

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 29: Collaborations John Baldessari & Cindy Sherman

Artikel: Pierre Klossowski : neue Erscheinungsformen des Baphomets = new apparitions of the Baphomet

Autor: Ritschard, Claude / Rey, Irène / Sartarelli, Stephen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680931>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

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

PIERRE KLOSSOWSKI

NEUE ERSCHEINUNGSFORMEN DES BAPHOMETS

CLAUDE RITSCHARD

ALLE UNSERE ERKENNTNIS IST EIN WIEDERERINNERN *Platon*

Das literarische Werk, das der Philosoph, Essayist, Romancier und Übersetzer Pierre Klossowski schuf, hat im Denken des 20. Jahrhunderts seine Spuren hinterlassen.¹⁾ Sein aus einer umfassenden Bildung schöpfer, autonomer, innovativer und subversiver Geist versteht es meisterhaft, Wahrheiten aufzugreifen, um sie gegen sie selbst zu richten. Im Laufe seiner ausgedehnten Produktion zeichnet sich eine eigene literarische Form ab, die als poetische Philosophie bezeichnet werden könnte. Dem Text liegt ein narratives Thema zugrunde, das jedoch bloss Ausgangspunkt für eine spekulative Argumentation ist. Diese wiederum wird nie als Theorie vorgetragen, sondern als ein Prozess entwickelt, der seine eigene Struktur im Moment des Lernens und des Entdeckens herausbildet. Darin liegt sicherlich der Ursprung der im klossowskischen Denken – ob sich dieses nun sprachlich oder durch die Vermittlung von Bildern ausdrückt – innewohnenden ausserordentlichen Störkraft.

In den 50er Jahren beginnt Pierre Klossowski zu zeichnen, zuerst mit Bleistift, später mit Farbstift, wobei seine Formate rasch sehr grosse Dimensionen annehmen, die die menschliche Gestalt lebensgross erfassen. Seine Zuwendung zur Zeichnung geht auf das Verlangen zurück, «Heute abend, Roberte»²⁾ zu

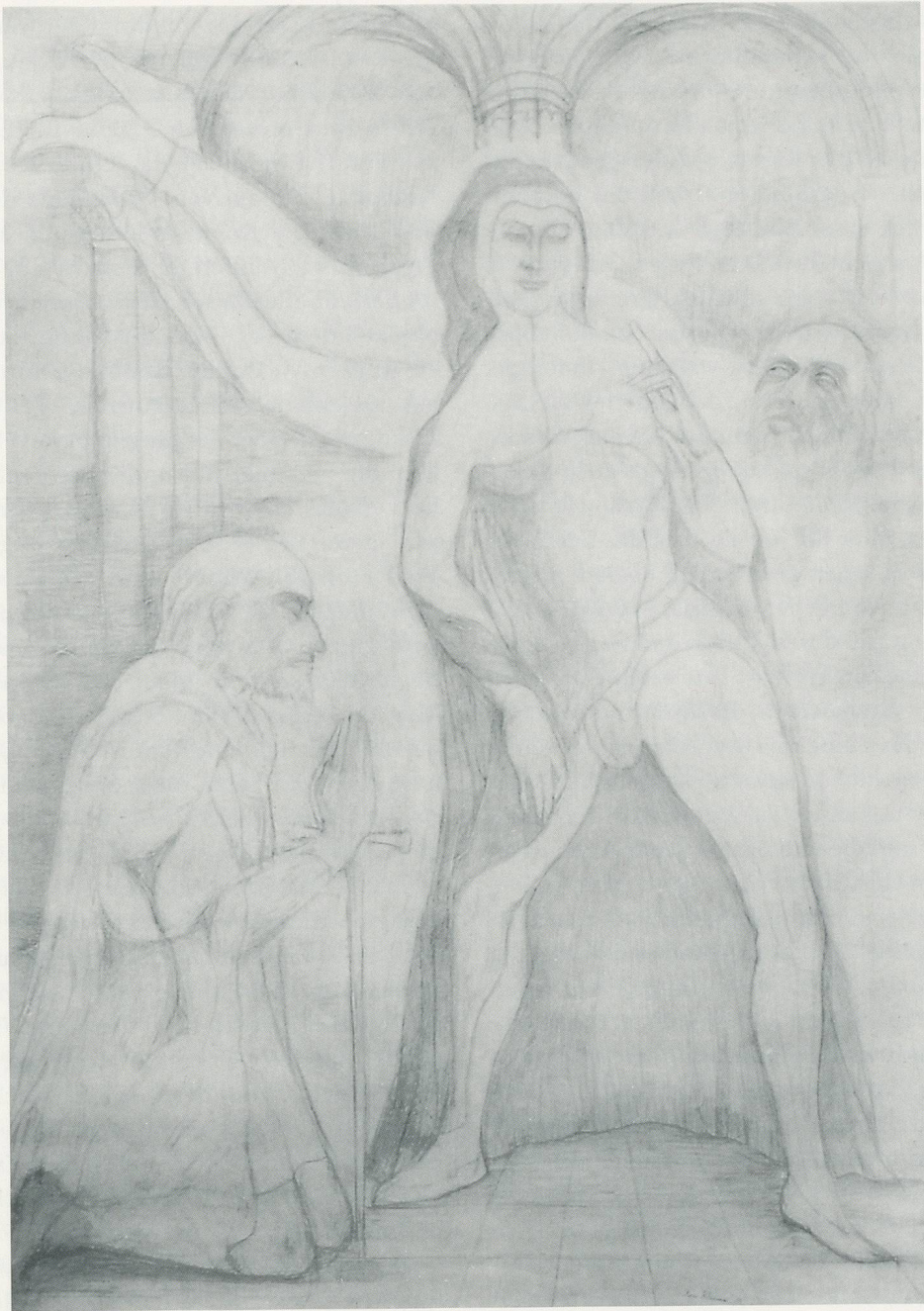
illustrieren, einen der Texte, die den Romanzyklus «Die Gesetze der Gastfreundschaft»³⁾ bilden. Die Zeichnung sollte bald ganz an die Stelle des Schreibens treten.

Die Zeichnungen sind Kompositionen mit zwei oder mehreren Figuren und zeigen Szenen, die demselben Imaginären entspringen, dem auch das literarische Werk Form verleiht. Gleichwohl sind die Zeichnungen nie dessen «Illustration». In einem parallelen Akt, der Formulierung des Bildes, verleihen die Zeichnungen den Visionen, welche die Sprache auf andere Weise evoziert, Sichtbarkeit. Es handelt sich also um zwei verschiedene Diskurse über Figuren und obsessive Situationen, wie sie die Roberte in «Die Gesetze der Gastfreundschaft», die «Justine» von Sade oder «Der Baphomet» erleben.

In einer kürzlich von Catherine Grenier⁴⁾ organisierten Retrospektive über das Werk von Pierre Klossowski war eine bedeutende Gruppe von Zeichnungen zu sehen, die dieser zwischen 1989 und 1990 rund um den Baphomet geschaffen hatte. Das Thema ist nicht neu; es taucht in den bildnerischen Werken sozusagen gleichzeitig mit seiner literarischen Konzeption auf.⁵⁾ Eine erste Bleistiftzeichnung mit dem Titel DER BAPHOMET datiert von 1967 – der Roman erschien 1965.

Besagte Zeichnung setzt ein Bild aus dem Kapitel VII des Buches um, in dem Ogier (der Baphomet) im Nonnengewand in Erscheinung tritt. Dieselbe

CLAUDE RITSCHARD ist Kuratorin am Musée d'Art et d'Histoire in Genf.



PIERRE KLOSSOWSKI, LE BAPHOMET, 1967, Bleistift, 195 x 140 cm/pencil, 76³/₄ x 55¹/₈"

Szene nimmt eine Farbstiftzeichnung von 1989 unter dem vollständigen Titel wieder auf: XIV OGIER MIMANT (EN MONIALE) LE PRINCE DES MODIFICATIONS [Ogier (im Karmeliterinnenschleier) öffnet den Fürsten der Modifikationen nach]. In der jüngsten von diesem Text inspirierten Serie dienen weitere Momente desselben Kapitels als Ausgangspunkt für Zeichnungen, so dass bei umfassender Betrachtung der Eindruck einer Bildfolge entsteht.

Im Werk des Schriftstellers Pierre Klossowski nimmt *Der Baphomet* eine einzigartige und dennoch vom Rest der Schriften nicht zu trennende Stellung ein. Der Text funktioniert wie eine «theologia theatrica», und zwar im Sinn, den ihr der Heilige Augustinus gab.⁶⁾ Der Text ist zugleich Spiel, für alle Freiheiten eines sowohl spekulativen als auch phantasmatischen Imaginären offene Fiktion sowie theologischer Disput über die Wesen und das Schicksal der von ihrem Körper getrennten Seelen. Pierre Klossowskis Sprache ist hier inspiriert von Reminiscenzen an pubertäre, durch Ritterromane erweckte Gefühle – *Ivanhoe* von Walter Scott beispielsweise – und geprägt von Archaismen, die als Parodie zu verstehen sind. Sie lässt eine mystische Fabel entstehen, die über die erzählte Geschichte hinausgeht (der junge, zu seinen Lebzeiten von zwei Templern begehrte Ogier und die sich daraus ergebenden Hinrichtungen), um sich in Erscheinungen zu entladen, in denen die Geister sich miteinander vertauschen, in einem scheinbar spontan entstehenden Reigen von Modifikationen und Überlagerungen. Das Kapitel VII, das den auf dem Scheiterhaufen verbrannten Grossmeister Jacques de Molay und den erhängten Ogier einander gegenüberstellt, ist eines der zentralen Gliederungselemente des Textes. Im Laufe der Begegnung der beiden Seelen vollzieht sich das Mysterium des *alchimistischen* Verwandlungsprozesses, eine Seelenwanderung, die nie das Sein erschöpfen wird. Dieses Mysterium der Wiederkehr zum Einzigen vollzieht sich im Ritus eines zweifachen Trankopfers, welches das Gedächtnis des Ichs nährt und wiederherstellt – das Trinken der jungfräulichen Milch und des männlichen Samens.

In den ersten Jahren seines bildnerischen Schaffens stellt Pierre Klossowski die archetypische Figur der vollreifen Frau ins Zentrum der meisten Darstel-

lungen. Seit etwa zehn Jahren wird der weibliche Archetypus allmählich von der ebenfalls ganz archetypischen Figur des Jünglings verdrängt. Dieser war als Erotisierungsmoment der Frau schon in den ersten Zeichnungen gegenwärtig, doch wird er nun selbst zum erotischen Träger. Im Gegensatz aber zur Frau ist er selten das Opfer sexueller Gewalt. Komplize des aktiven Verlangens des Anderen in den früheren Kompositionen mit drei oder vier Figuren, verwandelt er sich in ein – wenn nicht immer unbeflecktes, so doch immer williges – Lustobjekt, dem es Vergnügen bereitet, Begierden zu wecken. Während Roberte Zielscheibe von sie entblössenden Beleidigungen, Verletzungen und Zwängen ist, trägt der Jüngling glorreich eine Nacktheit, die viel eher Bewunderung denn Aggressivität hervorruft.⁷⁾ Der dritte Komparse, der Mann, der mit seiner Begierde und seinen Regungen auf die Frau einwirkt, erfährt eine Metamorphose. Er ist nicht mehr aktiv, was nicht heisst impotent, sondern wird zum Opfer der vom Jüngling ausstrahlenden Begierde, mit deren Folgen er konfrontiert wird. Vom Menschenfresser, Henker, agierenden Schatten wird der Begehrende zum Philosophen. Diese Verwandlung geschieht durch die Initiation des Baphomets – *Basileus philosophorum metallicorum*, «Herrscher der metallkundigen Weisen», d.h. der Alchimisten.⁸⁾

Der Transformationsprozess vollzieht sich – im besagten Kapitel – durch eine Reihe von Modifikationen des Baphomets, bei denen es um die Enttäusung der Täuschungen geht. Ogier erscheint als Karmeliterin verkleidet. Unter der Schleierhaube spricht die Seele Theresas von Avila, und unter der strahlenden Schönheit Ogiers leuchtet die dem Baphomet innewohnende Seele. Mittels einer dreifachen Beschimpfung der weiblichen Erscheinung als «Hexe», «Gauklerin» und «Hure» bricht die Wahrheit des Baphomets hervor.

Schon in den ersten Zeichnungen weist der Archetypus der reifen Frau, die wir hier der Einfachheit halber Roberte nennen, zweideutige Züge mit androgynem Charakter auf. Mit einsetzender Bevorzugung der Jünglingsfigur als Hauptsubjekt der Kompositionen verleiht Pierre Klossowski dieser mit Vorliebe das Gesicht von Roberte. Im Laufe der Entwicklung des Werks wird die Ambivalenz zur Substitution.

Gewisse Kompositionen, die eindeutige Stellungen und Gebärden beinhalten, werden ähnlich wiederholt, wobei an die Stelle von Roberte der Jüngling tritt. Bei einer Lektüre von *Der Baphomet* wäre es gerechtfertigt, die Hypothese zu äussern, dass in diesem Falle die Finalität nicht so sehr in der Metamorphose als vielmehr in der Rückkehr zum Wesen des Seins, zum HERMAPHRODITE SOUVERAIN⁹⁾ liegt, der die Einheit wiederherstellt, die dem Geschöpf vor der geschlechtlichen Differenzierung eigen war. Die Lust findet hier zu ihrer geheiligten Funktion. Jeder, in dem sie sich regt, erfährt eine Metamorphose. Sie ist somit die wirksame Voraussetzung für die Theophanie. Folglich werden die Rollen vertauscht; der Henker wird zum Opfer, das Opfer zum Retter!

Vor der Erfahrung der Theophanie stösst die Vorstellung auf Schranken. Sie bleibt Bildern verhaftet, *Simulakren oder Trugbildern*, deren Funktion Alain Arnaud meisterhaft analysiert.¹⁰⁾ «Als Kontemplationsobjekt gibt das (malerische oder plastische) Trugbild nicht das Sichtbare wieder, sondern es macht sichtbar – wie es Klee formuliert –, d. h. es drückt auf materieller Ebene eine moralische, spirituelle Handlung aus. Dies bedeutet soviel wie, es täuscht eine unsichtbare Erregung vor.»¹¹⁾

Diese «unsichtbare Erregung» – das sind die geheimnisvollen Kräfte, welche die Seelen bewohnen. Das Simulakrum ist ein Sammelplatz, wo sich die sogenannten dämonischen Mächte inkarnieren, dämonisch insofern diese nicht zur christlichen Moral eines im Wesen der göttlichen Vollkommenheit verankerten Ideals des Guten gehören. Diese Kräfte verleihen den Trugbildern eine exorzierende Funktion. Und, wie Alain Arnaud weiter betont, «um (...) seine Obsessionen zu bannen, appelliert Klossowski an die wahrsagerischen und wundertätigen Kräfte des Simulakrums. Er benützt es wie eine Therapie, die weder materialistisch noch psychologisch, sondern gnostisch ist. Gegen das Einbrechen dieser Mächte existiert kein Mittel; es gibt auch keine Erklärung dafür. Nur die Beschwörung ist angebracht. Insofern erhält das Trugbild liturgischen Wert.»¹²⁾

Man muss die klossowskischen Obsessionen sicherlich auf die hermetische Gnosis beziehen,

sowohl im Zusammenhang mit dem Baphomet als auch im Umgang mit den Simulakren, die diese Verschiebung von einer differenzierten, aktiven und also vergänglichen Sexualität zu einer vollkommenen, ätherischen herbeiführen. Der Baphomet, ein Kind durch seinen Status als Eingeweihter, erkennt sich selbst wieder als unsterblich und fungiert deshalb als Retter der Seelen. Er offenbart das Göttliche, da er die nach dem Bruch der ursprünglichen Einheit getrennten Gegensätze in sich vereint. Sein Hermaphroditismus muss aufgrund von dem, was er von der göttlichen All-Einheit¹³⁾ widerspiegelt, als Modell und Projektion der Vollkommenheit des Menschen betrachtet werden.

Mehr als zwanzig Jahre später greift Pierre Klossowski die Szene wieder auf, in welcher der Baphomet dem Grossmeister erscheint. Er modifiziert weder seine Vision noch die Komposition. Der in Vorderansicht dargestellte Ogier wird vom Grossmeister, der zu seiner Rechten kniet, angebetet, während dessen Seele losgelöst um den Jüngling schwebt. In dieser Version von 1989 verdeutlicht er jedoch die architektonischen Einzelheiten der Szenerie und legt Nachdruck auf die Männlichkeit der Figur Ogiers im Nonnengewand, und durch die Einführung einer Art Sockel, auf dem Jacques de Molay kniet, zeigt er eine räumliche Differenz zwischen dem Grossmeister und dem Baphomet an. Darüber hinaus kommt der Zeichnung aus dem Jahre 1989 eine andere Bedeutung zu, weil sie zu einer Reihe von Werken gehört, die das Thema¹⁴⁾ weiterführen und die Figur Ogiers in verschiedenen Zuständen verherrlichen – als unverweslicher gemarterter Körper, als verklärter Körper oder der Baphomet als reiner Geist.

In diesen jüngeren Werken spielt die Farbe eine wesentliche Rolle. Während der Bleistift einst den Akzent auf die Form legte und durch hartnäckiges Hervorheben gewisser Linien und Zurücknehmen anderer die Faktur des Hintergrundes nur andeutete, zeugen die Farbstifte von einem intensiveren Bemühen um das deutliche Ausformulieren der Komposition als Ganzes, einschliesslich Hintergrund. Die Orte der Handlung werden gleich wichtig wie die Figuren, die sich nicht mehr hierarchisch davon abheben. Während die Genauigkeit des Details ein

wachsendes Anliegen bei der Darstellung der Vision zu sein scheint, wird die Schrift paradoxerweise jedoch schneller, der Strich repetitiver, die Figur schematischer. Die Zeichnung tendiert zu einer Ökonomie der Mittel, zu einer wirkungsvollen Vereinfachung – die im Vergleich mit der ehemaligen, sorgfältiger ausgearbeiteten Darstellungsform nicht verfehlt, den Betrachter zu verwirren – zugunsten einer aufbrechenden Palette, die die warmen und kalten Farben kontrastreich gestaltet, wobei ihre Intensität so weit gesteigert wird, dass gewisse Werke eine strahlende Qualität erhalten.

Das Bedachtsein auf Posituren, auf Gebärden, das Betonen einer Form, eines Details: Die szenische Schreibweise der ersten Zeichnungen berechtigte dazu, ihnen einen manieristischen Geist zuzugestehen – ein Manierismus, der reich ist an Metaphern, welche die angemessene Sprache der Offenbarung

der Ebenen des Göttlichen und des Raumes verkörpern, in welchem die Beziehung zwischen Mensch und Gottheit sich abspielt. In seinen letzten Werken nun hat die Zeit der Zeichnung geändert. Die manieristische Bühnenwirksamkeit, welche die Bewegung anhält, macht einer Vibration Platz. Alles ist so, als ob der Regisseur Pierre Klossowski – durch eine Steigerung der Illuminationskraft – über das Schauspiel hinausginge, um eine Vorstellung *im Lichte* zu offenbaren. Der initiierte Blick verwechselt Sehen und Vorstellung nicht mehr miteinander. Das Licht verklärt die Materie und weckt die Erinnerung an ihren Ursprung und damit auch das Verlangen, dorthin zurückzugelangen. (Übersetzung: Irène Rey)

NB: Für eine vollständige Ikonographie von Pierre Klossowskis Werk wende man sich an den Katalog, der zur 1990 durchgeführten Retrospektive erschienen ist: *Pierre Klossowski*, Ausstellungskatalog, Paris, Editions La Différence, 1990.

1) Wer sich über das literarische Werk von Pierre Klossowski orientieren möchte, dem empfehle ich das kritische bibliographische Verzeichnis von Alain Arnaud in seinem Werk: *Pierre Klossowski*, Editions du Seuil, collection Les Contemporains, Paris 1990.

2) Pierre Klossowski: *Roberte, ce soir* (Heute abend, Roberte), Editions de Minuit, Paris 1954. Mit 6 Illustrationen des Autors. (Vgl. Fussnote 3.)

3) Pierre Klossowski: *Die Gesetze der Gastfreundschaft: Der Widerruf des Edikts von Nantes. Heute abend, Roberte. Der Souffleur*. Rowohlt, Hamburg 1987.

4) Organisiert für das Centre national des arts plastiques von Paris, wo die Ausstellung im Winter 1990/91 zu sehen war, reiste sie anschließend nach Marseille ins Museum Cantini, dann nach Madrid ins Centro de Arte Reina Sofia.

5) Nachdem eine erste Episode im *Nouveau Commerce* im Herbst/Winter 1964 unter dem Titel *La Chambre de méditation* (Die Meditationskammer) erschienen war, kam das definitive Werk im Jahre 1965 bei *Mercure de France*, Paris, heraus.

Auf Deutsch liegt *Der Baphomet* im Rowohlt Verlag, Hamburg (1968) 1987, vor.

6) Vgl. Pierre Klossowski: *Das Bad der Diana*, Brinkmann & Bose, Berlin 1982. Anmerkung S. 81.

7) «Um mich anbeten zu lassen, liess ich mich erhängen, Grossmeister! Erhängt fand ich mich anbetungswürdig, und in Erwartung eines Anbeters betete ich mich selber an.» *Der Baphomet*, S. 110.

8) Die Hermetik vereint sich mit der Alchimie. Wenn der Mensch nach dem Beispiel Hermes' der Mittler par excellence ist, in dem die göttlichen Energien zusammenfliessen, bevor sie zum Einen zurückkehren, so sind die Seelen ihrerseits von Gott in einer regelrechten alchimistischen Prozedur geschaffen, in welcher sein Hauch, vermischt mit Feuer und unbekanntem Substanzen, eine andere, subtile Materie hervorbringt, die reiner und transparenter ist als die Ingredienzen, aus denen diese besteht. In *Der Baphomet* verweist Pierre Klossowski ebenfalls auf die Alchimistenküchen der Templer.

9) In der Farbstiftzeichnung L'HERMAPHRODITE SOUVERAIN aus dem Jahre 1972 ist die Figur in einer gelösten Pose, in einem Sessel halb liegend, frontal dargestellt. Ihr Gesicht hat die Züge von Roberte; es wird von einer zwitterhaften Kopfbedeckung überwölbt, die zugleich Getreideschiffel des Serapis', Lorbeerkranz und Barett des chaldäischen Priesters ist. Ihre dem

Betrachter dargebotenen Brüste werden von einem roten Mieder betont; das männliche Geschlecht ruht. Der verinnerlichte Ausdruck ist undurchdringlich, doch der halbgeschlossene Blick ist zwiespältig. Der Hermaphrodit – indifferent oder in Erwartung des Vergnügens – hält eine Rolle, auf der auf Lateinisch zu lesen ist: «In jedem anders, erscheine ich im einen und im anderen Geschlecht, doch beide in einem, existiere ich zum Glück aller.»

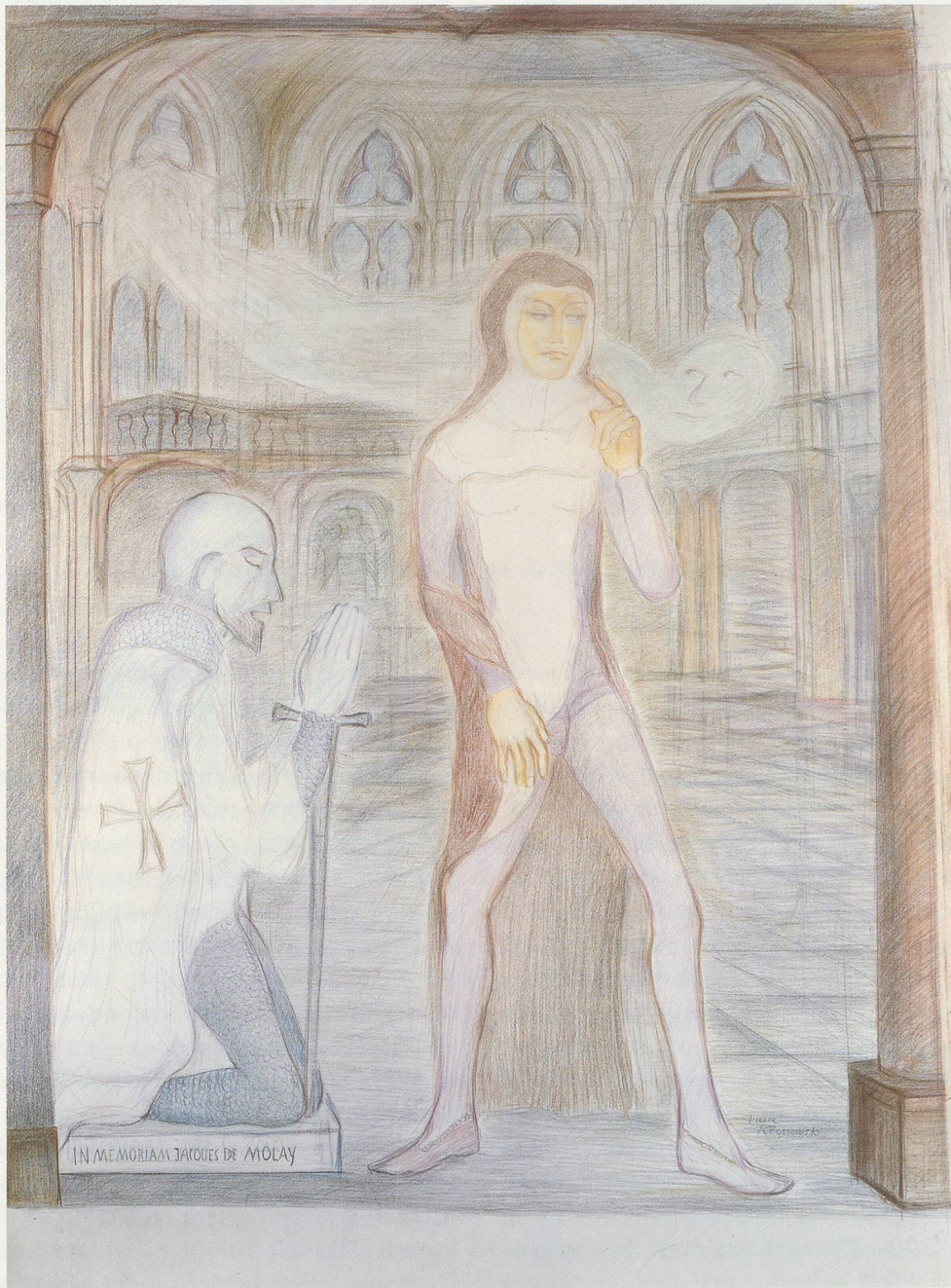
10) Im antiken Rom determinierten die *Simulakren* – Statuen oder fiktionale Figuren – «die Gottheiten, die sie darstellten, in sexueller Hinsicht. Die Unbestimmtheit ihres Wesens wurde durch eine Materialisation ersetzt, die eben die Form einer Sexualisierung aufwies.» Bei Pierre Klossowski «zeigt das Simulakrum Verwandtschaft mit der Ikone. Es ist ein von der ursprünglichen Vorstellung 'zurückgebliebenes' Bild, ein 'Urbild', wie es das Vokabular des Konzils nennen würde (...) Klossowski verwendet das Trugbild, um den Figuren, die sein geistiges Reich bevölkern, räumlichen und greifbaren Ausdruck zu verleihen. Sie werden also geschlechtlich determiniert.» Alain Arnaud, in: s. Fussnote 1. S. 49.

11) Pierre Klossowski, zitiert von Alain Arnaud, in: s. Fussnote 1. S. 49.

12) Pierre Klossowski, zitiert von Alain Arnaud, in: s. Fussnote 1. S. 49.

13) «Das androgyne Wesen dieser Figur geht höchstwahrscheinlich auf den Adam Kadmon der Chaldäer zurück, den man in der Thora wiederfindet.» Pierre Klossowski: *Le Baphomet*, Mercure de France, Paris 1965, S. 227. (Anhang, der in der deutschen Ausgabe fehlt.)

14) Das Wiederaufgreifen des Baphomet-Themas in den Jahren 1989/1990 führt zu sechszwanzig Zeichnungen, die Pierre Klossowski nummerierte. Zwei Zeichnungen dieser Folge sind buchstäblich wie das Drehbuch einer aus verschiedenen Einstellungen bestehenden Szene konstruiert – um in der Filmsprache zu sprechen –, indem die Dimension Zeit in die Handlung eingeführt wird. Die beiden Zeichnungen heissen XV LA MÉMOIRE STATUFIÉE DU GRAND MAÎTRE INSULTE TANT ET PLUS LA PRÉTENDUE MONIALE QUI LA PROVOQUE (Das zur Statue gewordene Gedächtnis des Grossmeisters beschimpft noch und noch die vorgebliche Karmeliterin, die es herausfordert), 1989, und XVI OGIER, DÉPOUILLÉ DE SON DÉGUISEMENT DE MONIALE, PRESENT À NOUVEAU SA PENDAISON (Ogier, der Nonnenverkleidung ledig, ahnt erneut, dass er erhängt wird), 1989.



PIERRE KLOSSOWSKI, SÉRIE LE BAPHOMET: XIV OGIER MIMANT (EN MONIALE) LE PRINCE DES MODIFICATIONS,
OGIER (IM KARMELITERINNENSCHLEIER) ÄFFT DEN FÜRSTEN DER MODIFIKATIONEN NACH/
OGIER MIMICKING (AS A NUN) THE PRINCE OF MODIFICATIONS), 1989, Farbstift/Color pencil.

PIERRE KLOSSOWSKI

NEW APPARITIONS OF THE BAPHOMET

CLAUDE RITSCHARD

KNOWLEDGE IS ALWAYS MEMORY *Plato*

Philosopher, essayist, novelist and translator, Pierre Klossowski the writer has built up a literary oeuvre that has left a profound mark on 20th century thought.¹⁾ Innovative and subversive within his inexhaustible store of learning, his independent spirit masterfully uses ancient truths only to thwart them. Over the course of a vast life's work one particular genre of writing emerges, which might be called "poetic philosophy." The text sets forth a narrative subject which is only the starting point for a speculative argument. The argument, however, is never developed as a theory, but rather as a process that elaborates its own structure in the very act of learning and discovery. Herein, no doubt, lies Klossowski's great ability to unsettle, whether his thought finds expression in the word or through the mediation of images.

Since the 1950s, Pierre Klossowski has set his hand to drawing, first in lead pencil, then in colored pencil, moving very quickly into large formats that restore the human figure to its natural scale. The transition to drawing occurred from the desire to illus-

trate *Roberte, ce soir*,²⁾ one of the three novels in the trilogy *Les lois de l'hospitalité*.³⁾ Before long, drawing would entirely replace writing for Klossowski.

Compositions of two or more figures, the drawings present scenes that originate in the same imaginary realm that gave rise to Klossowski's literary work. They are never, however, mere "illustration." In a parallel mode of writing, that of the image, the drawings bring to light visions that were otherwise evoked by language. What we have, then, are two distinct modes of discourse for treating obsessional figures and situations such as those encountered by *Roberte* in *Les lois de l'hospitalité*, by Sade's *Justine*, or by *Le Baphomet*.

A retrospective exhibition of Pierre Klossowski's works recently organized by Catherine Grenier⁴⁾ presented an important collection of drawings that the artist executed in 1989-1990 on the subject of the Baphomet. The subject is not a new one for Klossowski; he offered visual renderings of it at the time of the literary work's conception.⁵⁾ A first drawing in graphite pencil, entitled LE BAPHOMET, is dated 1967, two years after the novel's publication.

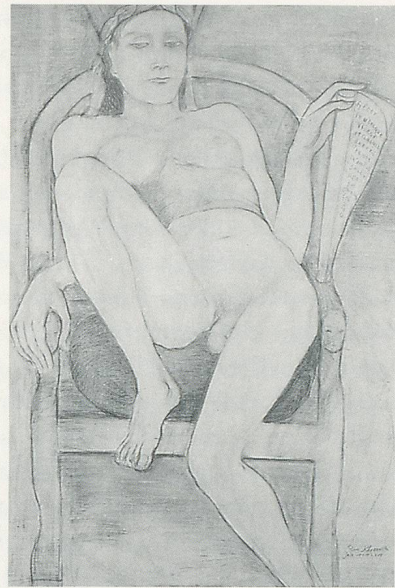
This shows a vision from chapter VII of the book, in which Ogier (the Baphomet) appears in a nun's

CLAUDE RITSCHARD is curator at the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva.

vestments. This same scene is taken up again in a colored-pencil drawing of 1989, bearing its complete title: XIV OGIER MIMICKING (AS A NUN) THE PRINCE OF MODIFICATIONS. In the last series inspired by this text, other moments in this same chapter serve as a point of departure for the drawings, with the result that their overall effect is that of an image sequence.

In the body of work of Pierre Klossowski the writer, *Le Baphomet* occupies a very important position, being at once distinct and inseparable from the rest of his writings. The text functions as a kind of theatrical theology, in the sense put forth by St. Augustine.⁶⁾ It is at once a game, a fiction open to all the liberties of an imagination as speculative as it is phantasmatic, and a theological debate on the nature and destiny of separated souls. Inspired entirely by recollections of the emotions aroused in adolescence by his readings of chivalric romances – by Walter Scott's *Ivanhoe*, among others – Klossowski's language, here marked by archaisms that are supposed to be taken parodistically, informs a mystical fable that transcends the story told (of the young Ogier being coveted when alive by two Templars, and the holocaust that results) and explodes into apparitions in which spirits are exchanged in a sequence of mutations and superimpositions that seem to arise spontaneously. Chapter VII is one of the principal hinges of the text. It brings together the Grand Master Jacques de Molay and Ogier, both of them having been put to death. Over the course of the two souls' encounter is articulated the mystery of the alchemical process of transformation, a metempsychosis that will never exhaust Being. The mystery of this return to Oneness passes through the ritual of a twofold libation that slakes and restores the memory of self, the drinking of a virgin's milk and a man's seed.

In his first years of making pictures, Pierre Klossowski put the archetypal figure of the fully mature woman at the center of most of his representations. Some ten years later, however, the feminine archetype gradually gave way to the equally archetypal figure of the adolescent. This latter, already present in the former drawings as an agent of eroticism for the woman, becomes himself the erotic medium. But unlike the woman, he is rarely the victim of sexual



PIERRE KLOSSOWSKI, *L'HERMAPHRODITE SOUVERAIN*, 1972,
color pencil, 42¹/₂ x 29¹/₈" / Farbstift, 108 x 74 cm.

violence. Acolyte of the active desire of the other in the earlier compositions with three and four characters, he is transformed into the object of a desire that he is pleased to arouse, an object perhaps not always untouched, but certainly always obliging. Whereas Roberte is subjected to the outrages, attacks and constraints that strip her naked, the adolescent gloriously wears a nakedness that arouses admiration more than aggression.⁷⁾ The man – the third character – who acts out his desire and impulses upon the woman, undergoes a metamorphosis. Rendered inactive though not impotent, he is the victim of the desire emanating from the adolescent, whose effects he feels. Once an ogre, torturer, agitated shade, the desirer becomes a philosopher. He is transformed by the initiation of the Baphomet, *Basileus philosophorum metallicorum*, the "sovereign of metallurgical philosophers," of alchemists, in other words.⁸⁾

This process of transformation, in the chapter to which I have referred, takes place through a series of avatars of the Baphomet, who is supposed to be stripped of illusions. Ogier presents himself disguised as a nun. Beneath the nun's veils speaks the voice of Theresa d'Avila; beneath the radiant beauty of

Ogier shines the immanent soul of the Baphomet. In a threefold invective denouncing the feminine apparitions as "sorceress," "play-actress" and "bitch," the truth of the Baphomet blazes forth.

Beginning with the earliest drawings, the archetype of the mature woman, which we shall call Roberte for the sake of convenience, presents ambiguous features of an androgynous nature. When the figure of the adolescent starts to become favored as the principal subject of the compositions, Klossowski knowingly gives him the face of Roberte. Throughout his work, ambivalence takes the form of substitution. Certain compositions, precise in gesture and pose, are likewise repeated using the adolescent in the place of Roberte. In reading *Le Baphomet* one would be justified in saying that it is less a question, in this case, of metamorphosis as finality than of a return to the essence of Being, to the SOVEREIGN HERMAPHRODITE⁹⁾ who restores the unity of the human creature as it existed before the separation of the sexes. And here desire finds its sacred purpose. Immediately imposing metamorphosis on him who experiences it, desire is the effective precondition of theophany. Thereafter the roles are exchanged: tormentor becomes victim, victim becomes savior!

Prior to the experience of theophany, vision comes up against screens. It finally settles on images, on *simulacra*, the role of which has been masterfully analyzed by Alain Arnaud.¹⁰⁾ "As an object of contemplation, the simulacrum (whether painterly or sculptural) 'does not reproduce the visible, but makes something visible,' as Paul Klee put it; that is, it gives material expression to a moral, spiritual action. Which is the same as saying that it simulates an invisible agitation."¹¹⁾

This "invisible agitation" is that of the mysterious forces that inhabit souls. The simulacrum is a receptacle in which these so-called daemonic powers – daemonic in the sense that they do not belong to Christian morality and its ideal of goodness intrinsic to the perfection of the divinity – are incarnated. These forces grant simulacra an exorcising function. As Alain Arnaud has pointed out, "in order (...) to dispel his obsessions, Klossowski calls upon the divinatory and thaumaturgical faculties of the simulacrum. He uses them as a kind of therapy that is nei-

ther materialist nor psychological, but Gnostic. There is no remedy, nor explanation, for the invasion of such powers. Incantation alone is acceptable. In this sense, the simulacrum takes on a liturgical value."¹²⁾

It is to Hermetic Gnosticism that we must ascribe Klossowski's obsessions, in the context of the Baphomet and in the treatment of the assortment of simulacra, which cause a differentiated, active and hence mortal sexuality to shift toward a total, ethereal sexuality. The Baphomet, a child by his status as initiate, actually recognizes himself as immortal, and by virtue of this acts as a savior of souls. He reveals the divine, for he reunites the opposites separated after the rupture of the original unity. His hermaphroditism must be considered the model and projection of the perfection of Man through his reflection of the unity-totality of the divinity.¹³⁾

After a more than twenty-year hiatus, Pierre Klossowski has again taken up the subject of the Baphomet's apparition before the Grand Master. He has not modified his vision, nor his composition. Ogier, planted before him, elicits the adoration of the Grand Master, who has fallen to his knees to his right, while the soul of the latter, in a moment of doubling, floats around the young man's body. Nevertheless, in the 1989 version the artist felt the need to specify the architectural details of the decor, to emphasize the masculinity of the Ogier figure under his nun's habit, and to indicate a spatial difference between the Grand Master and the Baphomet by introducing a kind of pedestal on which Sir Jacques de Molay is kneeling. Moreover, the 1989 drawing assumes further importance inasmuch as it belongs to a sequence of works that carry on the subject¹⁴⁾ and magnify the figure of Ogier in different states, as incorruptible body put to death, as body of glory, or as pure spirit, the Baphomet.

In these recent works, color is essential. Where in the past the graphite pencils emphasized form and reserved only an allusive treatment for the decor, eagerly heightening certain lines while obscuring others, the colored pencils bear witness to a much greater concern that the whole of the composition, including the decor, be distinctly rendered. The backgrounds acquire an importance equal to that of

the figures, which no longer distinguish themselves hierarchically from it. Paradoxically, however, while the exactness of detail seems a growing concern in the representation of the vision, the signature becomes more rapid, the stroke more repetitive, the figure more schematic. The drawing tends toward an economy of means, an efficient simplification – which does not fail to unsettle the observer mindful of the former, more elaborate manner – favoring a blossoming of the palette, which contrasts warm and cool colors, heightening their intensity to the point where certain works demonstrate a kind of radiance.

The concern for pose and gesture, the emphasis placed on form, on detail, the theatrical style of the early drawings enabled one to recognize in them a mannerist spirit, the sort of mannerism rich in metaphors that are the proper language of the revelation

of divine spheres and the space in which the relationship between man and divinity is enacted. In the most recent works, the tempo of the drawing has changed. Mannerist theatricality, which arrests movement, has given way to a vibration. Everything occurs as if, by an increased power of illumination, Pierre Klossowski, the stage director, had bypassed the show in order to unveil a vision in light. The initiated gaze no longer confuses sight and vision. Light transfigures matter and awakens the memory of its origin, as well as the desire to return there.

(Translation from the French: Stephen Sartarelli)

N.B. For a complete iconography of the artwork of Pierre Klossowski, see the catalogue of the retrospective organized in 1990: *Pierre Klossowski. Catalogue de l'exposition*. Paris, Editions de la Différence, 1990.

1) For information on the literary oeuvre of Pierre Klossowski, see the excellent critical biography compiled by Alain Arnaud in his study *Pierre Klossowski*, Paris, Editions du Seuil, Collection Les Contemporains, 1990.

2) Pierre Klossowski, *Roberte, ce soir*, Paris, Editions du Minuit, 1954. With six illustrations by the author.

3) Pierre Klossowski, *La Révocation de l'Edit de Nantes, Roberte, ce soir, Le Souffleur*. Paris, Gallimard, Collection Le Chemin, 1965.

4) Organized for the Centre National des Arts Plastiques, Paris, where it was exhibited in winter of 1990–1991, the show has travelled to the Musée Cantini, Marseille, and then to the Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

5) After a first episode was published in *Nouveau Commerce* in autumn-winter of 1964 under the title of “La Chambre de méditation,” the definitive work appeared in 1965 with *Mercure de France*.

6) Cf. Pierre Klossowski, *Le Bain de Diane*, note to page 68, *Pauvert* 1965, new ed. 1972, pp. 177 and ff. (Or see DIANA AT HER BATH, note to p. 46, in *Diana at Her Bath* and *The Women of Rome*, translations by Stephen Sartarelli and Sophie Hawkes, respectively. Eridanos Press, 1990, pp. 82 ff.)

7) “It was to be adored, O Grand Master, that I had myself hanged! And hanged, I found myself adorable, adoring myself as I awaited an adorer!” Pierre Klossowski, *The Baphomet*, translated by S. Hawkes and S. Sartarelli, Eridanos Press, 1988, p. 88.

8) Hermeticism is allied with alchemy. If man, in the manner of Hermes, is the mediator par excellence in which the divine energies converge before returning to the One, the souls, for their part, are created by God through a veritable process of alchemy in which the breaths, mingled with fire and with unknown substances, produce another subtle material, purer and more transparent than the ingredients with which it is made. In *Le Baphomet*, Pierre Klossowski also refers back to the alchemical laboratories of the Templars.

9) In L'HERMAPHRODITE SOUVERAIN, a colored-pencil drawing

dated 1972, the figure is presented frontally in a pose of abandon, half-reclining in an armchair. His face has Roberte's features and is crowned by a hybrid coif, part bushel of Serapis, part laurel wreath and part mortar of a Chaldean priest. The proffered breasts are underscored by a red bodice; the male sex organ is at rest. The internalized expression is impenetrable, but the half-shut gaze is ambiguous. In a state of indifference or else awaiting pleasure, the hermaphrodite presents a scroll that bears in Latin the words: “Other in each, I appear of one and the other sex, but I exist as both for the happiness of all.”

10) Statues or fictional characters in ancient Rome, the simulacra “determined the sexuality of the deities they represented. For the indeterminacy of their essence, they substituted a materialization which was a sexualization.” In Klossowski “the simulacrum is related to the icon. It is a ‘residual’ image of primitive vision, a ‘prototypical’ image, as the conciliar vocabulary would have it (. . .). Klossowski uses the simulacrum to translate in a spatial and tangible manner the figures that inhabit his mental universe. Therefore, he determines them sexually.” Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 49.

11) Pierre Klossowski, quoted in Alain Arnaud, *ibid.*, p. 49.

12) Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 56.

13) “The androgynous nature of this figure apparently goes back to the Adam Kadmon of the Chaldeans, which one finds in the Zohar.” P. Klossowski, *The Baphomet*, p. 165. (U.S. ed.)

14) The resumption of the Baphomet theme in 1989–1990 produced twenty-six drawings, which Klossowski found necessary to number. In this sequence, two drawings are constructed literally as the scenario of a scene conceived in several shots, in the cinematic sense, introducing the dimension of time into the action. These are XV THE STATUFIED MEMORY OF THE GRAND MASTER GREATLY INSULTS THE SUPPOSED NUN WHO PROVOKES HIM, 1989, and XVI OGIER, STRIPPED OF HIS NUN'S DISGUISE, HAS A NEW PRESENTIMENT OF HIS HANGING, 1989.