entdeckung im Innersten der Körper herrscht und nun der Experimentierlust der neuen Naturwissenschaften ausgeliefert ist, mithin der mythischen Kraft vergangener Weltentstehungsfabeln entrissen: "Figure-toi qu'ils ont trouvé dans l'intime des corps, et comme en deçà de leur réalité, le vieux CHAOS..."[17]. Im Einklang mit solchen neuen Einsichten muss auch die Literatur anders werden: vom Zufall geleitet, allen Gattungen und Tonarten in neuer Mischung offen, so rigoros wie abstrus, so idealisch wie gewöhnlich[18]. Der sie hervorbringt, fühlt sich wie ein ins Unbekannte aufbrechender Reisender, von allem vergangenen Gepäck befreit[19]. Valéry erfindet hier vor der Postmoderne eine spielerische Lebens- und Literaturform.

15 MF 304.
16 MF 288.
17 MF 300.
18 MF 298.
19 MF 298f.

An dieser Stelle könnte der Leser des *Doktor Faustus* an gewisse übermütig komödiantische und parodistische Kompositionen Adrian Leverkühns denken, wären diese nicht die Frucht einer sein Leben und Schaffen bis ins letzte determinierenden Bindung an den Teufel und an die Sphäre des Teufels, an Kaisersaschern, an Wendel Kretzschmar, an sein Leipziger Theologiestudium.

> Hat Kaisersaschern ihn jemals freigegeben? Hat er es nicht mit sich genommen, wohin immer er ging, und ist er nicht von ihm bestimmt worden, wann immer er zu bestimmen glaubte? Was ist Freiheit? Nur das Gleichgültige ist frei. Das Charakteristische ist niemals frei, es ist geprägt, determiniert und gebunden.

Und seine Musik:

> war es etwa "freie Musik", Allerweltsmusik? Das war es nicht. Es war die Musik eines nie Entkommenen, war bis in die geheimste genialisch-skurrile Verflechtung hinein [...] Musik von Kaisersaschern[20]. –

Hier liegt der wichtigste Unterschied zu Valérys *Mon Faust* zutage. Dieser bejaht die Bindungslosigkeit modernen wissenschaftlichen Geistes aus eigener Reflexion, unbedürftig des Rückhalts an ganzen Ketten atavistischer Traditionen, die das eigene Herkommen befestigen, wie z.B. das Luthertum oder Beethoven Adrian determiniert haben. Seine Einsicht, "alle Mittel und Konvenienzen der Kunst *heute*" *taugten* "*nur noch zur Parodie*", deckt sich zwar gewiss mit der Entscheidung Valérys, seinen Faust als Komödie zu schreiben und die Anklänge an die Goethesche Vorlage spielerisch zu behandeln. Wie für den französischen Faust gilt auch für Leverkühn, dass "persönliche Ermüdbarkeit und intellektuelle Gelangweiltheit", dass "'Sinn für Komik'" die Kunst fortschreiten lässt[21].

Daraus geht dann die Frage hervor, ob "das Werk als solches, das selbstgenügsam und harmonisch in sich geschlossene Gebilde, noch in irgendeiner legitimen Relation steht zu der völligen Unsicherheit, Problematik und Harmonielosigkeit unserer gesellschaftlichen Zustände [...]".

"'Das Werk! Es ist Trug. [...] Es ist gegen die Wahrheit und gegen den Ernst. Echt und ernst ist allein das ganz Kurze, der höchst konsistente musikalische Augenblick...'"[22]. "Indirektheiten und Ironien" als Mittel zu einer "Travestie der Unschuld", die "den Zustand der Erkenntnis ein-

20 DF 113.
21 DF 180f.
22 DF 241.

bekannte, dem es (sc. das Werk) abgewonnen sein würde!"[23] – dieser Befund liegt so durchweg auch Valérys Überlegungen zu seinem *Faust* und den von ihm angewandten Methoden zugrunde. Wo dagegen der Unterschied sich grundsätzlich und mit immer grösserem Gewicht anzeigt, das ist bei dem Versuch Adrians, "Kühnheiten im Gewande des Anfänglichen"[24] zu wagen.

Dieser Neo-Archaismus, der keineswegs auf den Bereich der Ästhetik eingeschränkt bleibt, sondern als Entsprechung, ja Spiegelung einer ins Politische sich umsetzenden Ideologie sich erweisen wird, hat am französischen Werk keinerlei Rückhalt. Dazu bedurfte es der Bindung an ein Kaisersaschern-Deutschland, wie wir es am deutlichsten in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* vor uns haben[25].

Wiederkehr des Frühen – dies wird mit Nietzsches Vita, mit Hölderlins Ode *Lebenslauf*[26], mit der Bedeutung des "Wiederkehrenden" in der Musik gestützt. Hierzu bemerkt Valéry in seinen Tagebüchern: "Si je faisais ce *Faust III – réellement* – et non réduit à ces amusements *Lust* – et le *Solitaire* – esquisses – [...] Je ferais un F[aust] en victime du Retour éternel; châtié d'avoir voulu Recommencer – (1)"[27].

Valérys Ekel vor aller Wiederholung, Thomas Manns zwanghafte Bindung an biographisch eingezeichnete Muster, die die Wiederholung zur Grundfigur seines Schaffens macht – dieser Gegensatz entwickelt sich hier zu weittragenden Folgen. Thomas Mann stellt eine Form der geschichtlich bedingten und politisch wirksamen nationalen Unfreiheit vor, in die er sich selber bewusst und schuldhaft einbezieht. Valéry reflektiert den Stand der modernen Naturwissenschaften aus französischer, d.h. von Descartes und Voltaire mitbestimmter Sicht. Progress als Regress gegen Progress gehalten ergibt einen fundamentalen Strukturgegensatz, der sich in den kleinsten Teilen spiegelt. Eine Mutterbindung von mythischem Ausmass (wie sie Thomas Mann auch für Wagner feststellt[28]) steht hier auch gegen eine mediterrane, rationale, phallische Sexualität.

23 DF 242.

24 DF 243.

25 Zu diesem Komplex vgl. Verf., "Ernst Bertram und der *Zauberberg*", in: *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann, Festschrift für Eckhard Heftrich*, Frankfurt, Klostermann, 1993, S. 298-309.

26 Vgl. Verf. "Ernst Bertrams *Nietzsche* – eine Quelle für Thomas Manns *Doktor Faustus*", *Euphorion*, 72, 1978, 74.

27 *Cahiers* II, 1345.

28 "Leiden und Grösse Richard Wagners", GW IX, 370.

Der Regressive bedarf immer wieder des Aufputschmittels, das ihm die Syphilis eingibt, die mit Nietzsches Dionysoswahn verschmilzt. Valérys weiser, von den dringlichen Wünschen nach rauschhaftem Eros geheilter Faust folgt der von ihm als Sentenz verkündeten Maxime "Prenez garde à l'Amour...". Statt der pietistischen Durchbruchsgenialität kennt er Genialität nur als Gewohnheit[29].

Dieser Abbau der monumentalen Genialität steht auch im Zusammenhang mit der Entwertung des Individuums, der im *Doktor Faustus* die präfaschistische Theorie des Kridwiss-Kreises von der Auslöschung des Individuums zugunsten einer Gemeinschaft, die den Weg zur Barbarei freilegt, entspricht. Wo Valéry Ernüchterung erkennt, stellt Thomas Mann einen neuen, aggressiven Kollektiv-Enthusiasmus fest. Diesem entspricht die primitivste Schicht, das tierische Heulen des Ur-Gesangs, in Leverkühns Oratorium 'Apocalipsis cum figuris', das zugleich sublimste Regungen ausdrückt[30] – ein Gegensatz, der sich in der zweiten *Faust*-Skizze Valérys, in *Le Solitaire*, als weltenthobene Hochgebirgslandschaft mit dem Wolfsgeheul des einsamen Menschenfeindes wiederfindet. Für diesen ist schon das blosse Dasein eine Beschmutzung des Nichts. Der Geist ist ihm eine stete Prostitution, dem die Sprache zu Diensten steht. Dem stellt er das Unsagbare, – "Tout ce qui peut se dire est nul"[31] –, das Reine, das Wirkliche entgegen, als Feind des Lebens, der Zeit, der Sexualität, des eigenen Ich, nur den eisigen Winden zugetan. Die eisige Hochgebirgsverlassenheit in Leverkühns Musik, eine späte Nachwirkung der letzten Klaviersonate Beethovens, mag etwas Verwandtes aussprechen wollen. Jedoch werden hier andere Ausdrucksformen verwendet: kalkulatorische Kälte und expressiver Seelenlaut in der späten Faust-Kantate, die ja nun in die wehklagende Schlussrede nach der Vorlage des 16. Jahrhunderts und in die den späten Nietzsche erinnernde Ecce-Homo-Gebärde übergeht und so, statt mit Valérys gewolltem theologischem Vakuum – der Musil verwandten "Mystik ohne Gott" –, mit einem retheologisierten Sündenbekenntnis endet. Valérys letzte Szene dagegen führt uns gütige Feen im Geist des Anfangs von *Faust II* vor, die aber nichts gegen Fausts Nein-Parole vermögen:

29 MF 310, 312.
30 DF 502.
31 MF 388.

Die zweite Fee:

> Tu n'offrais déjà plus qu'un visage de cendre,
> Ame ivre de néant sur les rives du rien [...][32].

Und Faust, gegen Ende:

> Et je suis excédé d'être une créature[33].

Beide Autoren wehren sich so gegen Goethes emphatische Rettung, beide stellen unmissverständlich einen Abschied dar, der rückwirkend auf beide Werke insgesamt ausstrahlt, die auch in dieser durchgängigen Eigenschaft in einer deutlichen Zwiesprache mit dem weitgehend ferngehaltenen Goethe stehen.


**Résumé**

Paul Valéry et Thomas Mann ont écrit leur dernière oeuvre maîtresse, en quelque sorte leur testament, dans les mêmes années (1940-45 et 1943-47). Ces deux variantes de *Faust* s'éloignent de Goethe de manière significative. Valéry évoque à travers son Méphistophélès un système de valeurs désuètes qui s'oppose diamétralement à l'esprit de son Faust qui est conscient des progrès de la science du XX^e^ siècle, détaché de son moi, de son passé, fasciné par le hasard, par une conception ludique de l'existence et de la littérature. Le contraire est vrai du compositeur Adrian Leverkühn, le héros du *Doktor Faustus*, qui est asservi à des origines médiévales et luthériennes et tributaire de Beethoven, malgré sa volonté de composer des oeuvres parodiques, comparable aux intentions de Valéry. Cet attachement à un passé "démoniaque" se présente, on le sait, comme une parabole de l'évolution de l'Allemagne pendant les premières décennies du XX^e^ siècle. Un progrès qui s'avère être régression, fixation sur la mère, chez Thomas Mann, s'oppose à un progrès scientifique, appuyé par une sexualité de la tendresse musicale, chez Valéry. De même les cris de l'*Apocalypse* de Leverkühn et ceux du *Solitaire* de Valéry, émanant d'un pathos nihiliste comparable, débouchent sur des voies contraires, également distantes du salut que Goethe a finalement prévu pour son Faust.


32 MF 399.
33 MF 402.

**Bibliographische Nachbemerkung:**

Es ist hier nicht der Ort, sich mit der Spezialforschung zu Paul Valérys *Mon Faust* oder Thomas Manns *Doktor Faustus* auseinanderzusetzen. Immerhin sei angemerkt, dass ich dem herausragenden Aufsatz von Hans Robert Jauss, "Goethes und Valérys *Faust*. Zur Hermeneutik von Frage und Antwort" (in: H.R. J., *Ästhetische Erfahrungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982, S. 505-533) und einigen Aufsätzen des in Anm. 1 erwähnten Sammelbandes mit den Erträgen des Kieler Kolloquiums vom 15.-17.10.1987 verpflichtet bin, wie auch der dort veröffentlichten Bibliographie zu *Mon Faust* von 1945-1987 von Karl Alfred Blüher (S. 269-278).

Ein Vergleich der beiden hier behandelten Werke wurde bisher von Hanna und Maurice Charney ("*Doctor Faustus* and *Mon Faust*. An Excursus in Dualism", *Symposium*, 15, Spring 1961, 45-53) als essayistische Skizze unternommen, von Lucie Pfaff (*The Devil in Thomas Mann's "Doktor Faustus" and Paul Valéry's "Mon Faust"*, Bern, Lang, 1976) als enger thematisierte, stark auf die Tradition des 16. Jahrhunderts zurückgreifende Abhandlung, der vor allem am Nachweis gemeinsamer Züge gelegen ist.