

Das Verschwinden der Autorin: Sexualitätsdispositiv und ästhetischer Diskurs

Bouhours verwandelt entsprechend die im Salon innerhalb der Liebesdiskurse behandelte *delicatesse* für Schönheit in eine neue Form des von Sex gereinigten Geschmacksurteils des *je ne sais quoi*, das in einer Abstraktion an Sprache erst dem inneren wie äußeren stummen Bild entspricht. In seinem Dialog *La Maniere de bien penser dans les ouvrages d'esprit* fordert er die fetischisierende Konzentration auf die substantiale Dinglichkeit durch vom Alltag abstrahiertes Sehen wie beim Mikroskop. Die entzückende Entdeckung einer einheitlichen Mikrosubstanz an dieser gegenüber dem Alltag uninteressierten und gegenüber dem normalen Sehen reduzierende Abstraktion soll mit dem *je ne sais quoi* nie mit Sprache vollkommen übereinstimmen.

»[...] il faut avoir de bons yeux, & employer mesme ceux de l'art, je veux dire les lunettes & les microscopes, pour bien voir les chef-d'oeuvres de la nature; il n'appartient qu'aux personnes intelligentes & éclairées de pénétrer tout le sens d'une pensée délicate. Ce petit mystère est comme l'ame de la délicatesse des pensées, en sorte que celles qui n'ont rien de mystérieux ni dans le fond, ni dans le tour, & qui se montrent toutes entières à la première veüe, ne sont pas délicates proprement, quelque spirituelles qu'elles soient ailleurs. D'où l'on peut conclure que la délicatesse ajoûte je ne scay quoi au sublime & à l'agréable, & que les pensées qui ne sont que nobles ou jolies ressemblent en quelque facon à ces Héroïnes ou à ces Bergères de Roman qui n'ont sur le visage ni masque ni crepe; [...].«¹

- 1 Dominique de Bouhours, *La Maniere de bien penser dans les ouvrages d'esprit, Dialogues*. Brighton 1971 [2. Ed. v. 1691], S. 216: »[...] man braucht gute Augen und selbst solche der Kunst [Handwerk, Th.B.], womit ich die Brillen und die Mikroskope meine, um die Meisterwerke der Natur gut zu sehen. Es gehört nur den intelligenten und aufgeklärten Personen zu, den ganzen Sinn eines delikaten Gedankens zu durchdringen. Dieses kleine Geheimnis ist wie die Seele der *delicatesse* in Gedanken, [und] insofern diese im Grunde und rundum nichts Geheimnisvolles haben und sich vollständig auf den ersten Blick preisgeben, so sind sie eigentlich nicht *delicate*, so geistig sie auch sein mögen. Von daher kann man schließen, dass die *delicatesse* ein *je ne sais quoi* zum Erhabenen und Angenehmen hinzufügt und dass Gedanken, die einfach nur edel und hübsch sind in gewisser Weise den Heldinnen und Schäferinnen aus den Romanen gleichen, die auf ihren Gesichtern keine Maske oder Tuch tragen; [...].« [Übersetzung Th.B.]

All das, was dem Auge daher sofort eindeutig verstehbar wie im Alltag ins Auge springe, verdiene nicht einen *esprit de delicatessen* des neu von Bouhours angesetzten Geschmacksurteils im *je ne sais quoi*, die den Schäfern durch die im Salon geschätzten Liebesromane zu Unrecht als *delicatesse* zugeschrieben werde, da sie dort ohne Maske und Verkleidung und damit zu deutlich und ohne jedes Geheimnis daherkämen. Eine Brille oder gar Mikroskop entfremdet nicht wie das Zerteilen durch sprachliche Beschreibungen, aber es lässt klarer sehen, was daher allein sprachlich gerade nicht eindeutig benannt werden kann. Anders in der Allegorie bleibt es in der Devise beim kurzen Motto durch Sprache.

Es war in der Tat das Ideal der die *modernes* vertretenen Literatursalons, Schönheit möglichst natürlich im Sinne der offenen *nonchalance* zu repräsentieren,² die hier Bouhours in eine neue ästhetische Wendung bringt, um einen ethisch legitimeren Geschmack der geistigen, an erotisch eindeutig erkennbaren Reizen uninteressierte Reinheit zu präsentieren. Die Interesslosigkeit gegenüber den erotischen Reizen kann und soll sich im *je ne sais quoi* keineswegs sprachlich eindeutig äußern, weil reine Ästhetik nur in sprachloser Überwindung von sozialer Anerkennung befreit ist wie die sprachlose Wahrnehmung von plötzlich ebenso eindeutigen wie neuen Bildern des Mikroskops: Geheimnis gegenüber der alltäglichen Kommunikation und visuell klares Sehen vereint als elitäre Praxeologie der *Devise* des Hofes. Das ist nicht das Ende der Allegorie, sondern ihre fortgesetzte Übersetzung in Bildung eines gehobenen Geschmacksurteils für eine Verbindung von stummen Bild mit einer reduzierten Sprache. Die transformierte allegorische Ästhetik der ebenso sprachlich geheimen, aber visuell eindeutigen Sichtbarkeit ist im *savoir vivre* des höfischen *gentil homme* sowohl gegen die zu pedantisch abstrakte Wissenschaft der Mathematik als auch gegen das allzu beredte Interesse an profaner Erotik des phonetischen Romans im Salon zu wenden, um den aristokratischen Hof als Ort des gehobenen Geschmacks der an Sprache und Logik uninteressierten und damit des wesentlich reineren, normativ vorbildlichen Geschmacks einer *delicatesse* zu präsentieren.

Das *je ne sais quoi* stammt zwar von Blaise Pascal, der es für das Gefühl der Liebe beschreibt, die er gegen den Salon vergeistigt. Aber vor allem Bouhours begründet mit dieser Wendung eine neue Ästhetik der Wahrnehmung, welche die von Sprache zu schützende rein visuell und ebenso stumme Assoziation im ästhetischen Urteil wahrt, das folglich weder mathematisch-relational noch erotisch eindeutig wie in den Liebesromanen decodiert werden kann. Diese abstrahierende Reinigung von sozialer Anerkennung verwandelt mit der Reinheit des ästhetischen Urteils die in der Sexualität des Salons erst entstandene Form der Reinheit an Ritualisierung nun gegen Sexualität, so dass damit eine weibliche Autorschaft des Schreibens über die Erhaltung einer *delicatesse* der Liebe verdrängt werden konnte.³ Es ist offensichtlich, dass diesen die *Devise* neu interpretierenden katholischen Priester die promiskuen, urbanen und intellektuell selbstbewussten

2 Thomas Becker, *Mann und Weib, schwarz und weiß. Die wissenschaftliche Konstruktion von Geschlecht und Rasse 1650–1900*, Frankfurt a.M. u. New York 2005, S. 22, 101 (Quellenangaben), 107ff.

3 Die in weiblichen Salons anerkannte Autorschaft diene daher keinesfalls einfach nur der rein distinktiven Repräsentation des Adels. Im zweiten Band des *Dictionnaire des Précieuses* von 1661 wird von dem anonymen Schreiber Somaize hingegen behauptet, dass derjenige, der gut schreiben kann und regelmäßiger Besucher der Salons sei, als einer der »Nobles des lettres« anerkannt sei, welchem aber auch »tous les privilèges« wie alle anderen Adligen zukommen. Ebd., S. 47f. Dazu

femmes savantes ein Dorn im Auge waren, zumal die Liebesreligion der Salons, von denen die von Frauen geschriebenen Romane kündeten, eine bewusste, nur der Aristokratie zustehende Unabhängigkeit der Sexualität vom christlichen Glauben transportierten, indem Schreiben eine gegenseitige sich tragende Emanzipation von bürgerlichen Autoren und adligen Autorinnen war, was bis auf Balzac und Flaubert hinauf (in je unterschiedlichem Sinne) die Klassifikation des neu im 19. Jahrhundert entstehenden Romans und Romanlesens als Tradition weiblicher Praxis verstanden wurde. Und wenn, dann muss hier von einem Dispositiv der Sexualität geredet werden, wo Sexualität zur Selbstverwirklichung und sozialen Abgrenzung des französischen Adels als Identitätsstiftung für eine soziale Gruppe gehörte, die zugleich mit der damit nicht identischen, aber zusammenhängenden Praxis weiblicher Autorschaft verbunden war.

Die französische Aristokratie des sich zentralisierenden Staates verspürte im 17. Jahrhundert keine Lust mehr, sich für religiöse Dogmen und Riten in Religionskriegen gegenseitig abzuschlachten, sah aber dafür im kinderlosen und subjektauflösenden Sexes eine die eigene Klasse bestätigendes ebenso religiöses wie aber wiederholbares Erlebnis des Sterbens im sexuellen Rausch, der von Statuten der Religion gereinigt war.⁴ Sexualität mag ein Begriff des 19. Jahrhunderts sein, aber die praxeologische Gegenreligion eines Sexes, der nicht auf Nachwuchs ausgerichtet war, sondern auf das Erlebnis des individuellen geschlechtlich sich von konventionell religiösen Ritualisierungen reinigenden Exzess der Selbstverwirklichung ist eine Erfindung des französischen Salons in Frankreich des 17. Jahrhunderts, die mit Emanzipation weiblicher Autorinnen verbunden war. Um den im städtischen Salon verkehrenden Adel bei Stange zu halten, gehörte auch die Liebe zu einer *maitresse* des Königs in Frankreich seit dem 17. Jahrhundert zur Staatsräson eines zentralistischen Staates, so dass die Salons als Ort der nationalen Vereinigung der beiden unterschiedlichen Aristokraten von Schwert und Feder, Militär und Steuern, d.i. einer *noblesse d'épée* und *noblesse de robe*, ihre Anerkennung als Ort der Zentralisierung einer synchronisierenden Nation fanden. Dieses Dispositiv ist auch hier schon wie im Grunde jedes Dispositiv als Konsens der Zentralisierung (der Aristokratie) angelegt, der durch einen Dissens permanent zur Erhaltung eines Machtfeldes angereizt wurde, ohne dass damit Literatur schon eine institutionelle eigene Stellung als autonomes Feld innehatte.

Es ist gerade die Doppelung von reinigender Entritualisierung zum reinen Ritus im Sex, die der ästhetische Diskurs des *je ne sais quoi* mit seiner radikaleren Reinheitsforderung gegen die literarische Allegorie der Liebesromane übernimmt, um das darin enthaltene Sexualitätsdispositiv gegen weibliche Autorschaft auszuspielen – mit auch ganz wenigen Ausnahmen zu Beginn des 18. Jahrhundert wie z.B. die aus dem verarmten Adel stammende Madame de Graffigny, die noch öffentlich schreibt. Selbstredend ist Liebe von der differentiellen Artikulation mit Maximen, Zeichen und Handlungen abhängig, Intimität also nur mittels Codierung durch differente, externalisierbare Zeichen möglich,

auch mit längerem Zitat: Thomas Becker, *Mann und Weib, schwarz und weiß. Die wissenschaftliche Konstruktion von Geschlecht und Rasse 1650–1900*, Frankfurt a.M. u. New York 2005, S. 87.

4 Dazu: Jean Michel Pelous, *Amour Précieux. Amour Galant (1654–1675). Essai sur la représentation de l'amour dans littérature de la société mondaine*, Paris 1980.

die gerade auch in von Frauen geschriebenen Romanen behandelt werden: Briefe, Augenkontakt, Haltungen, Gespräche, Intrigen, die genuin aristokratische Erfindung des in Holz geschnitzten Herzens mit zwei Namen, rituelle Beichtformen etc. Ohne diese Zeichen der profanen Riten keine erotische Liebe, so dass es sogar regelrechte Lernformate für Liebesbriefe gab. Aber dieses Wissen um Riten selbst ist nichts Neues im 17. Jahrhundert, wie Niklas Luhmann zu berichten glaubt, der zudem die handelnde Emanzipation von Autorinnen vollkommen außer Acht lässt.⁵ Denn schon die Renaissance ließ die unsichtbare Idee des Eros nur durch das Ideal des sichtbaren Eros und seiner Zeichen existieren, wie die Kunstgesichte seit Panofskys berühmten *Meaning of the Visual Arts* und dem Mythos der krotischen Jungfrauen in seinen Aufsatz zur ambivalenten Idea herausgearbeitet hat. Dies ist zwar schon die Änderung des patriarchalischen Allianzdispositiv, das jedoch noch keinesfalls durch die Entstehung eines individualisierten Sexualitätsdispositivs zurückgedrängt wird. Erst im Salon des 17. Jahrhunderts entsteht nicht nur die soziale Bewegung schreibender Autorinnen.⁶ Auch der Partner für die sexuell taktile Liebe ist von der aristokratischen (verheirateten) Frau frei wählbar, ohne dass Nachwuchs dabei vornehmlich eine Rolle spielen sollte, wie der häufige Besucher von Salons und beim Hof in Ungnade gefallenen Bussy Rabutin aufgrund seines Spotts gegenüber dem König, aber als im urbanen Salon geduldeter Frondeur mit seinem Loblied auf das Schreiben von gelingenden Liebesbriefen zu berichten weiß.⁷ Freilich ist die Ehe noch vorgeschrieben, um die aristokratisch legitime männliche Nachfolge im zentralisierten Staat zu sichern, so dass hier lediglich vom einer Zurückdrängung des durch Allianz bestimmten Sexes innerhalb der patriarchalischen Ehe geredet werden kann. Aber es hat anders als im zeitgleichen 17. und späteren 18. Jahrhundert nichts mit statistischer Fertilitätskontrolle zu tun, sondern mit dem möglichst davon befreiten unfruchtbaren individuellen Sex *in und gegen* die patriarchalische Ehe, was bei Foucault äußerst selten und verkürzt erwähnt wird. Die Zurückdrängung des Allianz- durch das Sexualitätsdispositiv findet in dieser Zeit an diesem Ort zur Bildung eines nationalen Machfeldes statt, ohne das Stendals berühmte spätere Schrift *De l'amour* nicht hätte entstehen können. Zwar lässt sich damit die spätere über die Aristokratie hinausgehende produktive Sexualität der Ehe und Repression unfruchtbarer Homosexualität als ein und dasselbe Gesetz wie nach Butler verstehen, aber gerade nicht die Verdrängung weiblicher Autorschaft. Denn dasselbe Gesetz für das erotisch sexuelle Begehren in den Salons existiert dann noch im 18. Jahrhundert, wo jedoch keine der führenden *salonnières* noch öffentlich Romane schreibt, (die aber am Ende des 17. Jahrhunderts zuvor vielfach existieren).

An die Stelle der Emanzipation durch öffentliches Schreiben tritt die Erfindung eines neuen interesselosen Geschmacksverhaltens, welche die Salons in den Zentralstaat

-
- 5 »In Frankreich wird [...] für eine freiere gesellschaftliche Stellung der Frau und für ihre Möglichkeit zu eigener Entscheidung gesorgt.« Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1982, S. 59. Hier zeigt sich klar der Mangel einer Systemtheorie, die sich nicht mit Handlungstheorie zu vermitteln weiß: Nicht der soziale Kampf um Autorschaft der Frauen, sondern das anonyme System sorgt allein für Freiheit laut Luhmann.
 - 6 Thomas Becker, *Liebe. Medium der Kommunikation oder symbolisches Kapital der sozialen Reproduktion*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 57, Dezember 2005, S. 624 – 643.
 - 7 Ebd., S. 634.

unter Verzicht ihrer weiblichen Autorschaft durch das sprachlose *je ne sais quoi* einer Ästhetik der Reinheit integriert. Schreiben kann fortan als Pedanterie gelten, die eine *salonnière* mit einem ästhetischen gewendeten Charme phonetisch aktueller Konversation, nicht aber mit öffentlicher dauerhafter Autorschaft überwinden sollte, damit ihre Stellung rein und normativ in der Öffentlichkeit des *je ne sais quoi* ein gehobener Geschmack blieb: Die neue sich ausbildende Ästhetik einer Geschmackskultur in Frankreich verdrängte erfolgreich die Emanzipation durch weibliche Autorschaft unter Beibehaltung der veränderten Reinheitserfahrung: Reinheit von der Gesellschaft als vorbildliche Repräsentation an Reinheit an sozialer Existenz für jegliche Gesellschaft. Die Unterscheidung von höfischem Sinn für gehobenen Geschmack und pedantisch akademische Wissenschaft, die in der französischen Klassik sich gegen die öffentlich schreibende Autorin durchsetzt, prägt die spätere Unterscheidung von Genie und Pedant vor, welche die Übernahme des Ästhetizismus Nietzsches durch literarische Philosophie eines Gilles Deleuze oder Foucault kulturhistorisch vorgeprägt hat, so dass die Forcierung literarischer Philosophie durch Nietzsche die Identität der französischen Klassik im Rücken der Philosophie unerkannt lässt. Aber auch Bourdieus Feststellung, dass in Frankreich Nietzsche viel eher und stärker als in Deutschland rezipiert werde, verschleierte ein wenig, dass diese Anerkennung von Nietzsche jedoch ein sehr modernes Datum hat: Mit *Les mots et les choses* hat Foucault 1966 die Verbindung des Strukturalismus mit Neukantianismus eines Merleau-Ponty durch seine Verbindung mit Nietzsche als gegen blutleeren Akademismus verstandene existenzialistischere Mode verdrängt. Davor war Nietzsche keineswegs ein leitendes Thema der Philosophie.

Bouhours hatte also deswegen den Erfolg einer gegen die Praxeologie des literarischen Salons erfolgreichen Sinns für seine Ästhetik zu verzeichnen, weil er den abstrahierenden Nerv der synchronen Reinigung in der neuen höfischen Gegenreligion des Sexes mit seinem ästhetisch neuen Urteil traf: Alle Riten und Zeichengebung im Prozess der Liebeserklärungen hatten das eine Ziel des privaten entritualisierten und damit von Riten gereinigten Exzesses, wo ein System ritualisierter Zeichen des Sehens und Schreibens dann nur noch eine untergeordnete Rolle spielte. Ganz sicherlich spielen also Zeichen und Maximen der diskursiven Differenz eine Rolle für die Produktion der erotischen Liebe wie in der Renaissance, aber nicht ohne erlebte reinigende Abstraktion von diesem Spiel im gelebten Sexexzesses selbst, so dass gerade die Meister dieser neuen Liebe selbstbestätigend offen davon reden können, dass viele gar nicht wissen, wovon sie reden, wenn sie denn den Diskurs perfekt aufgrund der neuen Lehrbriefe (be)schreiben können, aber die reale vor Schrift verborgene Erfahrung dennoch nicht gemacht haben. Denn diskursives Schreiben allein und die bewusste Nachahmung der Zeichen machen ohne die reale Erfahrung der praxeologischen Abstraktion an Zeichen im nackten Exzess, der einem unbeschreibbaren und damit einer reinen Entzückung des *je ne sais quoi* gleichkommt, keinen Sinn. Für die Liebe brauche man nur die Feder und Papier, wie Bussy-Rabutin festhält, womit er gerade ihr Geheimnis der reinigenden Abstraktion im *je ne sais quoi* des entzückenden Sexexzesses durch öffentliches Schreiben bewahren kann. Auch hier wird der Zugang zum Sex durch öffentliches Zeigen verborgen. Man kann öffentlich im beredten Sinne verschweigen, dass das eigentliche Ziel dieser neuen religiösen Sexualität nicht nur die Differenz zu geschriebenen Zeichen gegenüber der Kirche, sondern die praxeologische Differenz zum Ritus des Schreibens und den rein sichtba-

ren öffentlichen Zeichen im privaten aktiven Exzess der Liebe ist, der durch den Mangel an öffentlicher Anerkennung wie die ehemalige private Andacht vor Gott bei Moritz die wahrhafte Form sein muss, die sich öffentlich nur als *je ne sais quoi* zeigen kann.

Ewigkeit ist für die Aristokratie keine Sache der dauerhaften Ehe auf Papier, sondern der sprachlosen Reinheit des Augenblicks, der dennoch nicht durch späteren Wechsel des Partners oder Partnerin als falsch enttarnt wird, weil es um die wiederholbare Erfahrung der Reinigung von allen Zeichen im Exzess geht und nicht um Treue und der Bewahrung von offiziellen Zeichen einer dauerhaften Ehe. De Sades Versuch, jede Erotik durch Sexus im Strömen der Energien zwischen mehreren Körpern und nicht mehr in vereinzelter privater Form der delikaten Liebeserotik zu finden, muss als Radikalisierung des Salons verstanden werden, indem er ebenso wie Bouhours, aber in einem radikaleren Sinne noch die implizite Reinigungsreligion als neue Legitimation forciert: Der Exzess hat sich von Religion und Schrift in einem neuen Ritus des reinen augenblicklichen Sexus noch radikaler auch von Erotik zu reinigen, um sich im reinen Strömen der Reize zu erleben, das sich von allen erotisch delikat Ritualisierungen durch Erfahrung mit nackter verletzlicher Existenz im Sexus löst.

Zwar gelten nicht freie Wahlen des jeweiligen Partners für die bürgerliche Frau der damaligen Zeit, wie Molières Dramen am Ende des 17. Jahrhunderts deutlich bezeugen und ihm fast die Zensur vom Hof eingebracht hätte, weil er den *Dom Juan* gegen die Aristokratie und deren angeblich verwilderte Promiskuität schrieb. Der Bürger Molière favorisiert die vom allianzbestimmenden Vater sich unabhängig erklärende Partnerwahl aufgrund der Liebe einer bürgerlichen Frau zwar, die in seinen Komödien immer irgendwo als Aufbegehren gegen den Vater im Namen der reinen Liebe vorkommt. Die ewige Liebe der monogamen Ehe soll als legitim und dauerhafte Wahrheit gelten, die folglich nur einmal im Leben beidseitig freie Liebe sein soll und nicht mehrere Male in einem sexuellen Wechsel der aristokratischen Partner, was Molière als Bürger nicht verstehen wollte und konnte. In Luhmanns Analyse passionierter Liebe des Salons gehen bürgerliche, aristokratische und gar satirische Darstellung ständig durcheinander, weil er nur die zum Thema vereinten Diskurse und nie die Autor:innen und deren Stellung sieht, so dass er Birnen mit Äpfeln vergleicht, also bürgerliche Vorstellungen mit aristokratischen Äußerungen zur Liebe und Ehe – Hauptsache ähnliche Diskurs aufgrund desselben Themas,⁸ während doch diese Vermischung von aristokratischem und bürgerlicher Vorstellung erst im 19. Jahrhundert aufkommt. Er übergeht vollkommen den zwar diskursiven Konsens zum Dissens der Positionen in der Feier der Ähnlichkeit an Diskursen, die vom 19. Jahrhundert aus ins 18. projiziert wird, weil er keine differenten Autorschaften kennt.

Die von Bouhours aufgestellte Frage, ist sie schön, weil ich sie liebe, oder liebe ich sie, weil sie schön ist, soll durch moderne Verallgemeinerung des Sexualitätsdispositiv nach Stendhal grundlegend durch Erlaubnis des vorehelichen Sex und des durch Scheidung legitimierten mehrfachen Liebestests im Sex für die dauerhafte Übereinstimmung im 19. Jahrhundert erst jenseits des Adels auflösbar sein. Im neuen Sexualitätsdispositiv

8 Dazu: Thomas Becker, Liebe. Medium der Kommunikation oder symbolisches Kapital der sozialen Reproduktion, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 57, Dezember 2005, S. 624 – 643.

des 19. Jahrhunderts kann dann Stendhals Feiern der über die bildliche Schönheit siegreichen Ästhetik der gemeinsam geteilten Weltsicht auch erst als Forderung nach einer Ästhetik der Existenz verstanden werden, die nicht mehr durch das Experiment im Begehren der sichtbaren erotischen Schönheit, sondern diese durch das Begehren nach einer Ästhetik der existenziellen Selbstbestätigung definiert sein soll, so dass das Experimentieren im Sex nicht mehr auf Erhaltung einer sozialen Gruppe beschränkt sein kann, sondern für den gesamten sozialen Raum als Erlernen an Soziabilität zu synchronisieren ist. Sex wird zum Mittel der synchronen Ausbreitung an Repräsentation einer reinen Kommunikabilität für die Gesellschaft, die nicht mehr nur für die Aristokratie als Repräsentation ihrer Gruppe gelten soll, sondern für jede einzelne soziale Existenz als Grundlage zur Gesellschaft. De Sade und Sex bilden also dann keine reine aristokratische Opposition gegen Ehe mehr, sondern gibt nach Stendhal das Experimentierfeld für die Auffindung der oder des Richtigen zur dauerhafteren reinen Ästhetik eines Stils der Reinheit zur Kommunikabilität jeder Existenz an: Sexus nicht mehr gegen, sondern als Weg zur Erfahrung des dauerhaften und damit je reinen Stils zur Kommunikation für die gesamte Gesellschaft, wovon der Sex zum Experimentierfeld zur Findung dieses ästhetischen Stils in Vorbild für Gesellschaft durch die private Gesellschaft der Ehe wird. Das ist nicht nur eine Synchronisation von Allianz- und Sexualitätsdispositiv des Salons, sondern eine für den gesamten sozialen Raum geforderte Synchronisierung dieser Synchronisierung von Allianzreinheit mit individueller sexueller Erfahrung. Hier erst findet eine Art Ästhetik der Existenz statt. Zielt sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf die sexualisierte Ehe, von der Foucault in seiner Kritik ausgeht, so heute längst gegen die institutionelle Ehe zur Synchronisierung nicht nur sexueller Selbstverwirklichung mit habituellen (zeitlich sich veränderbarem) Stil der Synchronisierung an Soziabilität im Kleinen für die Gesellschaft im Großen.

Im Salon Frankreichs jedenfalls entsteht erst das ambivalente Sexualitätsdispositiv, welches nicht nur ein patriarchalisches Allianzdispositiv der Ehe zurückdrängt, sondern dann mit der Entstehung eines ästhetischen Diskurses allerdings auch weibliche Autorchaft. Selten bis gar nicht mehr treten die Frauen des Salons im 18. Jahrhundert als *öffentliche* Autorinnen auf, was als Pedanterie gegolten hätte, die ästhetisches Entzücken in triviale phonetische Worte fassen will. Das Entzücken muss auch im erotischen Bereich im Geheimen bleiben, indem es dem *je ne sais quoi* zu entsprechen hat oder indem es auf der anderen Seite als vollkommen reines entritualisiertes Erleben der Reizströme im experimentierenden Sexus nach de Sade im späten 18. Jahrhundert wird. Der von Badinter beschriebene zunehmend gedämpfte Ton zwischen Akademie und Salon Anfangs des 18. Jahrhunderts der französischen Klassik scheint sich vor allem auch dem zunehmend vergeistigten Geschmacksdiskurs zu verdanken, den später de Sades durch Reinigung der Reizströme von Erotik als Reinheit zu radikalisieren gedenkt, während Rousseau in einer reinen vom Sprechen gelösten inneren Empfindung eine andere Radikalisierung der Reinheit anbietet, die gegen Sexualität und Geschmackskultur zugleich gerichtet ist. Damit konnten sich Frauen im Feld der Macht einerseits durch die Forderung einer Reinheit der Empfindung immer noch auf kulturelle Opposition des Salons zur männlichen Akademie ausrichten, während Rousseau andererseits zugleich die kulturtragende Frau des Salons als durch Kultur verdorbene, der wahren Empfindung unfähige Frau diskri-

minieren konnte, so dass Rousseau trotz seiner Misogynie vom philosophisch geprägten Salon gefeiert werden konnte, worauf noch genauer zurückzukommen ist.

Abstraktion, die zum rein rezeptiven Lesen anreizt, ist der Startpunkt für das interesselose Verhalten im Geschmacksurteil geworden,⁹ das nicht erst dort beginnt, wo es bei Kant explizit formuliert wird. Shaftesbury reinigt die in den französischen Salons entstandene Norm einer Liebe, indem er sie ebenso ihres ›schmutzigen‹ Ziels der erotischen, auf Berührung fußenden Exzesses an höfischen elitären Liebespraktiken entzieht und auf die ethisch unfragliche Liebe zu einem absolut unberührbaren und reinen Gott projiziert, wie es Moritz später als Vorgänger zu Kants interesselosem Wohlgefallen in der Übertragung pietistischer Andacht auf Kunstanbetung formuliert. Die Andacht vor dem Kunstwerk soll wie das reine Beten nicht als Vorteil vor anderen erscheinen, sondern allein und ohne Vorteilsbitte vor Gott geschehen und damit von sozial verschmutzten Interessen abstrahieren, um im Gebet nur und allein vor Gott und nicht vor einer menschlichen Gesellschaft als wahrhaft anerkannt zu sein. Diese pietistische Radikalisierung einer Technik der Selbstreinigung von existierender sozialer Anerkennung zur besseren, weil reinen Fähigkeit zu jeder zukünftigen Form an Anerkennung erinnert an die Forderung der reinen Beichtpraxis durch Erasmus von Rotterdam. Shaftesbury jedenfalls reinigt die Ästhetik von jeglicher Taktilität als reine Abstraktion des Sehens, indem er sie in doppelter Distinktion von Taktilität sowohl von der Anziehung durch Erotik wie von Angst durch Gewalt des Souveräns absetzt: Derart kann er in Opposition zu Hobbes zeigen, dass sich im ästhetischen *sensus communis* erst die Interesselosigkeit an Berührung in die Richtung der aufgeklärten rücksichtsvollen Öffentlichkeit aller Existenzen ausbilden kann, deren reiner *sensus communis* sich damit weder von abstoßender, zur Taktilität fähigen Gewalt eines Leviathan noch von der intriganten Benutzung des Anderen durch anziehende Erotik des französischen Salons mit Berührung verschmutzt wird. Shaftesbury und Hutcheson erwähnen als Beispiel für eine ästhetisch reine wie von sozialem Beifall und von existierender Anerkennung gereinigte Bewunderung das Meer, das kein für den Mensch und die Gesellschaft produziertes Kunstwerk der Bewunderung darstellt und daher gerade erst ein reiner Stil der Haltung zu jeder möglichen sozialen Anerkennung ist. Kant rückt mit dem Vorbild des genuin wissenschaftlichen Lesers das unberührbare, aber rein beobachtbare Himmelsgewölbe mit seinen indes klar sichtbaren diskreten, aber dann vollkommen unverfügbaren Sternen noch neben das Meer, um den einsamen Himmel über und im Kopf als Synchronie der reinen von Gesellschaft gelösten Existenz als Norm für Gesellschaftlichkeit zu feiern: Das Himmelsgewölbe ist noch unverfügbarer als das Meer, aber dafür auch wissenschaftlich besser beschreibbar durch seine Sichtbarkeit mit Karten relationaler Punkte der Sterne. In der durch Praxeologie der doppelten Schrift der moralischen Karte in mir und über mir wird bei Kant aus der phantasierenden Astrologie die davon gereinigte legitimere Astronomie des reinen Lesers.

9 Werner Strube, Interesselosigkeit. Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Ästhetik, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* XXIII/2 (1979), S. 148 – 174.