

Jonas Hock (Regensburg)

Myrmecophagie und Literatur: ein Motiv Schopenhauers in einem Roman Klossowskis

In Pierre Klossowski's *Le Baphomet* (1965), a pseudo-historical novel about the end of the Knights Templar at the beginning of the 14th century, Friedrich Nietzsche appears in the form of an anteater. The question to what extent this moment can be understood as an implicit commentary on a motif of Schopenhauer's is pursued, among other things, by discussing the Passion parody contained in *Baphomet* and by including Klossowski's readings of Sade and Nietzsche.

Il existe dans l'Amérique méridionale trois espèces d'animaux à long museau, à gueule étroite et sans aucunes dents, à langue ronde et longue qu'ils insinuent dans les fourmilières et qu'ils retirent pour avaler les fourmis dont ils font leur principale nourriture. Le premier de ces mangeurs de fourmis est celui [...] auquel les François, habitués en Amérique, ont donné le nom de Tamanoir [...].

(Buffon 1763 : 144–145)

Der große Ameisenbär hat eine sehr lange und spitze Schnauze, eine Zunge, die rund ist, und die er anderthalb Ellen lang herausstrecken kann. Mit dieser Art von lebendiger Leimruthe ziehet er die Ameisen aus dem Haufen, hat aber keine Zähne.

(Kant 1802: 37)

1. Friedrich Nietzsche als Ameisenbär in *Le Baphomet*

1965 war das Jahr, in dem Pierre Klossowskis seine drei Romane *La révocation de l'Édit de Nantes*, *Roberte, ce soir* und *Le souffleur* um ein Vor- und Nachwort ergänzt zur Trilogie *Les lois de l'hospitalité* vereinte. Im selben Jahr erschien auch sein 'Pseudo-Historienroman' *Le Baphomet*. André Pieyre de Mandiargues erklärte anlässlich dieser Publikationsdichte 1965 sogar zum Klossowski-Jahr (vgl. Pieyre de Mandiargues 1965: 4)¹. Während die *Lois* mittelfristig zu Klossowskis bekanntestem und meistkommentierten *literarischen* Werk heranwachsen, zog *Le Baphomet* zumindest für kurze Zeit größere Aufmerksamkeit auf sich – weniger aufgrund der Auszeichnung mit dem *Prix des Critiques* als durch den Mini-Skandal, den Roger Caillois' Austritt aus der *jury* ebenjenes Preises aus Protest gegen vermeintliche stilistische Unzulänglichkeiten des Textes auslöste (vgl. Caillois 1965: 14)². Dass es sich bei der angeblich unzulässigen Verwendung von Wendungen wie 'car en effet' oder ungewohnter Syntaxkonstruktionen um vom Autor bewusst gewählte Archaismen handelte, war Caillois dabei entgangen. Er ließ sich auch von Jean Paulhan nicht von seiner Haltung abbringen, wie Ian James rekonstruiert:

Jean Paulhan in correspondence with Caillois suggested that Klossowski, like his painter brother Balthus, was no doubt deliberately employing an archaism. Paulhan points out that in 1640 the Académie had allowed the use of 'car en effet' and clearly does not share Caillois's rigidity on this issue. His comment is supported by

¹ Dt. Übersetzung: Pieyre de Mandiargues (1979: 83)

² Dieser sowie weitere Artikel sind wiederabgedruckt in: Termblay (2015: 96–102). Vgl. auch James (2005: 119–122).

Klossowski himself, who, in an interview about *Le Baphomet* with Jean-Maurice Monnoyer, indicated that he had borrowed the construction 'car en effet' from the translation of Descartes's *Meditations* by de Luynes. (James 2005: 122)

Zwar erwies sich die Aufregung rund um diesen zutiefst französischen Streit über *le bon usage* als aufmerksamkeitsfördernd, wurde aber schnell zum Selbstzweck und verstellte eher die intensive Beschäftigung mit dem Werk selbst: "In the end, it proved easier to write about the scandal than about the book." (Jordan 2009: 63) Mittlerweile lässt sich aber bereits auf eine gewisse *Baphomet*-Rezeption auch jenseits der meist euphorischen Aufnahme durch Klossowski Nahestehende – wie z.B. Blanchot (1971: 192–207) und Deleuze (1969: 325–350)³ – zurückblicken.⁴ Ein werk-biographischer Aspekt, auf den zumindest hingewiesen sei, ist, dass es sich beim *Baphomet* um Klossowskis letztes literarisches Werk handelte und er sich ab Ende der 60er Jahre zunehmend exklusiv dem Zeichnen widmete, wobei er dreißig Jahre lang unermüdlich die Motive aus seinen Romanen großformatig und mit Buntstiften im wahrsten Wortsinne 'nachzeichnete'.⁵ Erst 1994 kehrte er dann noch einmal kurz zur Literatur und auch zum *Baphomet* zurück – mit *L'Adolescent immortel* (1994) legte er eine Dramenfassung des Prologs seines letzten Romans vor, in der die Erzählung weniger variiert, denn durch den Ausbau von Parallelhandlungen und die Hinzuziehung anderer Figuren- und Erzählperspektiven expliziert wurde.

Der Roman *Le Baphomet* besteht aus drei ungleichen Teilen: Der Prolog⁶, der ein Viertel des Bandes umfasst, spielt im Herbst 1307, kurz vor den Verhaftungen der französischen Templer auf Anordnung des Königs Philippe IV., die den Auftakt zum Templerprozess bildeten.⁷ Vor diesem historischen Hintergrund entfaltet der Autor den Pastiche eines historischen Romans. Der mittlere Teil, der Hauptteil, erhält in der überschaubaren Rezeption von *Le Baphomet* am meisten Beachtung. Er spielt in einer zeitlosen Zwischenwelt körperloser 'Hauche' (*souffles*), als welche die Seelen der verstorbenen Protagonisten des Prologs ebenso auftauchen wie die historischen Figuren verschiedenster Epochen, darunter Friedrich Nietzsche, Teresa von Ávila und Papst Clemens. Den Schluss bildet ein knapper Epilog, der unter dem Titel "Dans la chambre de méditation" bereits ein Jahr zuvor, 1964, in der Zeitschrift *Le Nouveau commerce* erschienen war (Klossowski 1964b: 5–17). Er hebt sich durch seinen Ich-Erzähler vom restlichen Text ab und schlägt eine Verbindung zu den *Lois de l'hospitalité*, wobei er eine Art träumerische Wiederkehr einer Konstellation des Prologs darstellt. Im Folgenden werde ich mich

³ Dt. Übersetzung: Blanchot (2011: 215–233); dt. Übersetzung: Deleuze (2008: 341–363); beide Texte in dt. Übersetzung auch in: Klossowski / Bataille / Blanchot / Deleuze / Foucault u.a. (1979: 67–81, 39–66)).

⁴ Vgl. neben den bereits erwähnten: Faye (1967 : 211–215); Vuarnet (1970 : 37–40); Adé (1976 : 31–55); Decottignies (1985a: 31–50); Decottignies (1985b : 89–135, 137–44), die v.a. einen ausführlichen Brief Klossowskis über den Baphomet enthält; Hamel (2005 : 261–274); Nuti (2006 : 261–274).

⁵ Als biographischer und bibliographischer Überblick und allgemeine Einführung zu Klossowski eignet sich immer noch am besten Arnaud (1999: 179–91; 197–213). Vgl. zum Primat des Visuellen in Klossowskis Werk und der Entscheidung, das Schreiben zugunsten des Zeichnens weitgehend aufzugeben, seine Bemerkungen in Interviews, z.B. mit Remy Zaugg, in: Klossowski / Zaugg (1984: 52–53) sowie mit Alain Arnaud, in: Arnaud / Klossowski (1982: 16–18); außerdem: James (2000: 199–202)

⁶ Ein Großteil des Prologs war kurz vor Erscheinen des Romans bereits erschienen als Pierre Klossowski, "Le Baphomet" (Klossowski 1964a: 600–624).

⁷ Vgl. zum historischen Hintergrund: Bordonove (1975) zum Prozess und dem Ende des Ordens: Barber (1978); Beck (1997); zu Mythen und Mythos rund um die Templer: Hauf (1998); v.a. aber: Charpentier (1967).

jedoch auf den Prolog und insbesondere ein einzelnes Momentum des Hauptteils beschränken, das als ingeniose Konstruktion auszudeuten Hauptanliegen der folgenden Überlegungen ist.

Die Handlung des Prologs erstreckt sich über den Zeitraum einer Woche, gelegen irgendwann zwischen dem 22. September 1307 – dem Tag, an dem der königliche Befehl zur Verhaftung der Templer ausgestellt wurde – und dem 13. Oktober, als der Befehl umgesetzt wurde. Inwiefern diese sieben Tage der Karwoche nachempfunden sind bzw. eine Parodie derselben darstellen, soll im zweiten Teil besprochen werden. Die Ausgangslage ist zunächst folgende: Die Besitzungen der verwitweten Adligen Valentine de Saint-Vit, Dame de Palençay, grenzen an jene der Templer-Komturei. Als sie von den Plänen König Philipps erfährt, die Templer u.a. der Sodomie anzuklagen und auszumerzen, sieht sie darin die Gelegenheit, sich deren Ländereien anzueignen. Gleichsam als Lockvogel schleust sie ihren kaum vierzehnjährigen Neffen Ogier de Beauséant, dessen Name auf das schwarz-weiße Banner der Templer, den Beaucéant, verweist, als Pagen in der Komturei ein. Er ist ihr – weil über beide Ohren in seine Tante verliebt – willig zu Diensten, auch wenn er selbst nicht um seine Instrumentalisierung weiß, sondern vielmehr bereits von sich aus eine erotische Beziehung zu einem der Templer, Frère Lahire de Champsceaux begonnen hat. Diesem wird er auch als Page zugewiesen. Der Ritter verliert ihn jedoch bei einer Partie Schach an Frère Guy, sire de Malvoisie. Ogiers Weigerung, sich bei seinem neuen Herrn einzufinden, sorgt für einige Verwicklungen: Bei einer Befragung vor dem Kapitel schweigt der Jüngling beharrlich, auf seinem entblößten Hintern werden jedoch Striemen entdeckt und er wird ins Verließ geworfen. Unterdessen trifft sich Ogiers Tante, Dame de Palençay, mit Gesandten des Königs, um ihre Pläne voranzutreiben. Dabei wird sie von Templern überrascht und in die Festung verschleppt.

Mitten in weitere Untersuchungen platzt die Nachricht, dass die Festung von königstreuen Truppen umstellt sei. Der Komtur sieht die Tage seiner Komturei gezählt und schreibt einen Bericht an Jacob de Molay, den Großmeister des Tempels in Paris, worin er auch nicht seine eigene erotische Begegnung mit dem Pagen Ogier auslässt. Das öffnet ihm letztlich die Augen über die Absichten der Dame de Palençay, da er Ogier nunmehr als das erkennt, was er für diese sein sollte: eine Art erotische Waffe, ein Lockvogel, der Belege für den Vorwurf der Sodomie erst 'produzieren' sollte. Der Komtur bittet Frère Guy de Malvoisie, als Vorsitzender eines Sondergerichts über Tante und Neffen zu richten. Die Sitzung findet im "Turm der Meditation" statt, in den Malvoisie, Lahire und sechs weitere Ritter sowie die beiden Gefangenen zum Zwecke der Klausur vom Komtur eingeschlossen werden, der als Voyeur durch einen Mauerspalt das weitere Geschehen beobachtet. Dieses kann als eine Art Krönung des Ogier in einem erotischen Ritus bezeichnet werden, während seine Tante zum Ritter geschlagen und der Jüngling am Ende erhängt wird. Der Komtur lässt daraufhin den Eingang zum Turm zumauern und liefert sich den Streitkräften des Königs aus. Damit endet der Prolog.

Klossowski verwebt seine fiktionale Handlung mit einem Gerüst historischer Fakten, d.h. einzelnen Daten, Ereignissen und Personen. Das lässt den Hauptteil, in dem einige der Figuren als körperlose Hauche wiederkehren, umso deutlicher als Bruch erscheinen: Er ist jeglicher Faktizität und Historizität enthoben, wie auf den ersten Seiten deutlich wird. Dort verkündet der Hauch Theresas von Ávila dem Hauch des Großmeisters der Templer:

L'heure est venue de te prévenir enfin : le nombre des élus est clos. Dès lors, le genre humain a changé de substance : celle-ci n'est pas plus damnable que sanctifiable. [...]

Sache que pour peu que les souffles échappent à ta vigilance et qu'ils éventent quelque œuvre de chair, ils s'infiltreront non pas seulement à deux ou trois comme lorsqu'ils s'amalgament, mais à cinq, mais à sept dans un seul utérus, avides de s'arroger un embryon sur lequel se pouvoir décharger de leurs coupes antérieures et se refaire une vertu [...] ! Bientôt détruit ce corps tant éprouvé, son souffle monte ici, se partage selon ses divers courants qui tout aussitôt se querellent, se pourchassent, jusqu'à se disperser en d'autres plus violents! (Klossowski 1965: 55–56)⁸

Therasas Ankündigung, die Zahl der Auserwählten sei festgelegt, bedeutet, so viel sei vorweggenommen, eine Aufhebung der teleologischen Zeit; das Jüngste Gericht wird unendlich aufgeschoben bzw. findet gar nicht mehr statt und der Zwischenzustand, in dem sich die Hauche bewegen, wird verewigt. Verdammnis und Erlösung sind keine Optionen mehr. Damit ist die gesamte göttliche Ordnung infrage gestellt, da die Welt nicht mehr auf ein absolutes Prinzip (die Beurteilung nach Gut und Böse) ausgerichtet ist, sondern sich nur noch an der Kommemoration immer wiederkehrender Daten ergötzt, also in eine zirkuläre Zeit eintritt.

Den Großmeister erwartet nun weiterhin keine leichte Arbeit, hat er es sich doch zur Aufgabe gemacht – bzw. wurde von Gott beauftragt –, in der Zwischenwelt für einen Hauch von Ordnung zu sorgen, indem er verhindert, dass die einzelnen Hauche allzu sehr zer- und vor allem ineinanderwehen. Obgleich die Hauche in Klossowskis Roman körperlose, windartige Intentionen sind, die zerstäuben und sich vermischen können (es handelt sich sozusagen um eine beim Wort genommene *Pneumatologie*), scheinen sie durch ihr Wirbeln Gestalten imitieren bzw. Figuren vortäuschen zu können. Auch ist die Zwischenwelt zwar nicht zeitlich bestimmt, wird jedoch präzise in der Ruine der aus dem Prolog bekannten Templerfestung verortet – vollkommen körperlos geht es hier also nicht zu.

In der zyklischen Zeit der Zwischenwelt wird regelmäßig der Jahrestag der Zerstörung des Tempels und der Hinrichtung des Großmeisters durch ein Festmahl mit vielen Gästen begangen, bei dem alle wichtigen Protagonisten des Prologs anwesend sind. Bei einer dieser Feiern umzingelt Papst Clemens, den die Throne und Herrschaften (also die den Seraphim und Cherubim nachgeordneten Chöre der Thronoi und der Kyriotetes) vorübergehend aus dem Fegefeuer geholt haben, die Festung und kündigt an, sie auf Befehl ebendieser Engel zu belagern, denn man verlange die Herausgabe eines besonderen Wesens:

Mais alors, ô Grand Maître du Temple, n'y reçoit point des esprits qui nient que Dieu ait jamais créé des natures éternellement identiques à elles-mêmes et responsables de leurs actes et de leurs pensées ! Car il s'en est glissé un dans ta forteresse [...] ! [...] Sois donc vigilant dans ton saint ministère et cesse de donner asile à celui qui disait que: *tous les dieux moururent de fou rire à entendre l'un d'eux se nommer le dieu unique!* Tu sais de qui nous parlons: si tu ne nous as livré d'ici l'aube Frédéric l'Antéchrist qui s'est introduit chez toi sous l'apparence du tamanoir – dès le soleil levé sur de nouveaux agonisants nous te chasserons de ta forteresse et t'obligerons à déguerpir dans les cercles inférieurs de ton passé pour lors inutile! (LB, 154–155)

Der Großmeister fragt sich, ob Friedrich II. (der Staufer) gemeint sei; dieser soll beim Anblick eines Kornfeldes – im Hinblick auf die vielen Hostien, die daraus gebacken werden könnten – gesagt haben: "*Que de dieux croissent ici!*" also "*Wie viele Götter wachsen hier!*" (LB, 187).⁹ Das vom Großmeister angeführte Zitat stammt jedoch von einem anderen Friedrich. Die Verwechslung der beiden

⁸ Im Folgenden als LB im Fließtext angegeben.

⁹ Die Anekdote stammt wohl aus der Chronik des Johannes von Winterthur, der Friedrichs blasphemischen Ausspruch aus dritter Hand zitiert: "O, wie viele Götter werden bald aus diesem Getreide gebacken werden!" (Heinisch 1968: 213)

'Antichristen' ist zwar durchaus naheliegend¹⁰, doch ist der Ausspruch über die sich totlachenden Götter letztlich einer Passage in Nietzsches *Zarathustra* entlehnt, in der Zarathustra seine Kurzfassung der Genese des Monotheismus formuliert:

Mit den alten Göttern gieng es ja lange schon zu Ende: – und wahrlich, ein gutes fröhliches Götter-Ende hatten sie!

Das geschah, als das gottloseste Wort von einem Gotte selber ausgieng, – das Wort: "Es ist Ein Gott! Du sollst keinen andern Gott haben neben mir!" –

– ein alter Grimm-Bart von Gott, ein eifersüchtiger vergass sich also:

Und alle Götter lachten damals und wackelten auf ihren Stühlen und riefen: "Ist das nicht eben Göttlichkeit, dass es Götter, aber keinen Gott giebt?" (Nietzsche 1988c: 230)

Das Missverständnis wird sich erst nach und nach klären. Am Ende verwandelt sich das Tier wieder in die menschliche Gestalt mit dem bekannten Schnauzbart und der hohen Stirn. Zunächst wundert sich der Großmeister vor allem über die Rede vom Ameisenbär, da ihm nicht bekannt ist, dass außer Kamelen und Pferden weitere Tiere in den Stallungen gehalten würden. Weil zunächst niemand die Forderung des Papstes versteht, wird sie nicht weiter ernstgenommen und das Festessen wird fortgesetzt, bis es durch einen Tumult unterbrochen wird:

Le groupe des gardes écartant cette foule et formant une haie, voici que, monté sur un monstre velu qu'il guide d'une chaîne, Ogier s'avance lentement au milieu des tables; nul convive qui ne l'arrête à chaque pas pour examiner du plus près qu'il se peut l'animal dont la tête minuscule, au long museau glissant obstinément sur les dalles, contraste avec l'énorme corps aux pattes armées de griffes allongées; et les cinquante pages de Gauvain ne sont pas les derniers à gêner sa marche pénible, qui ne se retiennent de tirer à l'envi les longs cris de sa queue dressée. Alors d'icelle, comme d'un balai, le monstre fustige au passage les enfants taquins qui refluent à grands cris. [...] [Ogier] se dégante et de sa main effilée flatte le monstre, parvenu enfin à la table des dignitaires; d'un mouvement de sa souple taille, il saute à bas du monstre et c'est avec stupeur que le Grand Maître voit soudain Ogier devant lui. Le damoiseau s'agenouille, se relève, et déclare sur le ton de reprendre un entretien interrompu depuis peu:

– Étrange caprice! Il refuse les fourmis. (LB, 174–5)

An dieser Stelle breche ich meine Nacherzählung ab, um der Spur des Ameisenbären zu folgen. Warum tritt an diesem Punkt des Romans – der ohnehin nicht leicht, zeitlich sogar überhaupt nicht zu bestimmen ist – ein Ameisenbär auf, ein *tamanoir*, genauer also: ein großer Ameisenbär, *Myrmecophaga tridactyla*? Gerade weil die Geistes- und Kulturgeschichte mit Ameisenbären nicht sehr reich bestückt ist, muss ein Deutungsversuch wie der hier angedachte, der dieses Moment als ingenüses herausstellen möchte, sich zunächst dem Motiv des Ameisenbären zuwenden.

Im Kontext französischer Literatur könnte einem als Referenz André Bretons *ex libris* einfallen, eine von Salvador Dalí angefertigte Gravur, die einen Ameisenbär zeigt und den Schriftzug "André Breton le tamanoir" trägt.¹¹ Von Breton selbst ist wiederum, aus seinem Text zur ersten Dalí-Ausstellung 1929 der aphoristische Satz überliefert: "La vie est donnée à l'homme avec des séductions comparables à celles

¹⁰ Friedrich Nietzsche hat an verschiedenen Stellen seine Bewunderung für den – und sogar geistige Verwandtschaft mit dem – Staufer kundgetan. So preist er "einen Atheisten und Kirchenfeind comme il faut, [...] einen meiner Nächstverwandten, den grossen Hohenstaufen-Kaiser Friedrich den Zweiten." (Nietzsche 1988a: 340) Im Antichrist taucht er auf als "jener grosse Freigeist, das Genie unter den deutschen Kaisern, Friedrich der Zweite." (Nietzsche 1988b: 250)

¹¹ <http://andrebreton.fr/work/56600100041800>; vgl. auch Bonne (1988: 39–40).

que doit offrir aux fourmis la langue du fourmilier." (Breton 1970: 69) – Das Leben sei dem Menschen also das, was der Ameise die Zunge des Ameisenbären ist. Dieser Vergleich ist eine komplexere Variante des Satzes 'das Leben ist ...' und stellt eine unmittelbar eingängige Analogie zwischen der Relation Leben/Mensch und Ameisenbärenzunge/Ameisen her, wobei das plötzliche Auftauchen und dessen tödliche Auswirkung auf das Leben der Ameisen den Schluss zulässt, dass Bretons Satz auf die schicksalhaften, negativen bis hin zu todbringenden Seiten des Lebens abhebt.

Ein systematischeres Vorgehen müsste bei Nietzsches Schriften beginnen. Trotz eines gewissen Tierreichtums begegnet einem hier aber kein Ameisenbär, lediglich Ameisen und ameisenartige Menschen.¹² Es genügt jedoch, etwa eine Denkergeneration vor Nietzsche zurückzugehen, um in Schopenhauers *Ueber den Willen in der Natur* im Kapitel "Vergleichende Anatomie" auf einen Ameisenbären zu treffen. Dort heißt es:

So z. B. hat der Ameisenbär nicht nur an den Vorderfüßen lange Klauen, um den Termitenbau aufzureißen, sondern auch zum Eindringen in denselben eine lange cylinderförmige Schnauze, mit kleinem Maul, und eine lange, fadenförmige, mit klebrigem Schleim bedeckte Zunge, die er tief in die Termitennester hineinsteckt und sie darauf mit jenen Insekten beklebt zurückzieht; hingegen hat er keine Zähne, weil er keine braucht. Wer sieht nicht, daß die Gestalt des Ameisenbären sich zu den Termiten verhält, wie ein Willensakt zu seinem Motiv? Dabei ist zwischen den mächtigen Armen, nebst starken, langen krummen Klauen des Ameisenbären und dem gänzlichen Mangel an Gebiß ein so beispielloser Widerspruch, daß, wenn die Erde noch eine Umgestaltung erlebt, dem dann entstandenen Geschlecht vernünftiger Wesen der fossile Ameisenbär ein unauflösliches Räthsel seyn wird, wenn es keine Termiten kennt. (Schopenhauer 1988: 227)

Schopenhauer sucht in *Ueber den Willen in der Natur* nach empirischen Bestätigungen seiner Metaphysik in den Wissenschaften und in der Natur, so lautet der Untertitel: "Eine Erörterung der Bestätigungen, welche die Philosophie des Verfassers, seit ihrem Auftreten, durch die empirischen Wissenschaften erhalten hat." Ziel des Kapitels "Vergleichende Anatomie" ist, die Zweckmäßigkeit der Organisation der organischen Natur aufzuzeigen – die für ihn nicht auf intelligenter Planung eines Gottes beruht, sondern mit seiner Fassung des allgemeinen Willens zusammenhängt. Gestalt und Verhalten einer Tierspezies werden als unmittelbarer Ausdruck des unbewussten Lebenswillens aufgefasst. Während alle leiblichen Erscheinungen für Schopenhauer Objektivierungen des Willens in der Vielheit sind, ist dieser selbst: *einer*. Die Notwendigkeit der Einheit des Willens rührt daher, dass er jenseits von Kategorien wie Raum und Zeit anzusiedeln ist, er ist von seiner jeweiligen Erscheinung, d. h. von der Vielheit seiner Erscheinungsformen verschieden. Diese Einheit begründet nun auch die Zweckmäßigkeit der Lebewesen. Weil alle Naturprodukte letztlich Objektivierungen des einen und identischen Willens sind, sind sie zweckmäßig auf einander ausgerichtet. An so einer exotischen und spezialisierten Art wie dem Ameisenbär lässt sich das wohl besonders eindeutig ablesen:

Wer sieht nicht, daß die Gestalt des Ameisenbären sich zu den Termiten verhält, wie ein Willensakt zu seinem Motiv? [...] [W]enn die Erde noch eine Umgestaltung erlebt, [wird] dem dann entstandenen Geschlecht vernünftiger Wesen der fossile Ameisenbär ein unauflösliches Räthsel seyn [...], wenn es keine Termiten kennt.

¹² Vgl., um nur ein Beispiel zu nennen, Menschliches, Allzumenschliches: "Vielleicht bildet sich die Ameise im Walde ebenso stark ein, dass sie Ziel und Absicht der Existenz des Waldes ist, wie wir diess thun, wenn wir an den Untergang der Menschheit in unserer Phantasie fast unwillkürlich den Erduntergang anknüpfen" (Nietzsche 1988d: 551); vgl. auch (550) oder (635–636).

Schopenhauer selbst formuliert also die Möglichkeit, dass in ferner Zukunft die Bestätigung, die sein metaphysisches System in einem Naturphänomen findet, nicht mehr im selben Maße sichtbar sein könnte, da bei Fehlen eines Elements die Gerichtetheit, also Zweckmäßigkeit der Existenz des Ameisenbären nicht mehr lesbar wäre. Das System wäre zwar weiterhin gültig und mit Phantasie, über logische Schlüsse und das Zusammenbringen von Teilinformationen vielleicht noch ansatzweise rekonstruierbar, bliebe im Vergleich zu der ursprünglichen Eindeutigkeit jedoch "ein unauflösliches Räthsel": Ohne das Motiv der Termiten wäre der Ameisenbär nicht mehr unmittelbar als Willensakt erkennbar.

Was hat es nun aber mit dem Ameisenbär Nietzsche im *Baphomet* auf sich, von dem es heißt: "Sonderbare Laune! Er will keine Ameisen"? Muss diese Verweigerung, bringt man sie mit einer schopenhauerschen System-Metaphysik in Verbindung, nicht als eine viel radikalere Infragestellung des Zusammenhangs von Motiv und Willensakt erscheinen – als Störung oder gar Unterbrechung jener Kontinuität, die gerade für die Einheit des Willens sorgt, womit Schopenhauers gesamtes metaphysisches System, zumindest im Rahmen von Klossowskis Roman, zum Einsturz gebracht würde? Denn wie soll der Wille sich selbst erkennen, wenn sein Fluss schon in dieser einen winzigen Objektivierung ins Stocken kommt? Bei einer solchen 'anti-metaphysischen' Interpretation stellt sich allerdings die Frage nach dem rhetorischen und narrativen Status des Ameisenbären. Eine klare Analogie, wie bei Bretons aphoristischem Satz, liegt nämlich ebenso wenig vor, wie eine Metapher, deren übertragene Bedeutung entschlüsselbar wäre. Das Ingeniöse an der Figur des fastenden *tamanoir* Nietzsche bestünde gerade in der Narrativierung der Elemente und damit der Komplexität ihrer intra- und intertextuellen Bezüge.

Die These, dass Nietzsches Erscheinung als Ameisenbär in Klossowskis Text einen ingeniosen und kritischen Kommentar zu Schopenhauers Denken darstellt, ist so schlicht und einsichtig wie problematisch, beruht sie doch lediglich auf der Konfrontation zweier Textstellen, ermöglicht durch eine begriffliche bzw. durchaus auch figurative Koinzidenz aus dem Bereich des Zoologischen. Ob es sich bei der Figur des Myrmecophagen im *Baphomet* tatsächlich um ein ingenioses Moment handelt, ist auch abhängig von der Frage, ob ihr unter Einbeziehung des weiteren Kontextes weiterhin derselbe oder überhaupt ein Sinn zugesprochen werden kann. Exemplarisch soll das im Folgenden in der Konfrontation der Ameisenbär-Deutung mit dem Prolog des *Baphomet* untersucht werden, dessen parodistische *réécriture* der Passion Christi bereits angedeutet worden ist.

2. *Réécriture* der Passion bei Sade, Nietzsche und Klossowski

Bei genauem Hinsehen zeigt sich, dass der Prolog in weiten Teilen als Parodie der Passionsgeschichte konzipiert ist (vgl. Jordan 2009: 72), dass die letzte Woche der Templer in Klossowskis Fiktionalisierung der Karwoche nachempfunden ist: Vom Abendmahl über die letzte Nacht bis zur Hinrichtung folgt die Erzählung der Dramaturgie der Karwoche, nehmen die Figuren teils die biblischen Rollen an. Solche Passions-Parodien finden sich auch bei Sade und Nietzsche und ich möchte sie hier, bevor ich auf den *Baphomet* zurückkomme, aus zwei Gründen ebenfalls anführen: Allgemein als Negativfolien, die dazu dienen können, Funktion und Funktionieren der Passions-*réécriture* bei Klossowski präziser zu erkennen; in spezifischerer Hinsicht, um den Bezug seiner Erzählung nicht als einen schlicht intertextuellen zwischen biblischem Prätext und 'postmoderner' Parodie zu sehen, aktualisiert sein Text doch auch alle weiteren *réécritures*. Mögliche literarische Bezüge zu Sade oder Nietzsche im *Baphomet* verweisen immer auch auf

Klossowskis kritische Auseinandersetzung mit dem Gesamtwerk beider Autoren und müssen somit im Rahmen der Spannung zwischen seinem literarischen und seinem kritisch-theoretischen Schaffen beachtet werden.

In Sades umfangreichem Werk ließen sich einige Passagen finden, die Elemente der Passionsgeschichte aufgreifen, beispielsweise folgende aus der *Histoire de Juliette*:

"Mon ami, dit Clairwil, je te demande avec instance de me laisser le choix du supplice de cette dernière victime ; je trouve que ce bougre-là ressemble à Jésus-Christ, et je veux le traiter de même." L'idée fait beaucoup rire ; tout se dispose pendant le tête-à-tête; rien n'est oublié. L'histoire de la passion du bâtard de Marie se place sur les reins découverts d'une des vieilles; je suis chargée de lire et de diriger. Le jeune homme rentre déjà fort maltraité; Clairwil, Saint-Fond et l'autre vieille l'exécutent; on l'attache à la croix, et il souffre exactement tout ce que les sages Romains firent endurer au plat coquin de Galilée: on lui perce le flanc; on le couronne d'épines, on lui donne à boire avec une éponge. Voyant enfin qu'il ne meurt pas, on veut enchérir sur le supplice de l'imbécile bateleur de Judée: on retourne le patient, et il n'est sorte d'horreurs que nous n'exécutons sur ses fesses ; nous les piquons, nous les brûlons, nous les déchirons; Delnos expire enfin, enragé. Clairwil et Saint-Fond, que je branlais chacun d'une main, déchargent amplement; et comme tout ceci nous avait menés plus de douze heures, les plaisirs désirés de la table succédèrent à ces infamies. (de Sade 1998 : 506–508)

Zunächst soll noch eine Passage aus *Also sprach Zarathustra* angeführt werden, bevor ich beide *réécritures* kurz einander gegenüberstelle und mit Klossowskis Position konfrontiere.

Bibel-Anspielungen gibt es im *Zarathustra* viele: das Alte und das Neue Testament betreffend, als direkte Zitate, Umkehrungen, Ironisierungen etc.; meist handelt es sich dabei um einzelne Sätze, wie z.B.: "Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelächter. Keinen Anderen fand ich heute stark genug dazu." (Nietzsche 1988c: 366) Oder: "Und feiert ihr es abermals, dieses Eselsfest, thut's euch zu Liebe, thut's auch mir zu Liebe! Und zu m e i n e m Gedächtniss!" (Nietzsche 1988c: 394) Es handelt sich also weniger um größere narrative Zusammenhänge, denn um einzelne Elemente, die in die Erzählung eingeflochten werden. Von einer Parodie, welche die gesamte Passion betrifft, zu sprechen, ist darum übertrieben. Immerhin kommt Zarathustra im gleichnamigen Kapitel "Auf dem Oelberg" vorbei und feiert auch "Das Abendmahl". Als er zu seiner Höhle zurückkehrt, findet er dort die vor, denen er tagsüber begegnet war, das sind "der König zur Rechten und der König zur Linken, der alte Zauberer, der Papst, der freiwillige Bettler, der Schatten, der Gewissenhafte des Geistes, der traurige Wahrsager und der Esel; der hässlichste Mensch" (Nietzsche 1988c: 347). Zarathustra begrüßt seine Gäste ausführlich, wird jedoch bald von einem gebremst:

An dieser Stelle nämlich unterbrach der Wahrsager die Begrüßung Zarathustra's und seiner Gäste: er drängte sich vor, wie Einer, der keine Zeit zu verlieren hat, fasste die Hand Zarathustra's und rief: "[...]

Ein Wort zur rechten Zeit: hast du mich nicht zum M a h l e eingeladen? Und hier sind Viele, die lange Wege machten. Du willst uns doch nicht mit Reden abspesen?

Auch gedachtet ihr Alle mir schon zu viel des Erfrierens, Ertrinkens, Erstickens und andrer Leibes-Nothstände: Keiner aber gedachte m e i n e s Nothstandes, nämlich des Verhungerns —"

(...)

"Eingerechnet das Verdursten, fuhr der Wahrsager fort. Und ob ich schon Wasser hier plätschern höre, gleich Reden der Weisheit, nämlich reichlich und unermülich: ich — will W e i n!

Nicht Jeder ist gleich Zarathustra ein geborner Wassertrinker. Wasser taugt auch nicht für Müde und Verwelkte: u n s gebührt Wein, — d e r erst giebt plötzliches Genesen und stegreife Gesundheit!"

Bei dieser Gelegenheit, da der Wahrsager nach Wein beehrte, geschah es, dass auch der König zur Linken, der Schweigsame, einmal zu Worte kam. "Für Wein, sprach er, trugen w i r Sorge, ich sammt meinem Bruder, dem Könige zur Rechten: wir haben Wein's genug, — einen ganzen Esel voll. So fehlt Nichts als Brod."

"Brod? entgegnete Zarathustra und lachte dazu. Nur gerade Brod haben Einsiedler nicht. Aber der Mensch lebt nicht vom Brod allein, sondern auch vom Fleische guter Lämmer, deren ich zwei habe:

— D i e soll man geschwinde schlachten und würzig, mit Salbei, zubereiten: so liebe ich's. Und auch an Wurzeln und Früchten fehlt es nicht, gut genug selbst für Lecker- und Schmeckerlinge; noch an Nüssen und andern Räthseln zum Knacken.

Also wollen wir in Kürze eine gute Mahlzeit machen. Wer aber mit essen will, muss auch mit Hand anlegen, auch die Könige. Bei Zarathustra nämlich darf auch ein König Koch sein." (Nietzsche 1988c: 353–354)

Die Funktion der Nachstellung der Passion in Sades *Juliette* ist relativ eindeutig: Die Libertins brauchen ein Skript als Vorlage für ihre Folterungen. Die Kernszene des von ihnen verhassten und verlachten Christentums bietet sich dabei besonders an: Einerseits können sie durch die Blasphemie ihrem Atheismus huldigen; die ungestrafte Verhohnepiepelung der Passion Christi mag auf den ersten Blick sogar beinahe als höchster Beweis der Nichtexistenz Gottes erscheinen, da das Kernnarrativ seiner Menschwerdung nur noch zur pornographischen Inszenierung gebraucht wird. Zudem wird gerade diese Verbindung von blasphemischer Handlung und Erotik als zusätzlich erregend empfunden. Interessant ist Klossowskis Einschätzung dieser zwanghaften Gotteslästerung, wie er sie insbesondere in den Ergänzungen zur zweiten Auflage von *Sade mon prochain* (2002 [1947/1967]: 11–14; 15–34) entwickelt.¹³ Ausgehend von der Frage, ob der Atheismus, wenn er Gott für nichtig erklärt, sich also von nichts befreit habe, zeichnet Klossowski nach, wie sehr Sades System einer monotheistischen Norm verhaftet bleibt. Der Atheismus ist gleichsam Sades Religion und bedarf – insofern sehr katholisch – der immerwährend wiederholten rituellen Handlung, um sich der 'Realpräsenz', bzw. wohl eher der 'Realabsenz' zu versichern. Sades Monstrosität erscheint somit als Entrationalisierung des Atheismus, der vom Christentum nicht nur abhängig bleibt, sondern dessen Kern schlicht unter anderen Vorzeichen wiederholt, was gerade auch an der zitierten Passions-Reinszenierung deutlich wird, die sich trotz der Sexualisierung und Brutalisierung beinahe sklavisch an ihr Modell hält.

Bei Nietzsche gestaltet sich das ungleich komplexer: Seine Bezüge zum Christentum, dem Neuen Testament oder auch nur die Zarathustras zur Christus-Figur zu ergründen wäre eine ausufernde Angelegenheit.¹⁴ An den zitierten wie auch an anderen Stellen ließe sich zeigen, dass Nietzsche oft mit Verschiebungen einzelner Elemente seiner Bibelbezüge arbeitet, die eine Art Rekontextualisierung und damit – man verzeihe mir dieses überstrapazierte Wort – Dekonstruktion der kanonisierten Aussage vornimmt. Ob es nun die Dornenkrone ist, die zu einem napoleongleich selbst aufgesetzten Rosenkranz wird, oder die Reprofanierung des Abendmahls, indem dem Propheten das Wort abgeschnitten und ausdrücklich die Befriedigung der unmittelbarsten körperlichen Bedürfnisse gefordert wird (dass mit

¹³ Dt. Übers.: Klossowski (1996: 15–20; 21–69).

¹⁴ Vgl. dazu v.a. Kaempfert (1971), aber auch bspw. Paronis (1976: 63–70) sowie Kunas (1982: 113–116, 132).

Lamm und Wein immerhin zwei ursprüngliche Elemente der Sederfeier zum Pessachfest erhalten bleiben, sei hier einmal dahingestellt). Das Wort wird ebenso wenig Fleisch wie das Brot, und der Wein bleibt berauschender Durststiller. Klossowski betont, dass Nietzsche über Sades letztlich monotheistisch strukturierten bzw. monotheomorphen Radikalatheismus hinausgeht, da er dessen Problematik genau erkennt: Die Macht des Einen – sei es Gott, *logos*, *ratio* ... – wird durch eine ihm gewaltsam entgegengesetzte Gegenmacht letztlich nicht in Frage gestellt, weshalb er sich diesem Ansatz verweigert:

[C]'est le refus de s'installer dans une morale athée qui, pour Nietzsche, n'était pas moins irrespirable que la morale monothéiste, et il ne pouvait pas ne pas voir dans la morale athée et humanitaire autre chose que la continuation de ce qu'il éprouvait comme la tyrannie d'une vérité unique, quelle que fût sa dénomination, et peu importe qu'elle apparût en tant qu'impératif catégorique ou sous le physionomie d'un Dieu personnel exclusif. (Klossowski 1958: 345)¹⁵

Der Schopenhauer'sche Wille ließe sich hier leicht als drittes Beispiel hinzufügen. Das Eine, ganz gleich in welcher unmittelbaren Ausprägung, stellt in Klossowskis Rekonstruktion von Nietzsches Denken ein Problem dar, insofern es mit einer grundlegenden epistemologischen wie existentiellen Frage zusammenhängt: Erkenntnis ist immer das an die Oberfläche des Bewusstseins gelangende Ergebnis des Zusammenspiels von verschiedenen Affekten. Dieses spezifische Affektleben selbst ist jedoch zur Unkommunizierbarkeit verdammt, denn die Singularität des individuellen *pathos* geht bei der Übersetzung in eine kommunizierbare allgemeine Form, die durch ein von allen geteiltes Zentrum – ob nun Gott oder Grammatik, nicht umsonst ist das für Nietzsche einerlei – garantiert und meist Sprache genannt wird, verloren. Dem *pathos* den uneingeschränkten Vorrang vor dem *logos* zu geben, stellt da keine Lösung dar, sondern würde unmittelbar in die Einsamkeit des Wahnsinns führen. Am Ende, meine Darstellung muss leider verkürzt bleiben¹⁶, liegt die Lösung für das Problem in der Kunst, die es erlaubt, den Affekten schöpferisch Form zu verleihen, da sie gerade nicht den Anspruch auf eine allgemeingültige Wahrheit verkörpert, sondern im Modus des Spiels, der Fiktionalität Ausdruck und Zugang zur Wahrheit der Unwahrheit ermöglicht, d. h. auch und gerade zu einer Pluralität von Wahrheiten – das wäre der Polytheismus Nietzsches, von dem Klossowski spricht, und dessen historische Ausformung bei Nietzsche einen nostalgischen Widerhall findet:

[L]univers se peuplait d'autant de divinités [...]; tel fut un instant cet étonnant équilibre du monde épanoui dans le mythe où grâce aux simulacres des dieux multiples et divers quant au genre et au sexe, ni «conscience», ni «inconscience», ni «dehors», ni «intérieur», ni «forces obscures», ni «phantasmes» ne préoccupaient l'esprit, dès que l'âme tout entière s'accomplissait à situer des images dans l'espace, indistinct de l'âme. Sous ce rapport, le monothéisme moral s'il a achevé la conquête de l'homme par lui-même et asservi la nature à l'homme en permettant le phénomène anthropologique de la science, n'en aurait pas moins provoqué, selon Nietzsche, le profond déséquilibre aboutissant au désarroi nihiliste, au terme de deux millénaires [...]. (Klossowski 1958: 346–347)¹⁷

¹⁵ Dieser 1957 am Collège de Philosophie gehaltene Vortrag wurde zunächst veröffentlicht in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 63, Nr. 2–3 (avril–septembre 1958): 325–48, hier 345 und später aufgenommen in Klossowski (1963: 173–212, hier 207).

¹⁶ Ich beziehe mich hier weitgehend ausschließlich auf den Artikel "Nietzsche, le polythéisme et la parodie"; zum Kern von Klossowskis Nietzsche-Interpretationen vgl. Klossowski (1969), dt. Übers.: Klossowski (1986), als gute Übersicht und Einführung eignet sich das dortige Nachwort von Gerd Bergfleth (1986: 431–449).

¹⁷ Bzw. Klossowski (1963: 208–209).

Der Tod Gottes in der modernen Zeit, so Nietzsches Diagnose, lässt durch die fehlende Zentrierung der Affekte den grundlegenden *eros* in zwei Triebe zerfallen, einen schöpferischen – der gleichzeitig notwendig ein zerstörerischer ist – und einen anbetenden – der Ausdruck des Willens zur Ewigkeit ist. Hier kommt die Ewige Wiederkunft ins Spiel: Da es nie gelingen kann, etwas zu erschaffen, das groß genug ist, um das Bedürfnis zu befriedigen, es anzubeten (also den eigenen Wunsch nach Ewigkeit hineinzuprojizieren), muss es darum gehen, Simulakren dieses Ewigkeitswunsches selbst hervorzubringen. Und was wäre das anderes als zu wollen, dass alles, was war, wiederkehrt? Ewige Wiederkunft – in Klossowskis Lesart ist es gerade nicht die des Immergleichen – würde dann bedeuten, aus der Abwesenheit der Götter heraus neue Götter zu schaffen, die nicht zuletzt Parodien der alten Götter sein müssen, da die Lehre von der Ewigen Wiederkunft selbst in ihrer Unlehrbarkeit nur als Parodie vermittelbar ist.

Et ainsi apparaît que la doctrine de l'éternel retour se conçoit encore une fois comme un *simulacre de doctrine* dont le caractère parodique même rend compte de l'*hilarité* comme attribut de l'existence se suffisant à elle-même lorsque le rire éclate au fond de l'entière vérité, soit que la vérité explose dans le rire des dieux, soit que les dieux eux-mêmes meurent de fou-rire :

Quand un dieu voulut être le seul dieu, tous les autres dieux furent pris de fou-rire jusqu'à mourir de rire.

Car qu'est-ce que le divin sinon le fait qu'il y ait plusieurs dieux et non pas un seul ?

Le rire est ici comme la suprême image, la suprême manifestation du divin réabsorbant les dieux prononcés, et prononçant les dieux par un nouvel éclat de rire ; car si les dieux meurent de ce rire, c'est aussi de *ce rire qui éclate du fond de l'entière vérité* que les dieux renaissent. (Klossowski 1958: 348)¹⁸

Und daher rührt die Notwendigkeit der Parodie, des Lachens:

Zarathustra, dès lors qu'il a voulu l'éternel retour de toutes choses, a d'avance choisi de voir tourner en dérision sa propre doctrine, comme *si le rire, cet infailible meurtrier*, n'était pas aussi le meilleur inspirateur, comme aussi le meilleur contemplateur de cette même doctrine; ainsi l'éternel retour de toutes choses veut aussi le retour des dieux : tel est le sens de l'extraordinaire parodie de la Cène où le meurtrier de Dieu est aussi celui qui offre le calice à l'âne [...]. (Klossowski 1958: 348)¹⁹

Dass Klossowski Nietzsches Gewichtung der Parodie ernst nimmt, zeigt seine *réécriture* der Karwoche: Auch die Templer begehen am Donnerstagabend ein gemeinsames Mahl. Ogier als Christus erlebt eine recht schlaflose Gethsemane-Nacht; der Komtur übergibt, ganz Pontius Pilatus, seine Verantwortung an eine Gruppe Ritter. Während der Zeremonie im Turm wird Ogier in die Flanke gestochen, seine Handflächen verletzt. Letztlich lässt der Komtur den Eingang zum Turm zumauern, also gleichsam einen Stein vor das sichere Grab rollen. Warum aber findet die Hinrichtung an einem Samstag statt? Vielleicht weil das der einzige Tag ist, an dem Gott tot und noch nicht auferstanden ist? Überhaupt ist es, sobald die grundlegende Analogie hergestellt ist, von größerem Interesse, die offensichtlichsten Abweichungen vom Muster zu betrachten. Was genau geschieht im Turm der Meditation?

¹⁸ Bzw. Klossowski (1963: 211); das verkürzt wiedergegebene Nietzsche-Zitat ist nur in der Zeitschriftenversion kursiv markiert. Zur Angabe der Original-Passage im Zarathustra vgl. Nietzsche (1988c: 230).

¹⁹ Bzw. Klossowski (1963: 212).

Zunächst wird Ogier entkleidet. Anschließend muss er aus dem Tabernakel eine goldene Maske, Abbild seines eigenen Antlitzes, hervorholen, die ihm die Handflächen versengt, und sie anlegen. Ihm wird ein goldbesticktes weißes Gewand angelegt, das bei gespreizten Beinen das Geschlecht freigibt, und das Haupt mit einer Mitra gekrönt. Die anwesenden Ritter beten den so Drapierten an. Als eine Schlinge sich von der Gewölbedecke herabsenkt, wird Ogier von Panik ergriffen, lässt sich jedoch wieder beruhigen. Während seine ebenfalls zu verurteilende Tante zum Ritter geschlagen und gleichzeitig zum Mann umgewandelt wird, bewacht der Sarazenische Söldner Idris Ogier, der immer noch das Seil um den Hals trägt, und ohne weitere Peripetien heißt es plötzlich, "[il] se balançait dans le vide" (LB, 51).

Abgesehen von den päpstlichen Attributen, die Ogiers Nacktheit bekleiden, sind es die goldene Maske und die Schlinge, die als zentrale Elemente des Ritus erschienen. Dass die goldene Maske Ogiers Züge genau wiedergibt, zeugt auf narrativ-chronologischer Ebene davon, dass das Ritual von langer Hand vorbereitet war. Sie verdoppelt die Züge ihres Trägers: ein ebenso nietzscheanisches wie Klossowski'sches Motiv, das Fragen nach der Identität bzw. Subjektivität, dem Verhältnis von Äußerlichkeit und Innerlichkeit, Einheit und Vielheit etc. nach sich zieht. Die Schlinge an Stelle des Kreuzes ermöglicht nicht nur eine 'humanere' Hinrichtung, sondern lässt den toten Körper auch in einer gewissen Unbestimmtheit bezüglich der Verortung im Raum: Er schwebt gleichsam zwischen Boden und Decke und kann sich um sich selbst drehen, weit entfernt von der Fixierung, die das Kreuz vornimmt, das entsprechend als Kruzifix mitsamt dem Gekreuzigten in jeder Größe reproduziert werden kann.

Doch wo bleibt nun das Komische, das Lachen? Oder, wie Blanchot es in seinem grundlegenden Artikel zu Klossowskis Werk formuliert,

[...] l'hilarité du sérieux, un humour qui va beaucoup plus loin que les promesses de ce mot, une force qui n'est pas seulement parodique ou de dérision, mais qui appelle l'éclat du rire et désigne dans le rire le but ou le sens ultime d'une théologie (...). (Blanchot 1971: 1993).

3. Die "Heiterkeit des Ernstes": Lachen und Literatur

Hier muss der Bogen zurück zum Ausgangspunkt, zur Frage nach der ingeniiösen Dimension des Ameisenbären geschlagen werden: Dieser wird, nachdem sich die erste Aufregung gelegt hat, durch den Großmeister der Probe der Kreuzesbespeigung unterzogen – neben Sodomie und Götzenanbetung einer der Hauptanklagepunkte gegen die Templer. Dieses Ritual erfährt in Klossowskis Text eine sophistische Begründung aus dem Mund des Großmeisters:

Le sens de l'épreuve est de confondre apparemment avec le consentement de plein gré la contrainte à exécuter un geste odieux. Car que représente matériellement le crachat sur l'instrument de notre salut ? Que nous renonçons à être sauvés ! Or, qui profite de l'épreuve pour cracher délibérément, s'estime à l'aise dans la perte. En revanche qui espère ardemment être sauvé corps et âme croit aussi de toutes ses forces aux grâces de la passion dominicale. Si nonobstant cet ardent désir d'être sauvé, il se contraint de cracher sur le Sauveur et accepte de plein gré de ne se distinguer en rien de qui crache délibérément, il souffre avec le Sauveur [...]. (LB, 178)

Der Großmeister legt Nietzsche also sein Kruzifix vor die Pfoten:

Trois fois de suite les cercles que le tamanoir décrit avec lenteur l'ont rapproché du crucifix gisant au sol ; chaque fois qu'il l'a heurté de son museau : – Connais-tu celui-ci ? – demande le Grand Maître. Qu'il l'ait ou non compris, l'animal allonge sa langue extensible et engluant de sa bave l'image du Sauveur, la rejette derrière soi de sa patte longuement onglée. [...] [L]'ayant humecté de sa langue puis rejeté, – déjà il reprenait sa sempiternelle ronde lorsque, du fond du réfectoire où festinaient quelques pèlerins

attardés du bas peuple, l'un d'eux pris de boisson se mit à pousser à tue-tête : *Qui que rit qui !* (LB, 181–2)

Auf die Verleugnung Christi, die der Großmeister als den wahren Glaubensbeweis gegenüber den "grâces de la passion dominicale", der "Gnadenwirkung der Passion unseres Herrn" darstellt, Verleugnung, die im Falle des Ameisenbären ganz wie im biblischen Intertext eine dreifache ist, auf diese vermeintliche Verleugnung folgt der Hahnenschrei, der hier Frage, Aufforderung oder Feststellung sein kann, dass bzw. ob wer lacht. Erwähnt sei, dass das Wort- bzw. Lautspiel im Französischen bei Weitem nicht so deutlich zum Tragen kommt wie im Deutschen, da der gallische Hahn üblicherweise ein 'cocorico' von sich gibt, während '*qui que rit qui*' onomatopoetisch eher dem im Deutschen etablierten 'kikeriki' entspricht. *Wer* als einziger lachen wird, lässt sich bereits erahnen:

Le tamanoir lentement se détendit, dégagea et leva sa petite tête vers le Grand Maître, et il fut subitement comme secoué d'un frisson saccadé qui agitait les longs poils de son énorme corps.

– Il rit à son tour, – dit Ogier, – c'est sa façon de rire! (LB, 184)

Während Petrus, zumindest in den synoptischen Evangelien, weint, nachdem der Hahnenschrei ihm seine drei Verleugnungen Christi zu Bewusstsein gebracht hat (vgl. Mk 14, 72; Mt 26, 75; Lk 22, 62), führt das Lachen Nietzsches die Passions-Parodie zu ihrem Höhepunkt. Dies ist die "Heiterkeit des Ernstes", von der Blanchot sprach: Das Lachen des Ameisenbären als Höhepunkt der Auflösung des Einen, die er mit seinem Verzicht auf Ameisen und die Zerstörung des bio-logisch-metaphysischen, zweckmäßig organisierten Sinngehalts begonnen hatte. Nun wird nachvollziehbar, dass es bei der Deutung des Ameisenbären als radikale Kritik an Schopenhauers Willenseinheit bzw. Einheitswillen nicht um die Exegese eines verhüllten Kommentars zur Schopenhauer'schen Metaphysik im Speziellen ging, sondern um das Streben dieser Figur hin zu einer allgemeineren Dimension, die durch die notwendige Offenheit des Deutungsaktes gleichzeitig garantiert, ermöglicht und bedingt wird.

Die Stärke der literarischen Figur bestünde darin, dass sie über die Spezifik der präzisen Begrifflichkeit hinausweist, auf die ein gelehrter Kommentar abzielen muss. Und so musste auch dieser Kommentar, immer auf der Suche nach fragiler Stringenz, den argumentativen Umweg über die Einbeziehung von Klossowskis kritischen und theoretischen Werken gehen; darum trifft ihn der Vorwurf, den Klossowski selbst gegenüber einer bestimmten Methode seiner Kommentatoren formuliert: "*Méthode qui consiste à interpréter l'œuvre imaginative d'un auteur par l'œuvre théorique – soit les narrations 'romanesques' par les 'notions' des 'essais'*" (Klossowski 1985: 137), d.h. eine Methode, die darin besteht, das *Fantasie-Werk* eines Autors *über* das theoretische Werk zu interpretieren – also die 'romanhaften' Erzählungen *über* die 'Begriffe' der 'Essais'.

Entscheidend an Klossowskis Bemerkung ist hier weniger die Delegitimierung einer bestimmten Form des Kommentars – diese Kritik ist bedenkenswert, aber nicht in jeder Perspektive angemessen und stellt zudem bereits einen Selbstkommentar dar, dessen Status nicht unhinterfragt bleiben darf. Vielmehr lässt sie sich als Hinweis bezüglich der Bedeutung des Literarischen in Klossowskis Gesamtwerk verstehen. Ähnlich wie bei Nietzsche – in dessen Werk die Aufteilung ohnehin nicht im gleichen Grade vorgenommen wird geschweige denn vorgenommen werden kann – ist Klossowskis literarisches Werk nicht als Illustration seines theoretischen zu betrachten, sondern als Vollzug seines Denkens im Literarischen, wobei die Narration das Feld der Theorien und Konzepte gerade

verlässt. Da der Kern seines Denkens, wiederum wie bei Nietzsche, gerade über die etablierte Begrifflichkeit hinausführt, benötigt es den Raum der Literatur, um sich zu entfalten, und vielleicht sogar als Möglichkeitsbedingung seines Entstehens:

Le Baphomet, as the fabulous and literary presentation of being as infinite multiplicity, suggests that it is above all in the space of literature that the suspension of theological and monological unity is proclaimed, and the plural singularity of existence affirmed. (James 2000: 132)

So ist es nur konsequent, dass Klossowskis Skepsis gegenüber dem Begriff ihn letztlich zur Abwendung von der Literatur führt – nach dem *Baphomet* folgt kein weiteres großes literarisches Werk – und nach dem Nietzsche-Buch auch weitgehend zur Abwendung vom theoretischen Schreiben: Der Ameisenbär kehrt nun, wie alle Figuren seiner Texte, auf zahlreichen Buntstiftzeichnungen wieder.²⁰

Bibliographie

Adé, Georges (1976): "Le Verbe fait chair", in: *Liberté* 18, Nr. 2, 31–55.

Arnaud, Alain (1999): *Pierre Klossowski*. Paris: Seuil.

Arnaud, Alain / Klossowski, Pierre (1982): "Entretien avec Pierre Klossowski: 'Je me trouve en fait sous la dictée de l'image'", in: *La Quinzaine littéraire* 381 (November 1982), 16–18.

Barber, Malcolm (1978): *The trial of the Templars*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Beck, Andreas (1997): *Der Untergang der Templer*. Freiburg: Herder.

Bergfleth, Gerd (1986): "Die Verewigung des Lebens: zu Klossowskis Nietzsche-Deutung", in: Klossowski, Pierre: *Nietzsche und der Circulus vitiosus deus*. München: Matthes & Seitz, 431–449.

Blanchot, Maurice (1971): "Le Rire des Dieux", in: *L'amitié*. Paris: Gallimard, 192–207.

Blanchot, Maurice (1979): "Das Gelächter der Götter", in: *Sprachen des Körpers: Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*. Berlin: Merve, 67–81,

Blanchot, Maurice (2011): "Das Gelächter der Götter", übers. von Gilbert Strasmann, in: ders.: *Die Freundschaft*. Berlin: Matthes & Seitz, 215–233.

Bonne, Marguerite (1988): "André Breton le tamanoir", in: *Le magazine littéraire* 254 (mai 1988), 39–40.

Bordonove, Georges (1975): *La vie quotidienne des templiers au XIII^e siècle*. Paris: Hachette.

²⁰ Vgl. v.a. in der Serie "Le Baphomet" von 1988: "Scène de la transfiguration d'Ogier en Baphomet", "L'interrogatoire du tamanoir", "Ogier faisant face à Valentine de Valençay" sowie, 1989, "Ogier, à la surprise du Grand-Maître, amenant le tamanoir au réfectoire".

- Breton, André (1970): "Première exposition Dalí", in: *Point du jour*. Paris: Gallimard, 67–70.
- Buffon, Georges-Louis Leclerc, Comte de (1763): *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roi*, Tome dixième. Paris: Imprimerie Royale.
- Caillois, Roger (1965): "Roger Caillois dénonce 'Le Baphomet' pour cause de style", in : *Le Monde*, 19 juin 1965, 14.
- Charpentier, Louis (1967): *Les mystères templiers*. Paris: Robert Laffont.
- Decottignies Jean (1985a): "Nietzsche ironisé", in: *Cahiers pour un temps: Pierre Klossowski*. Paris: Éd. du Centre Georges-Pompidou, 31–50.
- Decottignies, Jean (1985b): *Klossowski, notre prochain*. Paris: Veyrier.
- Deleuze, Gilles (1969): "Klossowski ou les corps-langage", in: ders.: *Logique du sens*. Paris: Minuit, 325–350.
- Deleuze, Gilles (1979): "Pierre Klossowski oder Die Sprache des Körpers", in: Klossowski, Pierre / Bataille, Georges / Blanchot, Maurice / Deleuze, Gilles / Foucault, Michel u.a. (Hg.): *Sprachen des Körpers: Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*. Berlin: Merve, 39–66.
- Deleuze, Gilles (2008): "Klossowski oder Die Körper-Sprache", in: ders.: *Logik des Sinns*, übers. von Bernhard Dieckmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 341–363.
- Faye, Jean-Pierre (1967): "Gnose blanche, roman noir", in: ders.: *Le récit hunique*. Paris: Seuil, 211–215.
- Hamel, Jean-François (2005): "Le corps de l'histoire: Klossowski et les mélancolies de la narrative chrétienne", in: *Deuil et littérature*, Modernités 21, hrsg. von Pierre Glaudes und Dominique Rabaté. Bordeaux: Presses Univ. de Bordeaux, 261–274.
- Heinisch, Klaus J. (Hg.) (1968): *Kaiser Friedrich II. in Briefen und Berichten seiner Zeit*. Darmstadt: WBG.
- Hauf, Monika (1998): *Der Mythos der Templer*. Solothurn: Walter.
- James, Ian (2000): *Pierre Klossowski: the persistence of a name*. Oxford: Legenda, 199–202.
- James, Ian (2005): "Evaluating Klossowski's 'Le Baphomet'", in: *Diacritics* 35, Nr. 1, Whispers of the Flesh: Essays in Memory of Pierre Klossowski (spring 2005), 119–135.

- Jordan, Mark D. (2009): "Liturgies of Repetition: A Preface to the Prologue of The Baphomet", in: *Studies in Literary Imagination* 41, Nr. 2, 63–82.
- Kaempfert, Manfred (1971): *Säkularisation und neue Heiligkeit: religiöse und religionsbezogene Sprache bei Friedrich Nietzsche*. Berlin: Erich Schmidt.
- Kant, Immanuel (1802): *Immanuel Kant's physische Geographie: auf Verlangen des Verfassers, aus seiner Handschrift herausgegeben und zum Theil bearbeitet von D. Friedrich Theodor Rink, Zweiter Band*. Königsberg: Göbbels und Unzer.
- Klossowski, Pierre (1958): *Nietzsche, le polythéisme et la parodie*, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 63, Nr. 2–3 (avril–septembre 1958): 325–348.
- Pierre Klossowski (1963): *Un si funeste désir*. Paris: Gallimard, 173–212.
- Klossowski, Pierre (1964a): "Le Baphomet", in: *Mercure de France* 1214 (décembre 1964), 600–624.
- Klossowski, Pierre (1964b): "Dans la chambre de méditation", in: *Le Nouveau Commerce* 4 (automne–hiver 1964), 5–17.
- Klossowski, Pierre (1969): *Sade – mein Nächster*. Wien: Passagen.
- Klossowski, Pierre (1969): *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France.
- Klossowski, Pierre / Zaugg, Remy (1984), "Entretien de Pierre Klossowski avec Remy Zaugg", in: *Pierre Klossowski*. Paris: Galerie Maeght-Lelong, 43–110.
- Klossowski, Pierre (1985): "Lettre à Jean Decottignies", in: Decottignies, Jean: *Klossowski, notre prochain*, Paris: Veyrier, 137–143.
- Klossowski, Pierre (1986): *Nietzsche und der Circulus vitiosus deus*. München: Matthes & Seitz, 1986.
- Klossowski, Pierre (1994): *L'adolescent immortel*. Paris: Lettres Vives.
- Klossowski, Pierre (2002 [1947/1967]): *Sade mon prochain*. Paris: Seuil 2002.
- Kunnas, Tarmo (1982): *Nietzsches Lachen: eine Studie über das Komische bei Nietzsche*. München: Edition Wissenschaft & Literatur.
- Nietzsche, Friedrich (1988a): *Ecce homo*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe (KSA)*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 6. München: DTV, 255–374.
- Nietzsche, Friedrich (1988b): *Der Antichrist*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe (KSA)*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 6. München: DTV, 165–254.

- Friedrich Nietzsche (1988c): *Also sprach Zarathustra*, in: ders.: Kritische Studienausgabe (KSA), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 4. München: DTV.
- Nietzsche, Friedrich (1988d): *Menschliches, Allzumenschliches*, in: ders.: Kritische Studienausgabe (KSA), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 2. München: DTV.
- Nuti, Marco (2006): "L'allegoria cristiana della modernità: 'Le Baphomet' di Pierre Klossowski", in: *Versants: revue suisse des littératures romanes* 52, 261–274.
- Paronis, Margot (1976): 'Also sprach Zarathustra': die Ironie Nietzsches als Gestaltungsprinzip. Bonn: Bouvier.
- Pieyre de Mandiargues, André (1965): "Le jeu pervers de Pierre Klossowski", in: *Le Figaro littéraire* 997 (27 mai–2 juin 1965), 4.
- Pieyre de Mandiargues, André (1979): "Pierre Klossowskis 'perverse' Spiel", in: *Sprachen des Körpers: Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*. Berlin: Merve, 82–86.
- Termblay, Thierry (2015): *europe* 93, Nr. 1034–1035 (juin–juillet 2015): dossier "Pierre Klossowski", hrsg. von Thierry Termblay, 3–165, hier 96–102.
- de Sade, D.A.F. (1998): *La nouvelle Justine ou Les malheurs de la vertu suivie de L'histoire de Juliette, sa sœur*, in: *Œuvres*, 3 Bände, hrsg. von Michel Delon, Bibliothèque de la Pléiade, Band 3. Paris: Gallimard, 179–1262.
- Schopenhauer, Arthur (1988): *Ueber den Willen in der Natur*, in: *Werke in fünf Bänden: Band 3, Kleinere Schriften*, hrsg. von Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmans, 169–321.
- Vuarnet, Jean-Noël (1970): "Thérèse et le philosophe", in: *L'Arc* 43: Klossowski (4^e trim. 1970), 37–40.

Online-Quellen

<http://andrebretton.fr/work/56600100041800> (Letzter Zugriff 20.05.2022).