

# »Paris était là.«

## Wie Theater, Oper und Salon außereheliche Lust befriedigten und Ehen stabilisierten

---

Walburga Hülk

### 1. Einleitung

»Die Ehe stellt das Sozialmodell *par excellence* der bürgerlichen Moderne in der Romania dar. Mit der Integration von Liebe, Freundschaft und Sexualität schafft sie den Brückenschlag zwischen Privatheit und Öffentlichkeit.« Diese Prämisse der Wiener Tagung und des vorliegenden Tagungsbandes, die sich auf Niklas Luhmanns *Liebe als Passion* und namentlich auf seine Darstellung der romantischen Ehe berufen kann, wird in den zahlreichen Ehebruch- und Kurtisanenromanen des 19. Jahrhunderts als einem besonders prägnanten Ausdruck des bürgerlichen Zeitalters und seines Normengefuges infrage gestellt.<sup>1</sup> Im Folgenden werden Ermöglichungsbedingungen »brüchiger Ehen« bei gleichzeitiger Stabilisierung der Ehe anhand einiger französischer Beispiele aus dem genannten Zeitraum skizziert. Der totalisierende Anspruch des monogamen heterosexuellen Ehemodells, der *de nome* den ganzen Menschen, *de facto* jedoch die ganze Frau verpflichtete, lag in dem 1803 vom *Conseil d'État* verabschiedeten und 1804 im *Code civil* verankerten Scheidungsrecht begründet, mit dem das revolutionäre Scheidungsrecht und die 1792 festgelegte Scheidungsfreiheit und -gleichheit aufgehoben wurden. Die neue Ehegesetzgebung restituierte, wie Dagmar Stöferle fundiert ausführt, ein »ungleiches Scheidungsrecht« auf Basis der Eigentums- und Disziplinarmacht des Gatten. Während ein Ehebruch der Frau für den Gatten grundsätzlich einen Scheidungsgrund darstellte, galt dieses umgekehrt nur dann, wenn der Mann den Ehebruch im Familienhaus respektive der ehelichen Wohnung vollzog.<sup>2</sup> Eine Scheidung aufgrund der Unvereinbarkeit der Gemüter – die vor allem in Flauberts *Madame Bovary*

---

1 Matz, Wolfgang: Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer, Göttingen: Wallstein Verlag 2014. Bei Matz geht es allerdings, wie der Untertitel nahelegt, vorrangig um den unerhörten Ehebruch von Ehefrauen.

2 Stöferle, Dagmar: Ehe als Nationalfiktion. Dargestelltes Recht im Roman der Moderne, Berlin: J. B. Metzler 2020, bes. S. 47ff.

gnadenlos zur Sprache gebracht wird – wurde ausgeschlossen, dem einvernehmlichen Scheidungswunsch nur in Ausnahmefällen stattgegeben und die Annulierung der Ehe verunmöglicht, es sei denn im Falle ihrer Kinderlosigkeit. Die mit der Ehe postulierte Modellierung von Empfindung sowie geschlechtlichem Verlangen und Vollzug sah verschiedene Rollenmuster vor: für die Frau Gehorsam gegenüber dem Mann, für diesen den Schutz der Frau. Die Ungleichheit der Geschlechter vor dem Zivilrecht und die im kanonischen Recht verfasste Unauflösbarkeit des Sakraments der Ehe auf Erden waren die Grundlagen der im 19. Jahrhundert in Frankreich herrschenden Normen, die wesentlich auf die Bewahrung von Familie, Religion, Vaterland ausgelegt waren. Das Ehemodell bildete mit der heterosexuellen monogamen Bindung als Regelform und der hier zu erwartenden Nachkommenschaft und Generationenfolge die Grundlage der nationalen Stabilität. In der Schrift *Du Divorce* des Staatsphilosophen Louis de Bonald hieß es bereits 1801, der »unauflösliche konjugale Herrschaftskonsens« bilde das Fundament der politischen Gesellschaft; Scheidung, Bi- und Polygamie bewirkten eine »déconstitution de la famille«<sup>3</sup> und nachfolgend eine Schwächung der Nation.

Es waren diese Grundbedingungen, die dazu führten, dass die meisten Ehen im 19. Jahrhundert nicht aufgelöst wurden, anders als heute, da »in den vergangenen Jahrzehnten kaum ein gesellschaftlicher Bereich« so tiefgreifende Veränderungen erfahren hat wie die Ehe. Was auch die »Trivialisierung ihrer Auflösung« betrifft, »Scheidungen und Wiederverheiratungen können inzwischen geradezu erwartet werden.«<sup>4</sup> Damals galt die Unwahrscheinlichkeit einer Scheidung hingegen noch dann, wenn eine Ehe bezüglich des Anspruchs der Integration von Liebe, Freundschaft und Sexualität ganz offenbar gescheitert war oder zumindest aus heutiger Sicht als ›brüchig‹ gelten konnte. Flauberts *Madame Bovary* ist gerade auch deshalb das scharfsinnigste Beispiel für die Entzweiung der idealtypischen Modellierung von Empfindung, Wunsch und Geschlechtlichkeit, weil die Ehe der Bovarys weiterbesteht und sich in Emmas Leiche, in Charles' Trauer sowie der emotionalen Verlassenheit und dem sozialen Elend der Tochter das gesamte Normengefüge, alle familiären Positionen einschließlich derjenigen des (schwachen) *pater familias*, als unglücklich darstellen. In der Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts gab es freilich, namentlich im Leben bekannter Autoren und Autorinnen oder Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, auch Arrangements beidseitiger Untreue. Während in den unteren und ländlichen Bevölkerungsschichten Armut oder gemeinsame Arbeit zumeist ein zwingendes Bindeelement waren, wurden in mondänen Beziehungen oder Künstlerehen auch, wie in der vormodernen Zeit, Arrangements und

3 D. Stöferle, Ehe als Nationalkonflikt, S. 55.

4 Kaube, Jürgen: »Warum Frauen weniger verdienen«, in: FAS vom 15. Mai 2022, S.18, <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/warum-frauen-weniger-verdienen-18028746.html> vom 14.6.2022.

Übereinkünfte beider Partner getroffen, so im Falle der Eheleute Victor und Adèle Hugo. In ganz seltenen Fällen gelang nach einer Trennung eine Teilübertragung des kindlichen Sorgerechts an die Frau. So geschehen im Falle George Sands, die sich während des Prozesses gegen ihren Ehemann Casimir Dudevant der Protektion Georges-Eugène Haussmanns, des damals einflussreichen Regionalpolitikers und späteren Pariser Stadtpräfekten, versichern konnte.

Ich konzentriere mich im Folgenden auf drei Beispiele außerehelicher Intimisierung, die an öffentlichen Orten wie Oper, Theater, Salon, Pferderennbahn, Restaurant oder auch *guinquette*, vor allem in ihren semi-öffentlichen Bereichen (Kulisseen, Hinterbühne oder *foyer*, Umkleide- und Probenräume, *Séparées*) angestrebt und eingeleitet wurde: zunächst die Bildserien junger Tänzerinnen von Edgar Degas (zumeist 1870er Jahre), sodann *La Dame aux Camélias* (1848) von Alexandre Dumas d.J., zuletzt *Nana* (1880) von Émile Zola. Die hier jeweils im Zentrum stehenden Orte waren im 19. Jahrhundert, auch aufgrund der genannten gesetzlichen Auflagen für die Autorisierung des männlichen Ehebruchs, privilegierte Orte erotischer Kontaktaufnahme, *dating*-Plattformen *in situ*. Als Orte künstlerischer und ästhetischer Kommunikation und Darbietung mit einer hohen Dichte an jungen Menschen, vor allem Mädchen, und als ausgelagerte heterotopische Räume wurden sie von Männern, die keineswegs an Scheidung dachten, auf der Suche nach außerehelichen Beziehungen gezielt aufgesucht. »Le foyer accueille, pendant un demi-siècle, le Tout-Paris masculin en quête de muse et de charmantes maîtresses.«<sup>5</sup> Die an den Kulturstätten aufgenommenen erotischen und sexuellen Beziehungen zu Tänzerinnen und Schauspielerinnen, die vielfach ein offenes Geheimnis waren, erhöhten in der mondänen Welt, dem *monde* oder *Tout-Paris*, sowie in der sog. Halbwelt, dem *demi-monde*, das Attraktionskapital des Mannes und galten als sicheres Zeichen für einen hervorgehobenen sozialen Status. Die häufig langfristigen *Liaisons* blieben gleichwohl informelle, nicht in Ehen überführbare Kommunikations- und Tauschbeziehungen mit erheblichen rechtlichen und strukturellen Unterschieden für Mann und Frau. Sie durchkreuzten zwar die klare Trennung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, da außereheliche Privatbeziehungen an öffentlichen Orten initiiert wurden. Sie bestätigten hingegen das traditionelle Doppel-Fantasma des Weiblichen (›Heilige‹ und ›Hure‹), befriedigten auf diese Weise die außereheliche Lust von wohlhabenden Ehemännern und dienten zugleich der Stabilisierung von Ehe und Heim. Während das Familienfoyer ein abgeschirmter privater Ort war, demgegenüber Diskretion zu wahren war, stellten die genannten Orte der Kulturspektakuläre und promiskuitive Bereiche des *demi-monde* dar. Sie gehörten, wie Boudoir und Bordell, zu jenen »Räume[n] der Moderne«, die »eine Schnittstelle

5 Sirvin, René: »Le foyer, paradis des abonnés«, in: Laurence Peydro/Claude Pommereau (Hg.), *Degas Danse Dessin. Un hommage à Degas avec Paul Valéry*, Paris: Éditions BeauxARTs 2017, S. 21.

zwischen Klasse und Gender [bilden] und [...] in ganz entscheidender Weise überdeterminiert [sind], da sie Räume des Sozialkontaktes zwischen den Geschlechtern sind.«<sup>6</sup>

Die in Oper, Salon und Theater zu den genannten Bedingungen geknüpften außerehelichen intimen Beziehungen beruhten wesentlich auf der Kultur des Kurtsianentums, das die Liebesdienste einer *femme entretenue* im Begriff der höfisch konnotierten *courtisane*, *cortegiana* galant verschleierte. Die Kurtisane war in der Regel eine noch junge Frau aus bescheidenen Verhältnissen, die eine gewisse Bühnenerfahrung als Schauspielerin oder Tänzerin erworben hatte. Als prägnante Sozialfigur des gesellschaftlichen Lebens ist sie auch in der Literatur, in den Künsten und in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts außerordentlich präsent. Sie tritt als Neben-, Haupt- oder sogar Titelfigur auf die Bühne des hochromantischen Theaters, beispielsweise in dem zunächst verbotenen Drama *Marion de Lorme* (1829/31) von Victor Hugo; sie entwickelt sich zur ergreifenden und moralisch geadelten Instanz in dem Bestseller-Roman *La Dame aux Camélias* (1848) von Alexandre Dumas d.J., aus dem eine ebenfalls erfolgreiche Bühnenfassung (1852) und die grandiose Verdi-Oper *La Traviata* (1853, Libretto: Francesco Maria Piave) hervorgingen. Sie stellt überdies ein Beispiel prekärer weiblicher Existenz dar, wie in Balzacs *Splendeurs et misères des courtisanes* (1845), oder zeigt sich, wie in Émile Zolas *Nana* (1880), als zur Kokotte und Sexarbeiterin degradierte Kurtisane. Gerade in der unverhüllten Darstellung der Prostitution gelingt es Zola, den Mythos der Kurtisane zu entzaubern und zu profanieren. Als Sozialfigur namentlich des Pariser Lebens im 19. Jahrhundert veranschaulicht die Kurtisane auch die geschlechtliche und soziale Ungleichheit hinsichtlich der biografischen Möglichkeiten von Männern und Frauen. Während in dieser Zeit die jungen Männer in ihrem Ehrgeiz *de monter à la capitale* und in ihren Karriereplänen von ihren Familien – oft unter großen Entbehrungen – unterstützt wurden, hofften viele junge Frauen aus der Provinz oder den populären Pariser Vierteln auf Erfolge als Schauspielerin oder Tänzerin. Häufig waren es nachweislich die Mütter, die selbst als Platzanweiserin, Wäscherin oder Putzmacherin ihren Lebensunterhalt verdienten und ihre Töchter zu diesem Schritt ermutigten oder sogar drängten. Die Chancen eines Engagements oder gar einer tragenden Rolle erhöhten sich für die oft erst 15 oder 16 Jahre alten Mädchen durch sexuelle Dienstleistungen, sei es als Gespielin von Intendanten, Regisseuren oder Tanzlehrern, sei es als Geliebte einflussreicher, vermögen-

---

6 Pollock, Griselda: Moderne und die Räume der Wirklichkeit, hg. von Marius Babias, Köln: Walther König 2020 (Modernity and the Spaces of Femininity, in dies., Visions and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art, London/New York, 1988, S. 50-90), zit. in Renoir Rococo Revival, Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Städel/Frankfurt a.M., hg. von Alexander Eiling in Zusammenarbeit mit Juliane Betz und Fabienne Ruppen, Berlin: Hatje Cantz 2022, S. 216.

der *abonnés*, die das Privileg des Zutritts zu den weiblichen Räumen, besonders zum *foyer de la danse* hatten und dort den Mädchen »den Hof machten«. Da der Zutritt erheblich mehr nachgefragt war als es die räumliche Situation zuließ, musste das exklusive Vergnügen durch Subventionen für das Haus und unterschiedliche Formen von Patronage erkauft werden. »À l'époque de Degas, des familles dans le besoin n'hésitent pas à jeter leur fille en pâture dans l'espoir de lui trouver un protecteur.«<sup>7</sup> Name und Einfluss der einflussreichen Sexualpartner aber, im zeitgenössischen Kontext in Anlehnung an die Pflichten eines Ehemanns »Beschützer« genannt, hingen weiblichen Künstlerinnen selbst dann noch an, wenn sie längst, was nur wenigen gelang, eine große Karriere gemacht und Diven-Status hatten. Während sich zum Beispiel Rachel Félix und Sarah Bernhardt diesem System fügten und allenfalls gezielt Frivolitäten und Intimitäten preisgaben, verwahrte sich die Sängerin und Komponistin Pauline Viardot, ein Star des Pariser Kulturlebens, ganz entschieden gegen dieses »Courtisanenwesen« und vertraute ihrem Können und dem Schutz von Familie, Freundinnen und Freunden.<sup>8</sup>

Es sind vor allem Dumas und Zola, die das Kurtisanentum als Geschäftsmodell mit Variablen und Mehrfachfunktion darstellen: 1. Die Kurtisane als Akteurin im Rahmen der erotischen Initiation junger Männer aus gutem Hause, in Ergänzung zu *Grand Tour* oder Kavalierstour und als Lektion der Erziehung zur Weltläufigkeit; 2. Die Kurtisane als Satellitin von Ehemännern, die als »Dritte« den emotionalen und sexuellen Totalanspruch tendenziell überforderte Ehe entlasten und ausbalancieren und dadurch die herrschenden Normen und die auf Nachkommenschaft angelegte Kohäsion des Ehepaars bestätigen sollte; 3. Die Kurtisane als Partnerin eines klassenübergreifenden informellen Dienstleistungs- und Finanzierungsvertrags, der ihr jedoch, anders als bei dem vormodernen Modell der Maitresse, keine institutionalisierten Aufgaben oder Rechte zuerkannte. Dieses Geschäftsmodell und die von Ehemännern praktizierte erotische Freizügigkeit rechneten aufgrund der Gesetzgebung und der geltenden Normen mit der Tolerierung durch die Ehefrau. Neben dem Normalfall der erzwungenen oder unter den gegebenen Bedingungen auch ratsamen Ambiguitätstoleranz bildete die Selbstermächtigung der Ehefrau eine Ausnahme. Das Einvernehmen bestand dann darin, dass die Eheleute sich, wie im Falle von Monsieur und Madame Victor Hugo, wechselseitig Freiheiten zubilligten und diese, auch wenn sie ein offenes Geheimnis waren, nie öffentlich praktizierten und sich zu diesen nie öffentlich bekannten. So hatte Adèle Hugo

7 Kraft, Joséphine: »Salle de spectacle ou maison close? Des abonnés qui mènent la danse«, in: Sandrine Rosenberg (Hg.), *Degas à l'opéra*, Paris: Éditions BeauxArts 2019, S. 54.

8 Selger-Vogt, Marianne: »Die genialste Frau, die mir je vorgekommen«, *Neue Zürcher Zeitung* vom 18.07.2021, online: <https://www.nzz.ch/feuilleton/die-genialste-frau-die-mir-je-vorgekommen-1.1635129>, vom 13.06.2022.

in den 1830er Jahren eine erotische Beziehung zu Sainte-Beuve, die der Concierge mit mehr oder weniger Diskretion behandelte; Victor Hugo seinerseits pflegte nicht nur etliche Liaisons mit jungen Frauen aus der mondänen Welt und dem Volk, sondern auch eine 50 Jahre dauernde Partnerschaft mit der Schauspielerin Juliette Drouet, die ihm bedingungslos ergeben war, überallhin folgte und sich im Hintergrund und mit dem Wissen der Familie als Sekretärin, Managerin und unermüdliche Korrespondentin betätigte. Dass ausgerechnet die Ehe des Nationaldichters die »Ehe als Nationalfiktion« zugleich unterläuft und bestätigt, ist doch eine hübsche Pointe.

## 2. Degas im Opernhaus

Ich dachte darüber nach, dass Tiffany-Lampen nie wieder attraktiv sein würden, das hatten sie sich für immer verdorben, diese anomalen Lampen, zusammen mit den schrecklichen Belle-Époque-Gemälden [...] und den Ballettänzerinnen von Degas und den mundgeblasenen, lilafarbenen Floralglassfiguren aus Murano und den Absinthflaschen von Toulouse-Lautrec. Dieser Plunder würde nie wiederkommen [...].<sup>9</sup>

Christian Kracht beschimpft Degas' Serien junger Tänzerinnen als *Eurotrash*, zusammen mit weiteren ikonischen Kunst- und Designgegenständen. Es ist vielleicht frech, in jedem Falle aber höchst komisch, die kunsthistorisch avantgardistischen Bilder in dieser Weise zu schmähen und mit ihnen den Stil und Geschmack des späteren 19. Jahrhunderts und der sogenannten Belle-Époque. Dass jedoch Degas' Tänzerinnen, die hübschen Mädchen und der luftige Wirbel ihrer Tutus auch die fragwürdigen Kulissen und Kommunikationsmodi des Opernbetriebs zur Schau stellen, war auch ein Thema in der 2019 für ein großes Publikum konzipierten Ausstellung *Degas à l'Opéra* im Musée d'Orsay. Während in Degas-Ausstellungen<sup>10</sup> traditionell die ästhetischen und stilistischen Aspekte der Bilder im Vordergrund standen und weltweit Bewunderung hervorriefen – Farbe und Linie, Ausdruck und Schönheit, Bewegungsmuster und Rhythmus von Figuren und Formen auf Gemälden und Skizzen in Konkurrenz zur Chronofotografie –, vollzog sich mit dieser Ausstellung ein Perspektivenwechsel. Denn sie zeigte, unterstützt durch Bildlegenden und Katalogbeiträge und im Einvernehmen mit dem heutigen Zeitgeist, die Pariser Opernhäuser und Ballettsäle des 19. Jahrhunderts – *Palais Royal*, die Oper

<sup>9</sup> Kracht, Christian: *Eurotrash*, Köln: Kiepenheuer&Witsch 2021, S. 60.

<sup>10</sup> Z.B. *Degas and the Dance*, Detroit: Institute of Arts, und Philadelphia, Museum of Art 2002-2003; *Degas and the Ballet. Picturing Movement*, London: Royal Academy of Arts 2011.

*Le Pelletier*, ab 1875 auch die *Opéra Garnier* – nicht nur als glamouröse *salles de spectacle*, sondern auch als *maisons closes*. Degas' Zeitgenossen kannten das Ballett als eine »exhibition of girls for sale«<sup>11</sup>, und diejenigen, die genau hinschauten, stimmten darin überein, dass die »Opera, in sum, had the delicate whispered function of operating as the smartest brothel in Paris, one in which the Emperor kept his own *loge intime* [...].«<sup>12</sup> Ludovic Halévy, Dramaturg und berühmter Librettist der Operetten Jacques Offenbachs, enthüllte mit seinen Erzählungen *La Famille Cardinal* (1883) die Promiskuität des Opernbetriebs, getragen vom Ehrgeiz der Eltern, dem jugendlichen Reiz der zu Tänzerinnen ausgebildeten Töchter Pauline und Virginie, dem Begehrten ihrer zahllosen Freier und der institutionellen Verankerung.<sup>13</sup> Degas wiederum nahm diese Erzählungen zum Anlass für Zeichnungen. Insgesamt hielten Degas' Serien diese frivolen Wahrheiten buchstäblich in der Schwebe, wenngleich hier und da Herren mit Zylindern, halb verdeckt oder schemenhaft verschwommen, ins Bild treten. Anders als beispielsweise Jean Béraud, der auf seinem Bild *Les Coulisses de l'Opéra* (1889) erotische Annäherungsversuche und Gesten offen zeigt, wahrt Degas Diskretion. So sprach er schon zu Lebzeiten ein schaulustiges, wissendes Publikum an, das bei der Betrachtung der Bilder wie beim Besuch der Oper selbst auf erotische Reize im Abseits der Bühne, im »Obszönen«, setzen konnte. Im Jahr 1869 hingegen offenbarten der Farbanschlag auf ein Kunstwerk und die Reaktionen auf den Vandalismus bereits das Ausmaß der Widersprüche und der in der Welt des Tanzes herrschenden Hypokrisie: An der vollendeten Fassade der künftigen Oper war eine Marmorskulptur von Jean-Baptiste Carpeaux mit einer Ladung schwarzer Tinte verunstaltet worden. Der angesehene, auch als Hofbildhauer beschäftigte Carpeaux hatte mit der Schaffung des Kunstwerks einem Wunsch seines Freundes Garnier entsprochen, im Juli war die Figurengruppe *La Danse* feierlich enthüllt worden. Sie zeigte Bacchus, den Genius der Musik und des Tanzes, und nackte, mit Weinlaub umkränzte Gespielinnen. Carpeaux' neobarocke, höchst bewegte und lustvolle Szene aber erschien vielen Betrachtern und Betrachterinnen als zu realistisch, weil sie Gesichter aus dem Ballettensemble des Palais-Royal zu erkennen glaubten; die aufwallende Empörung erinnerte an den Skandal um Manets *Déjeuner sur l'herbe* sechs Jahre zuvor, auch damals ging es vordergründig um »Realismus«. Manche Bürger und Bürgerinnen verstiegen sich jetzt zu der Äußerung, sie könnten ihre Töchter nicht mehr in die Oper führen, während die Sensationslust stieg, Postkarten mit der Skulptur in Umlauf kamen und Carpeaux

11 So Hippolyte Taine's Figur Monsieur Graindorge, zit. n. Christiansen, Rupert: *Tales of the New Babylon. Paris in Mid-19th Century*, London: Minerva 1995, S. 64.

12 Ebd.

13 Halévy, Ludovic: *La Famille Cardinal*, Paris: Calmann-Lévy 1883; vgl. dazu J. Kraft: »Salle de spectacle ou maison close«, S. 53.

auf sein Copyright pochte. Schaulustige wurden zur Oper chauffiert und begutachteten zuerst den Schaden und zuletzt den wie durch ein Wunder gereinigten Marmor. Chemiker, Steinmetze, Färber, Dekorateure und Glaser hatten dem Management des Opernhauses ihre Dienste und Rezepte angeboten und zuletzt die Tinte mit einer Mischung aus Aluminiumhyperchlorid, Soda, Kalk und destilliertem Wasser vollständig entfernt. Während der Reinigungsaktion wurde am Tatort ein Zettel gefunden mit der Forderung, nicht die Tinte, sondern die unsittliche Statue zu entfernen, ansonsten werde man sie zertrümmern. Daraufhin gab es Überlegungen, sie an einem weniger auffälligen und symbolträchtigen Ort, in einer Turnhalle oder einem Ballsaal, zu zeigen. Aufgeklärt wurde der Fall nie, die unsittlichen, nicht beanstandeten und doch dem *Tout Paris* bekannten Geschäfte im *foyer de la danse* gingen weiter.<sup>14</sup>

Degas' Name verbindet sich bis heute in unvergleichlicher Weise mit der Welt der Oper und der Inszenierung von Tänzerinnen als Objekte des Voyeurismus. Er war freilich keineswegs der einzige, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die außereheliche Intimisierung an kulturellen oder allgemein geselligen Orten zum Thema ganzer Bilder-Serien machte. Auch seine Kollegen waren an erotischen Szenen jenseits des Modells der bürgerlichen Ehe interessiert und stellten diese dar, wenn sie nicht gerade mit Auftragsarbeiten für Familienporträts und häusliche Szenen beschäftigt waren. Sie wählten jedoch oft andere Formen oder Muster außerehelicher Partnerschaftsbeziehungen. Salonmaler wie Alexandre Cabanel verfremdeten die Laszivität der *vie parisienne* durch mythologische Titel und Figuren, passierten auf diese Weise die Zensur und befriedigten in den großen Jahresausstellungen, den *salons*, den Voyeurismus eines großen Publikums. Die Impressionisten Gustave Caillebotte und Frédéric Bazille zeigten vorzugsweise erotisierte sportliche Beziehungen unter Männern – Ruderern, Paddlern, Badenden – und deuteten damit, mit aller damals gebotenen Vorsicht, eine Subversion des heteronormativen Allianzmodells an. Manet, Monet und Renoir wiederum setzten Orte der *villégiature* und Freizeitkultur ins Bild – den Montmartre und den Bois de Boulogne, Bougival nahe Versailles, den Wald von Fontainebleau, die Ufer von Seine und Marne – die seit dem Beginn des Second Empire 1852 durch den Ausbau der Infrastruktur, vor allem der Vorort-Eisenbahnlinie der *petite ceinture*, gut erreichbar waren und außerhäusliche Abenteuer in Parks, in der freien Natur oder bei Geselligkeiten in populären *guingettes* begünstigten. Renoirs *Bal au Moulin de la Galette* (1876) legt die Vermischung sozialer Schichten und Bindungen bei diesen Vergnügungen nahe – man sieht junge volkstümliche Männer mit Strohhut und Bürger mit Zylindern sowie junge Frauen mit freundschaftlichen oder intimen Gesten –, während Manets *Déjeuner sur l'herbe* (1863) das wohl raffinierteste

14 R. Christiansen, *Tales of the New Babylon*, S. 58-63; Hülk, Walburga: *Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand*, Hamburg: Hoffmann und Campe 2019, S. 310f.

Bild eines Stelldicheins im Grünen ist: ein erotisches Picknick dort, wo Damen und Herren des 18. Jahrhunderts sich zur *fête galante* trafen. Das feinste literarische Beispiel der Verführung einer verheirateten Bürgersfrau und ihrer Tochter während eines sommerlichen Ausflugs ist Guy de Maupassants *Une partie de campagne* (1881).

### 3. *La Dame aux Camélias: Doppelmoral und die Ehe als nationale Pflicht*

Toute Manon peut faire un Des Grieux<sup>15</sup>

Mit seinem 1848 veröffentlichten Roman *La Dame aux Camélias* trat der 24-jährige Alexandre Duma d.J. aus dem Schatten seines Vaters, Autor der Romane *Les Trois Mousquetaires* (1843/44) und *Le Conte de Monte-Cristo* (1845/46). 1855 feierte der Sohn auch mit seinem Theaterstück *Le Demi-Monde* einen großen Erfolg und trug damit zur rasanten Verbreitung des Begriffs bei. Die Kameliendame aber, Marguerite Gautier, wurde zur berühmtesten und berührendsten Kurtisane der französischen Literatur, Zeitgenossen erkannten in ihr die Züge der Pariser Kurtisane Marie (eigentlich Alphonsine) Duplessis. Die Geschichte der Kameliendame scheint freilich zunächst nicht in den Zusammenhang der Brüchigkeit des normativen Ehemodells zu passen. Schließlich ist ihr Liebhaber Armand Duval kein Ehemann, sondern zunächst einmal der 24-jährige Sohn einer ehrenwerten Familie aus der Provinz, der mit einer großen Reise und der erotischen Initiation durch eine erfahrene Frau auf ein späterhin geordnetes bürgerliches Leben vorbereitet werden soll. Die Kameliendame erfüllt an ihm die erste Aufgabe einer Kurtisane: junge Männer in die Liebe einzuführen. Sie selbst wird vorgestellt als distinguierte Kurtisane von großer, nachgerade königlicher und zugleich anmutiger Schönheit, zeichnet sich durch musikalische und literarische Bildung aus und genießt das Ansehen einer *Salonnière*. Während ihre Schwester und spätere Alleinerbin als robuste bäuerliche Frau auftritt und ihrer beider Herkunft erkennen lässt, scheint sich für Marguerite der Wunschtraum vieler junger Mädchen erfüllt zu haben: der Aufstieg in die Oberschicht des Liebesdienstwesens. Der wichtigste Intertext von Dumas' Roman ist der 1731 erschienene Roman des Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, der die Liebesgeschichte zwischen der ›gefallenen‹, nach Nordamerika deportierten jungen Frau, und ihrem Geliebten in die Rahmenerzählung des sogenannten *homme de qualité* einbettet, wobei diese Form dazu dient, die Wahrhaftigkeit der Geschichte zu verbürgen. Auch in der *Dame aux Camélias* findet sich die Rahmenfigur eines vertrauenswürdigen, namenlosen Mannes, der sich die ergreifende Liebesgeschichte

15 Dumas fils, Alexandre: *La Dame aux Camélias*, Paris: Gallimard 1974, S. 228.

von Armand Duval erzählen lässt. Während Manon in den Armen ihres Liebhabers stirbt, nachdem dieser ihr bis in die Wildnis gefolgt ist, erliegt Marguerite ihrer Krankheit, als Armand auf Reisen im Orient ist. Er kommt erst zurück, als »toutes les célébrités du vice élégant«<sup>16</sup> schon ihren Besitz ersteigert haben und »la vente de Marguerite«<sup>17</sup> beendet ist. Um sich mit eigenen Augen vom Tod Marguerites zu überzeugen, lässt Armand – ein schauerromantisches Intermezzo – ihren Leichnam exhumieren.

*La Dame aux Camélias* endet mit dem Frauenopfer, im Zentrum jedoch agiert die Figur des Vaters, im Roman komplex angelegt, in der Oper pointiert und mit dem Auftritt zur Verdichtung des Geschehens beitragend. Auch wenn von einer Ehe zwischen Armand und Marguerite nicht die Rede ist, entwickelt sich ihre Beziehung zu einer Irritation des bürgerlichen Allianzmodells. Denn die beiden, die sich im Salon Marguerites kennengelernt haben, verlieben sich aufrichtig ineinander, ein Widerfahrnis, das im Geschäftsmodell des Kurtisanentums nicht vorgesehen ist. Sie durchleben die Stadien der Verzauberung und Hingabe und beziehen gemeinsam eine Wohnung in Bougival, damals ein emblematischer Unschuldsort fern der Halbwelt der Hauptstadt oder des neuen Babylons; in *Nana* ist Bougival Endstation einer romantisierten Landpartie an einem Freier-freien Tag. Die auf Verstetigung angelegte Liaison zwischen Armand und Marguerite ruft Armands Vater auf den Plan. Er weiß nicht um die »maladie poitrinière« der Kurtisane. Die Krankheit verleiht dieser eine vornehme Blässe und der Geschichte früh eine pathetische Note; darüber hinaus diente der Begriff oft auch als Euphemismus für eine venerische Krankheit. Der Vater also schreibt seinem Sohn zunächst vier mahnende Briefe, reist dann nach Paris und bestellt ihn zu sich. In eine »robe de chambre« gekleidet und somit demonstrativ Haus und Heim repräsentierend, empfängt er Armand und beschwört seinen Ruin: »Toute Manon peut faire un Des Grieux.« Dann lässt er die bereits zirkulierenden Gerüchte über die skandalöse Beziehung anklingen und appelliert, mit Verweis auf die ihm notfalls gegebenen väterlichen Befugnisse und das Andenken der verstorbenen ›geheiligten‹ Mutter, an Armands Bewusstsein für Respekt und Familienehre. Die Sorge um das Wohl seiner beiden Kinder lasse ihn nicht ruhen, die Zukunft seines Sohnes und die bevorstehende Liebesheirat seiner tugendhaften Tochter, Armands Schwester, seien aufgrund der fatalen Beziehung

16 Ebd., S. 32.

17 Ebd., S. 45. Diese Szene, vor allem die im Ausdruck »la vente de Marguerite« bitter pointierte Käuflichkeit der Kurtisane, dürfte ein Vorbild für die Auktion in Flauberts *Éducation sentimentale* (1869) gewesen sein, auf der am Vorabend des Staatsstreichs vom 2. Dezember 1851 Mobiliar und Wertgegenstände der Arnoux' veräußert werden. Dabei stellt der junge Frédéric sich vor, dass mit den Perlen und Kaschmirschals Marie Arnoux auch ihr Körper von den Händen der Menschenmenge profaniert wird. In dieser Fantasie verschmelzen die Konzepte von ›Heiliger‹ und ›Hure‹.

gefährdet. Da Armand sich der väterlichen Anordnung nicht beugt, schreibt der Vater an Marguerite und stattet ihr sodann einen Besuch ab. Nach ersten, von »assez de hauteur, d'impertinences und même de menaces«<sup>18</sup> geprägten Worten und Versuchen, Marguerite Gautier zum Liebesverzicht zu bewegen, wechselt er den Ton und erklärt, sie zu dieser Entscheidung nicht zwingen zu wollen, sondern sie, da er ihre wahre Empfindung anerkenne, darum zu bitten. Vielleicht ist diese Bitte der subtilste Ausdruck der patriarchalen Herrschaft, die über unterschiedliche Rhetoriken verfügt und zuletzt den Edelmut des Vaters hervorzuheben sucht. Doch es ist das Gesetz des Vaters, das von Marguerite die Anerkennung der bürgerlichen Ehe als Norm und damit die Erfüllung einer altruistischen und nationalen Pflicht verlangt: Armand für eine bürgerliche Zukunft freizugeben und das Eheglück seiner Schwester nicht durch Eigeninteressen oder eigene Empfindungen zu torpedieren. Marguerite Gautier, die ihr Schicksal angesichts der Umstände klug einschätzt und auf die Liebe verzichtet, stirbt zuletzt einen mit christlicher Symbolik aufgeladenen Tod. Sie hatte als Sünderin gelebt und wird als Märtyrerin verewigt.<sup>19</sup> Über sie heißt es im neunten Kapitel der *Dame aux Camélias*: »Bref, on reconnaissait dans cette fille la vierge qu'un rien avait faite courtisane, et la courtisane dont un rien eût fait la vierge la plus amoureuse et la plus pure.«<sup>20</sup> Der Operntitel *La Traviata*, »Die vom rechten Wege Abgekommene«, verweist in besonderer Weise auf den Widerspruch, der das Kurtisanentum konstituiert und das bürgerliche Ehemodell stabilisiert. Denn es gibt letztendlich zwei Verirrungen: einmal die Tatsache, dass das junge tugendhafte Mädchen aus der Provinz den freilich erwartbaren Weg gegangen ist. Und die unerwartete Tatsache, dass die Kurtisane liebt. *La Traviata* akzentuiert die Normalität des Kurtisanentums im Gesamtsystem des bürgerlichen Geschlechtsverkehrs und die Abweichung durch die unerhörte Liebe der Kurtisane. Die Mitleid erregende Fatalität des romantischen Stoffes; die Figur des drohenden, da sorgenden Vaters erzwingt die Bestätigung des normativen Modells der bürgerlichen Ehe in dem Moment, in dem das von der Gesellschaft getragene Geschäftsmodell des Kurtisanentums durch Liebe gestört wird. Damit wirft Dumas d.J. die eigentlich moralische Frage auf: Welche Opfer fordert dieses Modell?

18 A. Dumas fils, *La Dame aux Camélias*, S. 282.

19 Vgl. zum Frauenopfer in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts grundlegend: Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München: dtv 1996. Die *Dame aux Camélias* wird hier nicht berücksichtigt.

20 A. Dumas fils, *La Dame aux Camélias*, S. 102.

#### 4. *Nana*: »spermal economy<sup>21</sup> und die nationale Gesundheit

Actrices. La perte des fils de famille. – Sont d'une lubricité effrayante, se livrent à des orgies, avalent des millions (finissent à l'hôpital). – Pardon, il y en a qui sont de bonnes mères de familles.<sup>22</sup>

Die käufliche Liebe als kulturelle Praxis stand im französischen 19. Jahrhundert stets auch im Fokus biopolitischer und juristischer Interessen, sozialer und medizinischer Studien sowie medikamentöser Ratschläge und Therapien. Sie alle wurden, wie Alain Corbin in seiner eindrucksvollen Studie *Les Filles de noce* dargelegt hat, intensiviert durch Statistiken, die für das *Second Empire* und die III. Republik sinkende Geburtenzahlen und damit eine gravierende demografische Krise aufzeigten.<sup>23</sup> Als Ursachen vermuteten Mediziner eine durch Promiskuität und venerische Krankheiten, vorrangig Syphilis, schwindende männliche Potenz und Fertilität. Der Schweizer Arzt Dr. Tissot empfahl bereits im 18. Jahrhundert bei abnehmender »vigueur masculine« infolge zu vieler »pèlerinages à l'île de Cythère«<sup>24</sup> die Einnahme von Chinin und Ziegenmilch, gebratenes Hühnchen, rotes Fleisch und Rotwein sowie kalte Bäder, Mittagsschlaf und Frischluft. Die Konsequenz der Angst vor Geschlechtskrankheiten war, dass die im Normengefüge grundsätzlich geduldeten, ja vorgesehene käufliche Liebe streng überwacht wurde. Denn die Ansteckungsgefahr durch Schauspielerinnen, Tänzerinnen, gleichgesetzt mit Liebesdienerinnen, war zu einem Gemeinplatz geworden: »[Ils finissent à l'hôpital], moquiert sich Flaubert in seinem *Dictionnaire des idées reçues*. Dabei wurde zwischen ›Oberschicht‹ und ›Unterschicht‹ im Sexbetrieb differenziert. Denn der Salon einer angesehenen, galanten Kurtisane, das registrierte Bordell und die Straße, auf der *filles publiques* ihrer Arbeit nachgingen, wurden von Polizei, Behörden und Ärzten unterschiedlich stark beargwöhnt oder sanktioniert. Während eine anerkannte Kurtisane oder *femme galante* selten Besuch von der Polizei bekam und die Oper offiziell als Heiligtum der Hochkultur in Ehren stand, fanden unter den im Zuge der Haussmannisierung aus dem Zentrum der Hauptstadt in die Faubourgs getriebenen Straßenmädchen regelmäßige Razzien statt, denn vor allem sie, die *filles*

21 R. Christiansen, *Tales of the New Babylon*, S. 80–92. Hier wird Bezug genommen auf Tissots, Samuel Auguste: *Essai sur les maladies des gens du monde*, Lausanne: François Grasset et Cie 1770.

22 Flaubert, Gustave: *Dictionnaire des idées reçues*, in: Ders., *Œuvres*, II, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade 1952, S. 999f.

23 Corbin, Alain: *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (19<sup>e</sup> siècle)*, Paris: Flammarion 1978.

24 R. Christiansen, *Tales of the New Babylon*, S. 80.

*de noce*, standen im Ruf, Multiplikatorinnen venerischer Krankheiten zu sein. Den größten Einfluss hatte bis zum Ende des Jahrhunderts die 1836 erschienene Schrift des Hygienikers Alexandre Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, die ausschließlich die ›niedere‹ Prostitution berücksichtigte. Diese bezeichnete Parent-Duchatelet als ›notwendiges Übel‹ und schrieb: »[L]es prostituées sont aussi inévitables, dans une agglomération d'hommes, que les égouts, les voiries et les dépôts d'immondices. [...] elles contribuent au maintien de l'ordre et de la tranquillité dans la société.«<sup>25</sup>

Es ist Zolas Roman *Nana*, der die käufliche Liebe *in toto* ungeschönt darstellt und die Unterscheidung von elegantem Kurtisanentum und gemeiner Prostitution als Selbstlügen der bürgerlichen Gesellschaft enttarnt. Im neunten Teil seines Zyklus *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* erzählt er die ›histoire naturelle et sociale‹ des Freudenmädchen Nana, Tochter der Wäscherin Gervaise und des Säufers Coupeau, die dem Lesepublikum aus dem Roman *L'Assommoir* (1877) bekannt waren. Die in *La Dame aux Camélias* noch mitschwingende Galanterie und die romantische Intensität sind in *Nana* vollständig getilgt, das Liebeswerben gerät zur Treibjagd auf junges Fleisch. Die Handlung setzt im Jahr 1867, dem glanzvollsten Jahr des Second Empire und Jahr der zweiten Pariser Weltausstellung ein, die Hauptstadt präsentiert sich erstmals als *ville lumièrre*. Nana, die 1851, im Jahr des Staatstreichs geborene, nun 16-jährige Protagonistin wird nur mit ihrem Vornamen genannt: ›Nana‹, Anagramm und Kosename von ›Anna‹, mit der umgangssprachlichen Bedeutung ›petite copine‹, Konkubine, ›ma nana‹. Sie ist ein Mädchen aus dem Arbeiterviertel La Goutte d'Or, aus der Gosse, eine ›fille de la gouttière‹, mit 14 Jahren schon eine Straßendirne, die sich in Tanzlokalen herumtreibt. Inzwischen ist sie aufgestiegen zur Schauspielerin im Théâtre des Variétés und zur *femme entretenué*, die der Bankier Steiner und der Graf Muffat, ein Förderer des Theaters, luxuriös finanzieren. Als Hauptdarstellerin in der Operette *La blonde Vénus* ist sie zugleich die Attraktion der orgiastisch gestimmten Hauptstadt. »Paris était là, le Paris des lettres, de la finance et du plaisir [...] fait de tous les génies, gâté par tous les vices, où la même fatigue et la même fièvre passaient sur les visages.«<sup>26</sup> Allabendlich stürmt eine Meute von Männern mit dem Brunftscrei »Ohé! Nana! [...] Nana, ohé! Nana!«<sup>27</sup> ins Theater und erwartet das Erscheinen der blonden Venus. Manche kommen in Begleitung ihrer Ehefrauen, um zunächst den Schein der Wohlstandigkeit zu wahren. Der Theaterdirektor selbst jedoch, der mit dem Stück Riesengewinne erzielt, nennt sein Haus gerne ›Bordell‹. Im Olymp aus Pappe, unter dem Theaterhimmel im nackten Gaslicht, zu

25 Parent-Duchatelet zitiert in A. Corbin, *Les filles de noce*, S. 15.

26 Zola, Émile: *Nana, préface et commentaires de Pierre-Louis Rey*, Paris: Pocket 1991, S. 31. Die folgenden Zitate und Details finden sich auf den Seiten 23-35.

27 Ebd., S. 28f.

einer billigen Dekoration im Empire-Stil und einem Walzer »dont le rythme canaille avait le rire d'une polissonnerie«<sup>28</sup>, tanzt und singt Nana: »Jamais on n'avait entendu une voix aussi fausse, menée avec moins de méthode. [...] C'était toujours la même voix vinaigrée.«<sup>29</sup> Alles ist falsch. Wenn Nana, in einen Umhang aus leichter Gaze, gehüllt, ihre »épaules rondes, sa gorge d'amazone, dont les pointes roses se tenaient levées et rigides commes des lances, ses larges hanches [...], ses cuisses de blonde grasse« erahnen und die Erregung den Saal erzittern lässt,<sup>30</sup> ist sie die blonde Venus. Doch der freche kleine Reporter des *Figaro* lässt sich vom Glanz nicht täuschen und nennt sie »mouche d'or«.<sup>31</sup> Golden, aber eine Fliege.

Zola hat Nana als Allegorie des Second Empire angelegt, eine blonde Venus, scheinbar aus Zuckerwerk wie auf Alexandre Cabanel's Bild *La Naissance de Vénus* und doch längst von innen verdorben. Sein Roman erschließt den Resonanzraum der bürgerlichen Doppelmoral, die hegemoniales Ehemodell, patriarchale Privilegien und krude käufliche Liebe in ein Verhältnis zueinander setzt und dieses Gefüge mit Blick auf das Sexualverhalten des *Tout Paris* generalisiert. Zugleich steht sein Roman *Nana* im Bann biopolitischer und medizinischer Diskurse, die Zola im Gesamtzyklus der *Rougon-Macquart* aus unterschiedlichen Perspektiven immer wieder aufruft. 1884, vier Jahre nach dem Erscheinen von *Nana*, äußert sich Horace de Viel Castel in seinen *Mémoires sur le règne de Napoléon III* in ähnlicher Weise wie Zola: »Pauvre nation française! vaniteuse putain qui roule d'amours en amours, toujours désireuse de se farder pour le dernier venu.«<sup>32</sup> Nana ist nicht galant, sondern obszön, ihre eigenen romantischen Liebesträume, Träume eines jungen Mädchens, zerbrechen an den Lebensmöglichkeiten, die ihr zur Verfügung stehen. Mit desaströsen Folgen für die Titelfigur und das Second Empire vermischen sich in diesem Roman Kurtisanentum und Prostitution, Orgie und Geldherrschaft, die »Ehe als Nationalfiktion« und biopolitischer Diskurs. Als der Deutsch-Französische Krieg ausbricht, stirbt die zuvor umjubelte blonde Venus an Pocken, sie ist jetzt entstellt und allein.

## 5. Abschließende Bemerkungen

Degas, Dumas, Zola. Sie und andere führen ihr Publikum an jene kulturell geachteten Pariser Orte, an denen junge Mädchen als Objekte der Schaulust und des

28 Ebd., S. 32.

29 Ebd., S. 35f.

30 É. Zola, *Nana*, S. 47.

31 Ebd., S. 224.

32 Viel Castel, Honoré de: *Mémoires sur le règne de Napoléon III*, Paris: L. Léouzon le Duc 1884, online: [https://archive.org/stream/memoiresducomteh01vielgoog/memoiresducomteh01vielgoog\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/memoiresducomteh01vielgoog/memoiresducomteh01vielgoog_djvu.txt) vom 14.6.2022.

Begehrns dienen und die außereheliche Intimisierung wohlhabender Ehemänner ihren Anfang nimmt: Oper, Salon, Theater. Die dort erwartbare und von dort aus organisierte käufliche Liebe stützt sich auf Gesetzgebung und Normengefüge der bürgerlichen Gesellschaft und ist in der Regel kein Anlass für eine Ehescheidung. Im Gegenteil, das Geschäftsmodell der außerehelichen Beziehung zu einer *femme entretenue*, *grande horizontale* oder *amazon*, als Kurtisanentum galant oder romantisch übertüncht, stabilisiert das Ehemodell des 19. Jahrhunderts. Allfällige Störungen wie die Liebe einer Kurtisane werden, literarisch verdichtet und gewiss auch in der Realität, durch patriarchalen Diskurs, Ausschluss oder Tod der Liebesdienerin behoben. Im gleichen Zeitraum geht das Gespenst venerischer Krankheiten um. Vielfach getarnt als *maladie poitrinière* oder *petite vérole*, besetzen diese die Einbildungskraft und prägen den hygienischen und moralischen Diskurs, der nicht die Doppelmoral, sondern allein die Sexarbeiterinnen stigmatisiert.

## Bibliografie

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München: dtv 1996.

Christiansen, Rupert: Tales of the New Babylon. Paris in Mid-19<sup>th</sup> Century, London: Minerva 1995.

Corbin, Alain: Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (19<sup>e</sup> siècle), Paris: Flammarion 1978.

Dumas fils, Alexandre: La Dame aux Camélias, Paris: Gallimard 1974.

Eiling, Alexander (Hg., in Zusammenarbeit mit Juliane Betz/Fabienne Ruppen): Renoir Rococo Revival, Berlin: Hatje Cantz 2022.

Flaubert, Gustave: »L'Éducation sentimentale«, in: Ders., Œuvres, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade 1952.

—: Dictionnaire des idées reçues, in: Ders., Ebd.

Halévy, Ludovic: La Famille Cardinal, Paris: Calmann-Lévy 1883.

Hülk, Walburga: Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand, Hamburg: Hoffmann und Campe 2019.

Kracht, Christian: Eurotrash, Köln: Kiepenheuer&Witsch 2021.

Kraft, Joséphine: »Salle de spectacle ou maison close? Des abonnés qui mènent la danse«, in: Sandrine Rosenberg (Hg.), *Degas à l'opéra*, Paris: Éditions BeauxArts 2019.

Kaube, Jürgen: »Warum Frauen weniger verdienen«, in: FAS vom 15. Mai 2022, S. 18, <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/warum-frauen-weniger-verdienen-en-18028746.html>.

Matz, Wolfgang: *Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer*, Göttingen: Wallstein Verlag 2014.

Pollock, Griselda: *Moderne und die Räume der Wirklichkeit*, hg. von Marius Babias, Köln: Walther König 2020 (*Modernity and the Spaces of Femininity*, in dies., *Visions and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, London/New York, 1988).

Selger-Vogt, Marianne: »Die genialste Frau, die mir je vorgekommen«, Neue Zürcher Zeitung vom 18.07.2021, online; <https://www.nzz.ch/feuilleton/die-genialste-frau-die-mir-je-vorgekommeniardot-i-ld.1635129>.

Sirvin, René: »Le foyer, paradis des abonnés«, in: Laurence Peydro/Claude Pommeau (Hg.), *Degas Danse Dessin. Un hommage à Degas avec Paul Valéry*, Paris: Éditions BeauxArts 2017.

Stöferle, Dagmar: *Ehe als Nationalfiktion. Dargestelltes Recht im Roman der Moderne*, Berlin: J.B. Metzler 2020.

Viel Castel, Honoré de: *Mémoires sur le règne de Napoléon III*, Paris: L. Léouzon le Duc 1884, online: [https://archive.org/stream/mmoiresducomteho1vielgoog/mmoiresducomteho1vielgoog\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/mmoiresducomteho1vielgoog/mmoiresducomteho1vielgoog_djvu.txt).

Zola, Émile: *Nana*, préface et commentaires de Pierre-Louis Rey, Paris: Pocket 1991.