Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 61 (2004)

Heft: 4: Spiegelung des Sakralen im Profanen : bürgerliches Wohnen vom 15. bis zum 19. Jahrhundert

Artikel: Die Erfindung des Boudoirs im 18. Jahrhundert : ein neuer Ort für anbetungswürdige Geschöpfe?

Autor: Köhler, Bettina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169722

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 11.01.2026

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

Die Erfindung des Boudoirs im 18. Jahrhundert: Ein neuer Ort für anbetungswürdige Geschöpfe?

von Bettina Köhler

Anlässlich eines Symposiums zur Frage, inwieweit sich sakrale Vorstellungen und Ideen im bürgerlichen Interieur spiegeln, mag es abwegig erscheinen, das Boudoir zum Thema zu wählen.

Man wird im Gegenteil spontan dazu neigen, das Boudoir als einen Raumtyp zu bezeichnen, der in eine hoch differenzierte und letztlich luxuriöse Wohnumgebung gehört. Man wird deshalb sein Entstehungsumfeld in aristokratischen und nicht in bürgerlichen Sphären vermuten. Weiterhin provoziert der Begriff wohl nichts weniger als sakrale/religiöse Vorstellungen, sondern lässt Bilder persönlichster, vor allem auch erotischer Freuden oder Leiden lebendig werden. Man assoziiert Raumformen, Materialien, Ikonographien der Bilder und Dekorationen, die Verführung und Sinnlichkeit spiegeln, in Ausstattung und Atmosphäre also nichts als Diesseitigkeit versprechen.

In den beiden Raum-Bildern, die hier einleitend vorgestellt werden (Abb. 1 und 2), sind denn auch alle Diesseitigkeiten des Boudoirs versammelt: Cupido schiesst seinen Pfeil auf das zu seinen Füssen sich endlich findende Paar, und die junge Dame ist sicherlich nicht über der Lektüre eines mathematischen Werkes entschlummert, obwohl Globus, Karten und Musikinstrumente vom ernsthaften Bemühen um das Studium von Wissenschaften und Künsten

Abb. 1 L'heureux moment, von Nicolas Lavreince (Zeichner) und Nicolas de Launay (Graveur), 1775. Radierung.

Abb. 2 Die Lektüre, von Pierre-Antoine Baudouin, um 1765. Gouache, 29 × 22,5 cm. Paris, Musée des Arts décoratifs.

Zeugnis ablegen. Das tief gerutschte Dekollete, die lässig sich den Blicken darbietende, entspannte und gleichwohl erwartungsvolle Haltung: Eindeutig verweist das Bild auf die Freuden erotischer Lektüre. Die sinnliche Aufladung des Raumes mit üppig drapiertem, schillerndem Stoff und knisterndem Licht schafft den entsprechenden atmosphärischen «Dunstkreis». Nicht nur das letztgenannte Bild, beide Darstellungen bestätigen in der Kostbarkeit von Raumausstattung und Kleidung der Protagonisten darüber hinaus die erste Assoziation: Man scheint mit allem anderen als mit bürgerlichem Wohnen konfrontiert.

Grundriss-Differenzierung als Ausweis kulturellen Fortschritts

Wenden wir uns der ersten Assoziation zu: Das Boudoir sei ein Raumtypus, der im aristokratischen adligen Wohnen seinen Ursprung habe und deshalb kein Thema in einem Symposium über bürgerliches Wohnen sein könne.[1] Hiergegen lässt sich einwenden, dass die Unterscheidungsmerkmale zwischen dem Wohninterieur des Adels und dem des wohlhabenden/reichen Bürgertums im Frankreich der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das als «führend» in der Formulierung einer Kultur des Wohnens betrachtet werden muss, sich zunehmend verwischen. Die finanziellen Mittel, die Teilhabe an und die Gestaltung von Kultur und Politik und das Geschlecht der Bewohner bestimmen dagegen mehr und mehr die Art und Weise des Wohnens. Die Ausdifferenzierung des Interieurs in Hinblick auf verschiedene Funktionen wie Empfang und Repräsentation, informelleres Zusammensein bis hin zum individuellen «Allein- oder zu Zweit sein» wird von diesen Einflussfaktoren immer stärker gesteuert, der Stand erscheint dagegen als ein Kriterium, das zwar in der Planung und Realisierung mitbedacht wird, aber nicht mehr primär bestimmend ist.[2] Der Architekt und Architekturtheoretiker Le Camus de Mézières, der 1781 einen Traktat über die Errichtung privater Häuser veröffentlicht, fordert denn auch vor allem, dass Finanzen, Tätigkeiten, gesellschaftlicher Einfluss und das Geschlecht des Bewohners beziehungsweise der Bewohnerin in den Funktionen der Räume, in ihrer Anordnung im Grundriss und ihrer Ausstattung einen angemessenen, klaren Ausdruck finden.[3]

Die Ausdifferenzierung des Wohninterieurs, zu der die «Erfindung» des Boudoirs als einem Ort des persönlichen/intimen Rückzugs gehört, gehorchte also möglicherweise viel weniger einer standesgebundenen als viel mehr einer kulturgeschichtlichen Entwicklung der zunehmenden Dichotomie zwischen Öffentlichkeit und Privatheit und einer gesteigerten Empfindung für die Nuancen privaten Umgangs. Diese Entwicklung als Fortschritt zu beschreiben, dem eine gewisse Universalität anhaftet, der also – es sei noch einmal betont – als nicht standesgebunden betrachtet wurde, war eines der Anliegen von Jacques François Blondel. Der Architekt und Architekturtheoretiker geht in seinen *Cours d'Architecture,* 1774, von der Überlegung aus, dass die Fortschritte in der «distribution», in der Einteilung und Organisation des Hauses vom allgemeinen Zustand und der Entwicklung der kulturellen Sitten abhängig seien. Nichts erscheint Blondel in diesem Zusammenhang so zentral wie die Differenzierung von Räumen nach ihrem unterschiedlichen Öffentlichkeits- beziehungsweise Privatheitsgrad; hier liegt für ihn der grösste Beweis kulturellen Fortschritts im Wohnen. Und natürlich steht am Ende dieser universalen Geschichte wohnkulturellen Fortschritts die französische Architektur der Gegenwart Blondels, in der die elegante Verbindung von Bequemlichkeit und Schönheit alle Beispiele antiker und auch gegenwärtiger italienischer Wohnarchitektur überstrahle.[4] Zu dieser Differenzierung, die über Anordnung, Grösse und Dekoration der Räume betrieben wird, gehören (traditionellerweise) verschiedene Appartemente für Mann und Frau. Sie umfassen im Idealfall Vorzimmer, Parade-Salon, Parade-Schlafzimmer und Esszimmer für den repräsentativen Gebrauch einerseits sowie andererseits Gesellschaftssalons, Schlafzimmer, Kabinette, Garderoben, Baderäume und Boudoirs für den informellen und privat/intimen Aufenthalt.[5]

Das Boudoir oder das Kabinett – zunächst stille Räume für Herren und Damen

Welche Rolle spielte nun das Boudoir in der Geschichte dieser als Forschritt gepriesenen Entwicklung zu fein differenzierten Raumfolgen? 1775 wird die Illustration eines Boudoirs (Abb. 3) folgendermassen kommentiert: «Les modernes ont données le nom de Boudoir à un Cabinet élegant, ou les Belles sacrifient quelques moments à la retraite. Le cœur seul choisit la compagnie qui a le droit d'y pénétrer. Cette prérogative est celle de l'amie de confiance.»[6] Wenn hier festgehalten wird, dass das Boudoir die moderne Bezeichnung für ein elegantes Kabinett sei, in dem die Schönen, das weibliche Geschlecht also, Momente des Rückzugs verbrächten, so verbirgt sich hinter diesem möglicherweise banal scheinenden Hinweis auf die Nomenklatur die erwähnte Differenzierungsgeschichte. Das Boudoir hat sich als ein spezifisch der femininen Sphäre zugerechneter Ort aus dem älteren «cabinet» entwickelt. Das Kabinett wiederum, so klärt die *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert 1751 auf, diente dem Rückzug für Studienzwecke und als Aufbewahrungsort privater Sammlungen sowie der Führung privater Geschäfte. Dass diese Tätigkeiten sich auf die Nutzung des Kabinetts durch den Herrn beziehen, wird im zweiten Abschnitt des Eintrags deutlich, denn wenn die Dame in ihrem Appartement über ein Kabinett verfügt, dann wird sie in diesem, wie die *Encyclopédie* fortfährt, sich ankleiden, ihrem privaten Gebet nachgehen, einen Nachmittagsschlaf geniessen, beziehungsweise generell Einsamkeit suchen. In der *Encyclopédie* gibt es noch keinen gesonderten Eintrag für das Boudoir, aber schon ein Jahr später, im *Dictionnaire de Trévoux* von 1752, wird definiert, dass das Boudoir ein kleiner, sehr enger Rückzugs-

ort sei, verbunden mit dem Raum, den man «normalerweise» bewohne. Das Boudoir diene dazu, sich zu separieren, wenn man in schlechter Laune sei, wenn man ohne Zeugen schmollen wolle (bouder).[7] Auffällig erscheint in dieser Definition, dass weder ein spezifisch femininer Charakter des Raumes noch eine besondere Eleganz oder Lage im Grundriss des Hauses erwähnt werden, entscheidend ist allein die Funktion, und diese ist sehr viel eingeschränkter als im Falle des Kabinetts: Rückzug aus dem

Abb. 3 Le Boudoir, von Sigismund Freudeberg (Zeichner) und Pierre Maleuvre (Graveur), 1774. Radierung. Aus: *Suites d'estampes pour servir à l'histoire des mœurs et des costumes des Français dans le XVIII siècle*, Paris 1775.

gesellschaftlichen Leben in eine psychologisch grundierte Einsamkeit, die beiden Geschlechtern eher widerwillig zugestanden wird. Dass man schmollt, ist ein «Unfall» in dieser Gesellschaft der Soziabilität, den es zu verbergen gilt. Bis zum Bild der schlafenden Schönen im Boudoir vergehen über zwanzig Jahre und in diesen Jahren nimmt das Boudoir Form an, sowohl was seine Gestalt als auch was seine Funktionen betrifft.

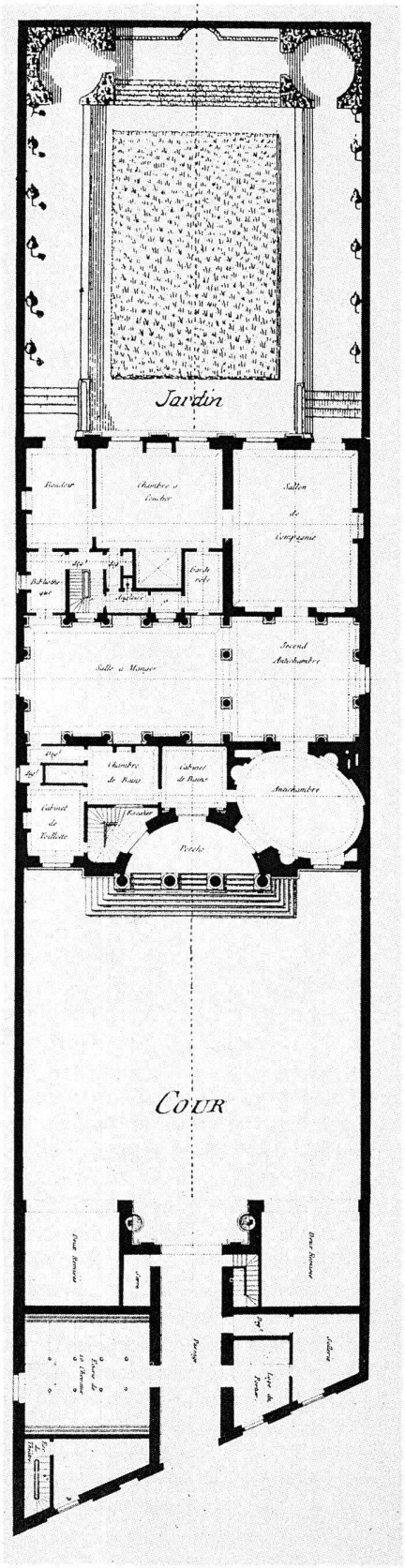
Vom Restraum für das Schmollen zum «séjour de la volupté»

In einem Grundriss-Plan des Erdgeschosses eines repräsentativen Hôtels für den Marquis de Villefranche in Avignon aus der Mitte des Jahrhunderts ist das Boudoir nichts weiter als ein schmaler, von allen anderen Zimmern separierter Raum, mit Blick auf den Garten.[8] Seine leicht verzerrte Form entspringt den Erfordernissen einer nach aussen regelmässigen Fassadengestaltung, nicht aber der Notwendigkeit, den Raum über Grösse und Proportion in die Sequenz eines Appartements einzubinden. Erschlossen wird das Boudoir hier über einen langen schmalen Korridor, der seinen Ausgang von einem auch als Speisezimmer dienenden Vorraum des Empfangsappartements nimmt. In den folgenden Jahren etabliert sich dann eine Position des Boudoirs, die nicht den völligen Abschluss sucht, sondern den Weg aus den Gesellschaftsräumen in die Privatheit hinein als eine subtil inszenierte Abfolge erlebbar werden lässt.

Dabei kann das Boudoir, wie im Hôtel Guimard 1770 (Abb. 4), dem Wohnhaus der damals ersten Tänzerin der Pariser Oper, in direkter «enfilade» – also über Türen, die in einer Flucht liegen – an Salon und Schlafzimmer angeschlossen sein. Eine andere Möglichkeit zeigt sich im Plan des Hôtel d'Orliane 1789 (Abb. 5), in dem das Boudoir als intimster Raum hinter dem Bad liegend, einem repräsentativen Schlafzimmer zugeordnet wird, das wiederum Teil des Empfangsappartements ist.[9] Mit der Einbindung in die Abfolge eines Appartements über Vorzimmer, Speisezimmer, verschiedene Salons und Schlafzimmer nimmt das Boudoir im wahrsten Sinne des Wortes Gestalt an, sein Grundriss wird regelmässig, seine Zugänge sind klar, seine Fensterpositionen gehorchen nicht länger nur der Fassadenorganisation, sondern auch den Erfordernissen der Dekoration und Beleuchtung.

Immerhin also brauchte es einen Zeitraum von knapp zwanzig Jahren, bis das Boudoir als ein der femininen Sphäre zugeordneter Raum realisiert, wahrgenommen und beschrieben wird. Grundlegend für diese Entwicklung bleibt natürlich die Tatsache, dass eine differenzierte Wohnkultur dem Mann und der Frau je eigene Zimmerfluchten zuweist. Diese Differenzierung sowie die je unterschiedlichen Erfordernisse der Repräsentation und des privat/intimen Lebens werden in den 1780er-Jahren unter dem Einfluss der Empfindsamkeit zunehmend «gefühlsorientiert» beschrieben.

So preist Le Camus de Mézieres im oben erwähnten Traktat den Weg aus den öffentlicheren in die privateren Räumlichkeiten hinein als Parcours, der den Reiz einer «Eroberung» besässe. Erstmals in der französischen Architekturtheorie wird der Zusammenhang von architektonischer Gestaltung und sinnlich/seelischen Empfindungen zum pièce de résistance der Architektur erklärt. Nicht umsonst wählt Le Camus das Appartement der Dame als Beispiel, um diesen sinnlichen Weg zu begehen: «[...] une piece fait désirer l'autre cette agitation occupe & tient en



suspense les esprits, c'est un genre de jouissance qui satisfait.»[10] Im Boudoir, das vor den Bädern einen der privatesten Orte darstellt und das nun also definitiv der femininen Sphäre zugerechnet wird, verwirklicht sich nach Le Camus der «[...] séjour de la volupté; [...] où on voie régner le luxe, la molesse [...]».[11]

Um diesen «séjour de la volupté» entsprechend zu gestalten, werden genaue Vorschläge zum Farbton der Möbel und der Wandbehänge unterbreitet. Es wird beschrieben, wie zu starke Kontraste vermieden und der Gesamtcharakter der «l'air de galanterie» des Boudoirs gesteigert werden kann. Aus diesem Grund erscheint Le Camus das Grün, welches dem Schlafzimmer wohl ansteht, im Rahmen des Boudoir zu «sérieux», Rot zu hart, Gelb erzeuge unangenehme Reflexe. Weiss und Blau sind seiner Meinung nach für Möbel und Wandbehänge des Boudoirs die einzig zu akzeptierenden Farbtöne. Die Themen der Gemälde im Boudoir sollten – dem Charakter des Ortes angemessen – den galanten Mythen entnommen werden, wie dem Triumph der Amphitrie, der Geschichte von Psyche und Amor und von Venus und Mars.[12]

Von der Theorie der Architektur zur Theorie der Liebe zum erotisch/libertinen Roman

Le Camus' Idealversion einer Boudoir-Ausstattung, die völlig ohne Illustrationen auskommt, spiegelt Geschmack und Ästhetik der Zeit und erlaubt insofern Rückschlüsse auf die vom Architekten imaginierten Bewohnerinnen. Aber wurden die Damen, die sich in ein Boudoir zurückzogen, als anbetungswürdige Geschöpfe betrachtet, wie es der Titel dieser Ausführungen fragt? Lässt man diese Frage zunächst unbeantwortet und verweist nur darauf, dass in Romanen und Briefen Liebesschwüre immer wieder auf die Sprache der Devotion zurückgreifen,[13] dann lässt sich hieraus eine allgemeinere Frage ableiten. In welchem Zusammenhang steht die Kultur, die das Boudoir hervorbrachte, mit dem Liebesdiskurs ihrer Zeit? Hier lässt sich zunächst eine Parallele beobachten: Wenn das Boudoir in der Sichtweise der Zeitzeugen eher von einer Ausdifferenzierung des Wohnverhaltens der kulturellen und politischen Elite Zeugnis ablegt, als von der Weiterentwicklung einer spezifisch adligen Wohnumgebung, so findet man

Abb. 4: Grundriss Erdgeschoss Hôtel Guimard, Architekt Claude Nicolas Ledoux, 1770–1772, Paris, aus: Claude Nicolas Ledoux, Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation, Paris 1804, Reprint der erweiterten Ausgabe (Paris 1847), Princeton 1983, Tafel 75. Der Weg in das Boudoir: Man betritt das Hôtel und wendet sich nach rechts in das ovale erste Vorzimmer, durchquert dieses mit einem Richtungswechsel nach links, betritt das zweite Vorzimmer und nach diesem den gleichfalls in Enfilade liegenden Salon de Compagnie, wendet sich nach links und erreicht das Schlafzimmer und schliesslich das Boudoir.

im Diskurs über die Liebe vergleichbare Ansätze. Niklas Luhman hat darauf hingewiesen, dass im Prozess der Ausdifferenzierung des Liebesdiskurses im Verlauf des 18. Jahrhunderts die Unterscheidung aristokratisch/bürgerlich als Differenz zwar nicht hinfällig wurde, aber zunehmend an Einfluss verlor, da die Universalität des Prinzips der Liebe im Zentrum des Diskurses steht.[14] Und er hält entsprechend fest: «Liebe ist nur durch Liebe zu motivieren, Liebe bezieht sich auf Liebe, sucht Liebe, wächst in dem Masse, als sie Liebe findet und sich selbst als Liebe erfüllen kann. Erst in der Reflexivität des Prozesses (oder genauer in der semantischen Codierung des Prozesses als reflexiv) vollendet sich die Ausdifferenzierung und die universelle Zugänglichkeit des Mediums; erst in dieser Form kann das Problem der Inklusion und der Chancengleichheit gelöst werden.»[15] Zentral erscheint nun auch, dass, wie Niklas Luhmann gezeigt hat, im Zuge der Tendenz, Liebe zu einem eigenen System zu erklären, die individuellen persönlichen Eigenschaften und mit diesen der Bereich der erotischen körperlichen Begegnung als genuiner Teil der Liebeserfahrung postuliert wurde.[16]

Im Folgenden soll der Vermutung nachgegangen werden, dass im Diskurs über einen der privatesten Orte des Hauses – das Boudoir – Vorstellungen am Werk sind, die letztlich als Spiegelungen religiöser Ideen betrachtet werden können. Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, lautet: Wurde diesseitige Erotik als Kern der weltlichen Liebe während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einer Art und Weise mit Bedeutung aufgeladen, die den – auch im Rahmen dieses Symposiums beschriebenen – Verinnerlichungs- und Individualisierungstendenzen religiöser Erfahrung entsprach, konnte also Erotik/Liebe an die Stelle von institutionalisierter Religionsausübung treten?[17] Wendet man sich derjenigen philosophischen Strömung im 18. Jahrhundert zu, die in radikaler Weise von einer aufgeklärt/glücklichen Gesellschaft der befreiten erotisch/sinnlichen Begegnungen träumte, dann wird man sehr schnell mit dem Stichwort Libertinage konfrontiert. Ebenso schnell wird deutlich, dass die auf naturrechtliche Ideen der Aufklärung zurückgreifende Libertinage nicht gottlos gedacht werden kann. Denn, wie unter anderem Peter Prange in seiner Untersuchung zur erotischen Libertinage gezeigt hat,[18] können in der libertinen Philosophie und von dieser beeinflusst insbesondere im libertinen Roman Natur und damit auch die Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit des Menschen als Offenbarungen Gottes gelten. In diesem Moment verlagere sich, so Prange, die «Diskussion sittlicher Fragen» auf das Gebiet der Naturbetrachtung.[19] Und so spricht beispielsweise die «Thèrèse philosophe» folgendermassen zu ihrem Publikum: «Ihr einfältigen Sterblichen! Ihr glaubt, es stehe in eurer Gewalt, die Leidenschaften auszulöschen, welche die Natur euch

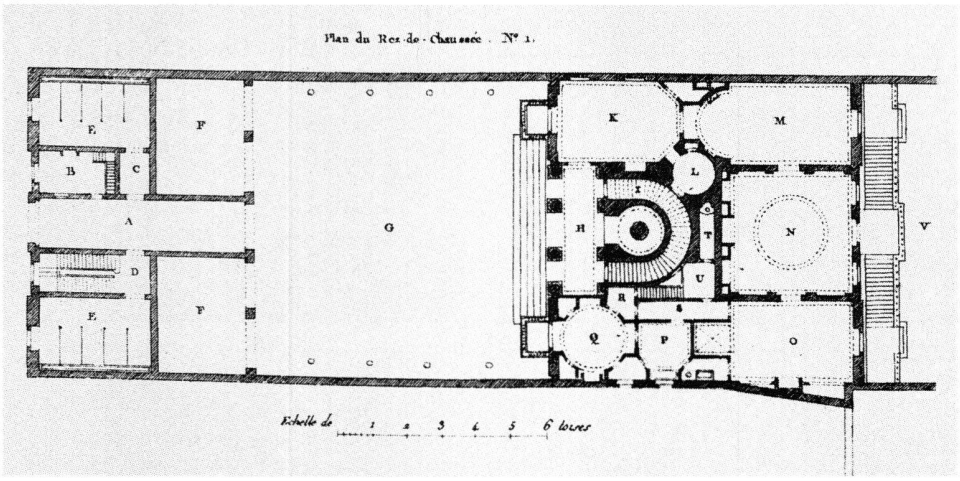


Abb. 5: Grundriss Erdgeschoss Hôtel Orliane, Architekt Pierre d'Orliane, 1789, Paris, aus: J.-C. Krafft, Recueil d'architecture civile, Paris 1806-1807, Tafel 19. Der Weg in das Boudoir: Man betritt das Hôtel und wendet sich in der Eingangshalle (H) nach links in das erste Vorzimmer (K), man wendet sich nach rechts und durchquert dieses, betritt das in Enfilade liegende Speisezimmer (M), wendet sich nach rechts und gelangt in den in Enfilade liegenden Salon de Compagnie (N) und von dort in das Schlafzimmer (O), man wendet sich unmittelbar nach dem Eingang nach rechts und erreicht durch einen schmalen Gang das Badeappartement (P)und schliesslich das auf kreisrundem Grundriss angelegte Boudoir (Q).

eingegeben hat, doch sie sind das Werk Gottes. [...] Ja, seht ihr denn nicht, dass alles so eingerichtet ist, wie es sein soll und das alles gut ist: dass alles von Gott kommt, nichts von euch, und dass es ebenso schwer ist, einen Gedanken zu schaffen wie einen Arm oder ein Auge.»[20] «Thérèse philosophe» hätte dem Dom Bougre, dem Portier der Chartreusen, zugestimmt, der in einem anderen Roman mit den Worten zitiert wird, es sei der Heilige Geist selbst gewesen, der den Menschen den Geschlechtsakt ans Herz gelegt habe: Wachset und mehret euch, heisse der Auftrag, und an diesen müsse man sich halten.[21] Peter Prange hat den Tenor dieser Schriften, in denen die Identifikationen und Differenzen von körperlicher Erotik und Liebe, von Physischem und Geistigem eine zentrale Rolle spielt, folgendermassen fokussiert: «Der Liebe wird nun der Altar geweiht, auf dem einst Gott geopfert wurde, und die Frage nach ihrem Wesen wird zum vorrangigen Gesprächsthema, zum sujet de conversation schlechthin».[22] Allerdings ist diese Entwicklung für Prange nur ein weiteres, allerdings unübersehbares Zeichen für die Säkularisierungstendenzen der Zeit. An dieser Stelle soll nun im Gegenteil davon ausgegangen werden, dass von einem Altar nur dann sinnvollerweise gesprochen werden kann, wenn auf ihm einer Macht geopfert wird, die sich zwar im Sinnlichen äussert, aber zugleich über das Sinnliche hinaus auf Transzendentes verweist. Und da jeder Kult einen Raum benötigt, wäre das Boudoir der Kultraum, in welchem der Altar errichtet wurde.

Literarische Fiktionen : Erotik und Liebe und das Boudoir

1758 betreten der Marquis de Trémicour und die schöne Mélite erstmals die Bühne veröffentlichter Fiktionen über die Liebe und die Räumlichkeiten erotischer Liebeserfahrungen. Bezeichnenderweise spielen Architektur und Dekoration des titelgebenden «Petite Maison» eine zentrale Rolle in der Verführungsgeschichte, die vom Literaten Jean-François de Bastide im *Le nouveau spectateur* publiziert wurde. Eine zweite Fassung der Geschichte erschien 1763 in Paris, sie zeichnet sich durch einen überraschend veränderten Schluss aus.[23]

Im Dialog der beiden Protagonisten entfaltet sich ein Konflikt, der um die Liebe und ihre Verbindung mit Erotik kreist und dessen «Grundierung» in den Fragen zu finden ist, die auch die libertinen Zeitgenossen umtrieb: Ob die Liebe/die Erotik eines Altares würdig sei, wie der Altar, auf der ihr geopfert wird, beschaffen sein sollte, in welchem Verhältnis Geist, Seele und erotisch/physische Sinnlichkeit zueinander stehen und wie der Anspruch, in der Liebe moralisch richtig, beziehungsweise gut und schön, und das hiess auch aufrichtig, zu handeln, zu verwirklichen sei.

Wer stellt solche Fragen? Wer liebt heftig und sinnlich und empfindsam zugleich? Die Wahl der Protagonisten ist entscheidend. Für die Dramaturgie der Geschichte ist, mit Blick auf die Inhalte, von zentraler Bedeutung, dass zwar der Mann als adlig eingeführt wird, er ist Marquis, die Dame aber mit ihrem Vornamen und ohne Bezeichnung der gesellschaftlichen Position die Bühne betritt. Ihr Stand erscheint dem Autor weniger wichtig – irgendwann im Verlauf der Geschichte wird sie als Marquise bezeichnet – wichtig sind Bastide dagegen ihre Tugend und ihre Geistes- und Herzensbildung, um es altmodisch auszudrücken.

Die Protagonisten sind also zwar adliger Herkunft, viel entscheidender aber ist dem Autor ihre persönliche, individuelle Haltung, letztlich geht es in dieser Geschichte um die bereits erwähnte Vorstellung von Erotik/Liebe, die nicht standesgebunden ist, sondern vielmehr als universelle Idee alle Menschen betrifft beziehungsweise betreffen kann. Denn der universelle Anspruch der Idee bedeutete nicht, dass jeder und jede für fähig gehalten wurde, den höchst verfeinerten Ansprüchen an Empfindsamkeit, Reflexivität, Geist und Erotik zu genügen. Was Luhmann für die Idee der romantischen Liebe festhielt, gilt auch für die frühere Zeit der Kultur, in welcher das Boudoir als Raumtyp seine volle Ausprägung und Bedeutung erfuhr: «[...] mit romantischer Ironie zu lieben, das ist nicht für Arbeiter oder Dienstmädchen gedacht. Ohne schichtspezifisch ausgeflaggt zu sein, ist der Universalismus der romantischen Liebe, (wie der bürgerliche Universalismus Europas überhaupt) in den vorausgesetzten Einstellungen eine hochselektive Idee.»[24]

Damit sie entsprechend klug und empfindsam sich streiten und verführen können, sind die Protagonisten für ihre Geschichte hervorragend ausgestattet: Der Marquis ist wunderbar, grosszügig und «voll von Geist und Geschmack». Mélite legt gegenüber Männern ein freies und ungezwungenes Verhalten an Tag, sie kommt ohne «galanterie» aus, in Gesprächen ist sie eine angenehme Compagnie.[25]

Zu Beginn der Geschichte erfahren die Leser, dass Mélite bisher gegenüber allen Verführungskünsten des Marquis standhaft ihre Tugend ins Feld geführt hat. Ihre Haltung ist also scheinbar nichts weniger als «libertin», ihr Tugendbegriff orientiert sich – so mag man meinen – an den durch höfische Etikette und christliche Moral bestimmten Traditionen. Dass sie allerdings nach dem Willen des Autors auf «galanterie» verzichtet, dass sie frei und ungezwungen mit Männern umgeht, das alles weist auf Gründe für ihr Verhalten, die weniger durch Konventionen als vielmehr durch individuelle Reflexion und individuelles Empfinden geformt werden. Heute würde man sagen: Mélite ist authentisch und sie fordert dasselbe vom Marquis, sie fordert ewige Liebe und Treue, Passion und Zärtlichkeit und das alles auf der Basis wahrer Emotionen. Mélites Tugend, so könnte man sagen, ist nicht diejenige, gegen die Libertins des Zeitalters kämpfen, sie ist Ergebnis freier Wahl und der Suche nach einer Liebe, in der Sinnlichkeit und Geistiges eins sind. Mélites Tugend und ihr Empfinden für Schönheit und Grazie in den Künsten, die zugleich direkt in der Wahrnehmung und im Genuss und reflektiert in der Analyse ist, dient dem Autor der Geschichte als «Filter», durch den der Luxus und die Sinnlich-

keit eines kleinen Hauses betrachtet werden. In dieses kleine Haus, das er sich am Stadtrand von Paris hat errichten lassen, lädt der Marquis die schöne, tugendhafte Mélite und sie willigt ein, ihn dort zu besuchen, obwohl er angekündigt hat, dass dieses Haus ihre Widerstände endgültig besiegen werde.[26]

Als Mélite eintrifft, wünscht der Marquis, dass man sofort die «appartements» aufsuche.[27] Mélite zaudert, noch schlimmer, anstatt auf den Wunsch einzugehen, beginnt sie die Architektur zu diskutieren, verteilt Komplimente[28] und zwingt den Marquis derart, sich auf eine Strategie der Verzögerung einzulassen – schliesslich ist er «plein d'esprit de goût». Endlich aber betritt Mélite das Haus und gelangt in Begleitung ihres Gastgebers durch das Vestibül in den Salon. Sie schweigt überrascht in Bewunderung der kreisrunden Form, überwölbt «en calote», sie betrachtet die Holztäfer «couleur de lilas», die wunderschöne Spiegel einfassen, und die Malereien der Supraporten mit galanten Themen.[29]

Wir erfahren erneut, dass Mélite einen überaus gebildeten Geschmack und Kenntnisse der Malerei und Dekoration besitzt, und gerade dies lässt ihren inneren Widerstand zunehmend schwinden. Mélite drückt ihre Bewunderung mit einer Bemerkung aus, die den Absichten des Marquis eigentlich nicht entspricht: Dies sei ihrer Meinung nach nicht «une petite maison», dieses Haus sei wahrhaftig «le temple du génie & du goût».[30] Schlagfertig erwidert der Marquis, dass derart das Asyl der Liebe aussehen müsse. Warum seien dann viele der kleinen Häuser in einem schlechten Geschmack ausgestattet, fragt Mélite zurück, und die Antwort des Marquis lautet: Die, die solche Häuser besässen, begehren – «désirent» – ohne zu lieben – «sans aimer».[31]

Was geschieht hier? Zwei Menschen wandern durch ein Haus und reden über den Geschmack und die Liebe. Den schlechten Geschmack sehen sie in Verbindung mit einem Begehren ohne Tiefe, und das Gegenteil, der gute Geschmack verbindet sich mit den Begriffen Liebe, Tempel und Génie. Allerdings lässt der Autor offen, ob der Marquis tatsächlich aufrichtig ist, und so fragen sich die Leser mit Mélite, ob man ihm Glauben schenken kann? Ist das Haus tatsächlich Bild eines Menschen, der im «Temple du génie» lieben will? Für Mélite steht in Gestalt des Hauses und dessen Ausstattung – zurückzuführen auf Geschmack, Kenntnisse und ästhetische Empfindsamkeit des Marquis – seine Person «auf dem Prüfstand».

Dies heisst aber auch, dass die Liebe in ihrer radikalen, intensiven, individualisierten Form auf dem Prüfstand steht. Mit Hilfe des Hauses sprechen beide Personen auch über sich selbst, sie handeln und sie empfinden vor etwas anderem füreinander. Im «Temple du génie et du gôut» erlebt Mélite, die ohne «galanterie» – also ohne höfisches «so sein als ob» – auskommt, das, was Niklas Luhmann als Folge des individuelle Einzigartigkeit postulierenden Liebesdiskurses aufgezeigt hat: Die Suche nach «Gewissheiten», die über den Moment hinausreichen. Man findet sie, hat Luhmann weiter festgehalten in der Art, « [...] wie sich der Partner mit sich selbst identisch weiss: in seiner Subjektität. [...] So kann die Person des anderen [...] der Liebe Dauer verleihen und dies speziell dann, wenn sie als Subjekt/Welt Verhältnis begriffen ist, also allen Wandel schon vorweg in sich einschliesst.»[32] Man mag also Mélites Wunsch, im kleinen Haus den «Temple du génie et du goût» zu erblicken, als Wunsch begreifen, den spezifischen Weltbezug des Marquis, seine Authentizität als Gewissheit zu erfahren.

Im Salon kommt es zu einer ersten Berührung, hier ergreift der Marquis ihre Hand und geleitet sie in das auf den Salon folgende Schlafzimmer, um schliesslich in ein Boudoir zu gelangen. In diesem sind die Wände komplett mit Spiegeln verhängt, die Verbindungen zwischen ihnen werden durch aus Holz skulptierte Bäume überspielt, deren Kronen sich teilweise über die Spiegelflächen verteilen. Die Spiegel wiederum sind an einigen Stellen mit Gaze bedeckt. Das Ganze ergäbe den Eindruck, so der Autor, sich in einem endlosen Wald zu befinden.

Dieses Boudoir versetzt die Dame erstmals in ein rasendes Entzücken: «Melite etoit ravie en extase.»[33] Mit dem Boudoir, das am Ende der Enfilade liegt, sind also nicht länger raffinierte Diskussionen über Geschmack und Kunst verbunden. Der höchst subtil mit dem damals modernsten Mittel optischer Täuschung – dem flächendeckenden Spiegel – ausgestattete Raum bezeichnet innerhalb der Dramaturgie der Geschichte einen Wendepunkt. Das Boudoir ist in seiner ganzen Ausstattung so überwältigend, dass jede Möglichkeit zur rationalen Analyse ausser Kraft gesetzt wird. So steigert sich auch während der anschliessenden weiteren «Tour» durch das kleine Haus der Ton der Auseinandersetzung zwischen den Protagonisten. Die zunehmend heftigere Auseinandersetzung über Begehren und Liebe lässt Mélite schliesslich verstummen. Ihre Suche nach Gewissheit wird nicht befriedigt, denn wenn sie selbst auch in der Dekoration des Hauses Bilder eines empfindsamen/sinnlich-geistigen Verhältnisses zur Welt sieht, so gesteht sie doch dem Urheber dieser Bilder und Räume nicht die gleiche Sichtweise auf die von ihm in Auftrag gegebenen Kreationen zu. Sie möchte glauben, dass es so sei, ist aber schliesslich überzeugt, dass der Marquis in seinem Haus nicht «mehr» sieht als eine Verführungsmaschine. Dem Marquis gefällt ihr Schweigen, er steigert seine Anstrengungen und sagt ihr «les choses les plus spirituelles» (ein kleiner Kommentar des Autors soll hier nicht übergangen werden: «Wir [die Männer]», so sagt er, «haben um so mehr Esprit in der Gegenwart von Frauen, je mehr wir den ihrigen zum Verschwinden bringen.»).[34]

In der zunehmend ungleichgewichtigen Situation, die sich zwischen dem Marquis und Mélite entfaltet, ist das Ende der ersten Fassung eigentlich schon angedeutet. Trotz weiterer Bemühungen des Marquis, Mélite durch die Ausstattung zu betören und zu gewinnen, trotz seiner Schwüre, er werde ewige Treue halten und immer im gleichen Zustand der «tendresse» und «passion» verharren, sind Mélites Zweifel und ihre Standfestigkeit nicht zu erschüttern, sie verlässt das Haus. Erst in der zweiten Fassung der

Geschichte gibt sie nach, in einem kleinen mit chinesischen Lackarbeiten ausgestatten Boudoir.[35]

In beiden Geschichten spielt das Boudoir als Dreh- und Angelpunkt der privaten/intimen Welt eine entscheidende Rolle in der dramaturgischen Organisation. Das Boudoir ist Ort der Seele und der Sinnlichkeit, deshalb ist sein Massstab klein im Vergleich zu Vestibül, Paradezimmer, Salon sowie Schlafzimmer, und auch seine Dekoration ist im Vergleich mit den anderen Räumlichkeiten ungewöhnlich. Spiegel, Holz und Gaze erzeugen die Illusion eines endlosen Waldraumes, und auch chinesische Lackarbeiten, Kerzenlicht und schimmernde Stoffe lassen darauf schliessen, dass es im Boudoir nicht mehr so sehr darauf ankommt, eine bestimmte Ikonographie in einzelnen Bilddarstellungen zu verfolgen. Das Boudoir kann, wie uns die beiden Geschichten lehren – und darin liegt seine Modernität – ohne Bilder galanter Mythen existieren. Es entwirft Szenerien subtiler Sinnlichkeit, Räume aus Licht und Schatten, die dem Eintauchen in die Zweisamkeit oder Einsamkeit dienen, die absolutes körperliches Wohlbefinden auslösen, einen Zustand der entspannten Kontemplation bis hin zum träumerischen oder ekstatischen Weggleiten der Aufmerksamkeit ermöglichen. Betrachtet man nun noch einmal die Abbildung eines Boudoirs aus dem Jahre 1775 von Sigismund Freudenberg (Abb. 3), dann wird auch hier deutlich, dass dieser Raum in seiner stofflichen Ausstattung, in seiner Abgeschiedenheit und Lichtstimmung dem träumerischen, sinnlichen Aufenthalt dient, denn in der Dekoration finden wir keinerlei Bilder mit bestimmten Themen.

Dass die Bewohnerin nach ihrer Herzensstimmung darüber entscheidet, so die bereits zitierte Beischrift, wem sie hier Einlass gewährt, verweist auf das, was auch die Geschichte um den Marquis und Mélite in den beiden Fassungen so paradox erscheinen lässt: Im «Temple du génie» wird das erste Ende (eine tugendhafte Frau widersteht allen Anfechtungen) durch das zweite Ende ad absurdum geführt, in welchem ein Triumph der Sinne gefeiert wird. Beide Geschichten ergeben zusammen genommen eine widersprüchliche Anlage. Sie spiegeln zusammen das, was Peter Prange zum Titel seines Buches wählte: Glanz und Elend der Libertinage, eine Utopie von zu Sinnlichkeit befreiter Liebe auf der Grundlage radikaler Individualität, extrem gesteigerter Empfindsamkeit und Reflexivität und zugleich deren Unmöglichkeit. Wenn also überhaupt, dann war das Boudoir kein Ort für anbetungswürdige Geschöpfe, sondern Raum für den Kult an einer Empfindung, die in ihrem universellen Anspruch sehr wohl religiöse Züge trug, nicht zuletzt, weil sie eines vor allem benötigte: Glaube, Glaube und nochmals Glaube.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 4, 5: Autorin.
Abb. 2: Musée des Arts décoratifs, Paris.
Abb. 3: Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

ANMERKUNGEN

1 Zum Boudoir als Raumtyp vgl. auch den grundlegenden Artikel von ED LILLY, *The Name of the Boudoir,* in: Journal of the Society of Architectural Historians 53, June 1994, S. 193–198. Die weitere Entwicklung des Boudoir im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert (mit einem Rückblick auf die Anfänge) bietet eine ausführliche Untersuchung von Anne Marie Rossberg.

2 Anne Röver spricht in diesem Zusammenhang von einer «Nobilitierung des Privaten» und sie verweist darauf, dass die immer noch gegebenen Empfehlungen der Theoretiker, die Hierarchie der Stände zu beachten, in der Praxis nicht umgesetzt wird. Eine Unterscheidung nach adligen und bürgerlichen Wohnungen aufgrund der Raumanordnung und Ausstattung sei nicht (mehr) möglich, vgl. ANNE RÖVER, *Bienséance Die ästhetische Situation im Ancien Régime: Pariser Privatarchitektur* (= Studien zur Kunstgeschichte Bd. 9), Hildesheim/New York 1977, S. 95 und S. 218–219.

3 NICOLAS LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *Le Génie de l'Architecture où l'Analogie de cet Art avec nos sensations,* Paris 1781.

4 JACQUES FRANÇOIS BLONDEL, *Cours d'Architecture*, Bd. 4, Paris 1773, S. 100–108. Interessant in diesem Zusammenhang erscheint die starke Bedeutung, die Blondel dem Eigentum an Land (und damit Gebäuden) zuweist und dem Wunsch, dieses vom Eigentum des Nachbarn eindeutig abzugrenzen.

5 Vgl. zu dieser Differenzierung des Wohninterieurs, die im zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts vehement vorangetrieben wird, BETTINA KÖHLER, *«Architektur ist die Kunst gut zu bauen»: Charles Augustin D'Aviler «Cours d'Architecture qui comprend les Ordres de Vignole»* (= Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie), Zürich/Berlin 1997.

6 Vgl. MONIQUE ELEB-VIDAL / ANNE DEBARRE-BLANCHARD, *Architectures de la Vie Privé. Maisons et Mentalités XVIIe–XIXe siècles,* Bruxelles 1989, S. 183, Text S. 185.

7 Vgl. zu den Definitionen in der *Encyclopédie* und im *Dictionnaire de Trevoux*: ED LILLY (vgl. Anm. 1), S. 194.

8 Abbildung bei ED LILLY (vgl. Anm. 1), S. 194.

9 Vgl. zu den zitierten Hôtelanlagen, MICHAEL DENNIS, *Court & garden: from the French hôtel to the city of modern architecture*, Cambridge, Mass. 1986, S. 154–157 und S. 163.

10 NICOLAS LE CAMUS DE MÉZIÈRES (vgl. Anm. 3), S. 45.

11 NICOLAS LE CAMUS DE MÉZIÈRES (vgl. Anm. 3), S. 116.

12 NICOLAS LE CAMUS DE MÉZIÈRES (vgl. Anm. 3), S. 120 zu den Farbtönen, und S. 117 zu den Themen der Gemälde.

13 NIKLAS LUHMANN, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main 1982, S. 130.

14 NIKLAS LUHMANN (vgl. Anm. 13), S. 67 und S. 151.

15 NIKLAS LUHMANN (vgl. Anm. 13), S. 36.

16 NIKLAS LUHMANN (vgl. Anm. 13), S. 169.

17 Für Niklas Luhmann ist diese Entwicklung entscheidend: «Um der Differenz zur Funktionärskirche willen wurde das Individuum religiös und sozial vereinsamt.» NIKLAS LUHMANN (vgl. Anm. 13), S. 130.

18 PETER PRANGE, *Das Paradies im Boudoir: Glanz und Elend der erotischen Libertinage im Zeitalter der Aufklärung,* Marburg 1990.

19 PETER PRANGE (vgl. Anm. 18), S. 31.

20 Die Textstelle zitiert nach PETER PRANGE (vgl. Anm. 18), S. 32. – ANONYME, attribué au MARQUIS BOYER D'ARGENS, *Thérèse Philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du père Dirrag et de mademoiselle Éradice* (Text 1748); zur Diskussion der Autorschaft vgl. auch JEAN PIERRE DUBOST, *Eros und Vernunft: Literatur der Libertinage,* Frankfurt am Main 1988, S. 433.

21 GERVAISE LATOUCHE, *Histoire du Dom Portier Bourgre de Chartreux*, Rom (Paris), 1771, S. 125, zitiert nach PETER PRANGE (vgl. Anm. 18), S. 35.

22 PETER PRANGE (vgl. Anm. 18), S. 35.

23 JEAN FRANÇOIS BASTIDE, *La Petite Maison*, zuerst veröffentlicht in: Le nouveau spectateur 2, 1758, S. 361–412. Zur zweiten Fassung vgl. *Contes de M. de Bastide*, 3. vol., vol II, 1, Paris 1763, S. 66–102. Vgl. MARC ANDRÉ BERNIER, *«Sentiments du corps» et esthétique sensualiste dans La petite maison de Jean-François Bastide*, in: Tangence, 61, 1999, S. 34–44.

24 NIKOLAS LUHMANN (vgl. Anm. 13), S. 175.

25 JEAN FRANÇOIS BASTIDE (vgl. Anm. 23), S. 361.

26 JEAN FRANÇOIS BASTIDE (vgl. Anm. 23), S. 367. Der Autor der Geschichte verlässt sich ganz auf das Wort und kommt in Beschreibung von Architektur und Dekoration des Hauses völlig ohne Illustrationen aus. Die Autorin akzeptiert diese Vorgabe und fordert die geneigten Leserinnen und Leser auf, die entsprechenden «Bilder», in der Phantasie zu entlocken.

27 JEAN FRANÇOIS BASTIDE (vgl. Anm. 23), S. 364.

28 JEAN FRANÇOIS BASTIDE (vgl. Anm. 23), S. 364–366.

29 JEAN FRANÇOIS BASTIDE (vgl. Anm. 23), S. 368.

30 JEAN FRANÇOIS BASTIDE (vgl. Anm. 23), S. 371.

31 JEAN FRANÇOIS BASTIDE (vgl. Anm. 23), S. 372.

32 NIKOLAS LUHMANN (vgl. Anm. 13), S. 169.

33 JEAN FRANÇOIS BASTIDE (vgl. Anm. 23), S. 376.

34 JEAN FRANÇOIS BASTIDE (vgl. Anm. 23), S. 398.

35 Vgl. zu den beiden Fassungen der Novelle RICHARD CLEARY, *Romancing the Tome; or an Academian's Pursuit of a Popular Audience in 18th-Century France*, in: Journal of the Society of Architectural Historians 139–149, June 1989, S. 142.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Ausdifferenzierung des Wohninterieurs, zu der die «Erfindung» des Boudoirs als einem Ort des persönlichen/intimen Rückzugs gehört, gehorchte möglicherweise weniger einer standesgebundenen als viel mehr einer kulturgeschichtlichen Entwicklung der zunehmenden Dichotomie zwischen Öffentlichkeit und Privatheit und einer gesteigerten Empfindung für die Nuancen des privaten Umgangs. Im Diskurs über einen der privatesten Orte des Hauses – das Boudoir – sind möglicherweise Vorstellungen am Werk, die als Spiegelungen religiöser Ideen betrachtet werden können. Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, lautet: Wurde diesseitige Erotik als Kern der weltlichen Liebe während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einer Art und Weise mit Bedeutung aufgeladen, die den Verinnerlichungs- und Individualisierungstendenzen religiöser Erfahrung entsprach, konnte also Erotik/Liebe an die Stelle von institutionalisierter Religionsausübung treten?

RIASSUNTO

La definizione delle funzioni degli spazi abitativi interni, nella quale rientra l'«invenzione» del boudoir quale luogo di ritiro personale o intimo, è forse stata molto meno soggetta a uno sviluppo legato al censo quanto piuttosto ad un'evoluzione storico-culturale della crescente dicotomia fra il pubblico e il privato e a una crescente sensibilità verso le sfumature presenti nelle relazioni fra le singole persone. Nel contesto di un discorso sui luoghi più privati di un'abitazione, il boudoir per l'appunto, un ruolo attivo è forse svolto da visioni che possono essere considerate un riflesso delle idee religiose. Da tale contesto scaturisce la domanda se l'erotismo profano quale nucleo dell'amore secolare durante la seconda metà del XVIII Secolo sia stato caricato di significato al punto tale da equivalere alle tendenze, presenti nell'esperienza religiosa, della contemplazione interiore e dell'individualizzazione di tale esperienza. Ci si chiede dunque se l'erotismo o il rapporto amoroso hanno quindi potuto subentrare all'esercizio istituzionalizzato della religione?

RÉSUMÉ

La différenciation de l'intérieur, dont fait partie l'«invention» du boudoir en tant que lieu de l'intimité, devait obéir – plus qu'à des considérations d'ordre social – à une évolution culturelle et historique de la dichotomie croissante entre le public et le privé et d'une sensibilité plus grande à l'égard de la sphère privée dans ses différentes facettes. Le débat autour d'un des endroits les plus privés de la maison – le boudoir – pourrait appeler en cause des conceptions associées à certaines idées religieuses. Ce contexte nous amène à nous poser la question suivante: l'érotisme en tant que centre même de l'amour temporel, typique de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, traduisait-il les tendances à l'introspection et à l'individualisation de l'expérience religieuse? En d'autres termes: la paire érotisme/amour pouvait-elle remplacer la pratique institutionnalisée de la religion?

SUMMARY

Giving rooms in the home special uses, which includes the "invention" of the boudoir as a private and intimate place, may possibly have less to do with status than with developments in society that led to the growing dichotomy between public and private worlds and an increasing awareness of the nuances of personal contact. Study of the most private place in the home – the boudoir – indicates that considerations come into play that might be interpreted as mirroring religious ideas. The following questions arise in this connection: In the second half of the 18th century, did a change in the meaning of profane eroticism as the core of worldly love echo the tendency to internalise and individualise religious experience? Was it possible for eroticism/love to take the place of institutionalised religious practice?