

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Selbstpositionierung der Surrealisten um 1924

Anarchistinnen, Mörderinnen und Kulturakteurinnen als Vor- und Feindbilder

Margot Brink

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2024, 13

pp. 23-45

ISSN: 2627-3446



Zitierweise

Brink, Margot. 2024. „Selbstpositionierung der Surrealisten um 1924: Anarchistinnen, Mörderinnen und Kulturakteurinnen als Vor- und Feindbilder.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 13, 23-45.

doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.13.2232>

© Margot Brink. Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Margot Brink

Zur Selbstpositionierung der Surrealisten um 1924

Anarchistinnen, Mörderinnen und Kulturakteurinnen als Vor- und Feindbilder

Margot Brink

ist Professorin für französische
Literatur- und Kulturwissenschaft im
europäischen Kontext an der Europa-
Universität Flensburg.

margot.brink@uni-flensburg.de

Keywords

Avantgarde – Surrealismus – Gender – Schriftstellerinnen – Anarchismus

1924 wurde das erste *Manifeste du surréalisme* veröffentlicht, verfasst von André Breton, der mit diesem Text die künstlerisch-politische Revolte einer Gruppe junger Künstler und Schriftsteller, in deren Zentrum er stand, nachhaltig mit dem Begriff des *Surrealismus* verknüpfte. Zu diesem Zeitpunkt zirkulierte der Terminus bereits seit mehreren Jahren in den kulturellen Debatten Frankreichs. Breton gelang es mit dem Manifest, den *Surrealismus* gegen andere Akteur:innen im literarisch-kulturellen Feld seiner Zeit dauerhaft für die eigene Gruppe zu besetzen.

Freilich ist der Surrealismus als Avantgardegruppierung nicht erst mit der Publikation des Manifests am 15. Oktober 1924 entstanden. Seit 1919 hatte er sich nach und nach aus dem Dadaismus heraus entwickelt und dabei die provokativ-spielerischen Gesten der Verneinung und Destruktion zunehmend hinter sich gelassen, um, inspiriert von Apollinaire, Rimbaud, Freud und anderen, den Traum, die Sexualität, die Irrationalität und das Wunderbare des Alltags zu erkunden. In der Tradition von Romantik, Anarchismus und Psychoanalyse stehend, war es dabei nicht die Kunst, sondern das Leben selbst, das die Surrealisten mit Hilfe der Kunst zu revolutionieren antraten (Bürger 2017 [1974]). „Qu'on se donne seulement la peine de *pratiquer* la poésie.“ (1946 [1924], 35), wie Breton es programmatisch im ersten Manifest formulierte.

Bis zur Veröffentlichung des *Manifeste du surréalisme* fluktuierten allerdings noch die Begriffe, mit denen Breton die ihm vorschwebende neue kollektive Aktivität beschrieb: Noch handelte es sich um ein *mouvement flou*, eine „vage Bewegung“ (Polizzotti 1999, 257, 285), die Breton ins Leben rufen wollte. Bald wurde jedoch klar, dass auf den bereits seit mehreren Jahren im öffentlichen Diskurs zirkulierenden Begriff *Surrealismus* auch von anderen Schriftstellern wie Yvan Goll oder

Paul Dermée öffentlich Anspruch erhoben wurde.¹ Breton sah sich insofern gedrängt, eine programmatische Position zu formulieren, um sein Verständnis des Surrealismus durchzusetzen: Das *Premier manifeste du surréalisme* entstand.² Da die Historiographie des Surrealismus von den Akteuren der Gründungszeit selbst initiiert und gelenkt wurde, setzte sich der Begriff des *Surrealismus* in der Version Bretons auf lange Sicht durch und prägt bis heute den Blick auf die historischen Avantgarden (cf. Dondorici 2020, 67; Tomiche 2018).

Von dieser Selbstpositionierung des Surrealismus im literarisch-künstlerischen Feld der Jahre 1924/1925 in Frankreich handelt vorliegender Aufsatz: Während in der bisherigen Forschung der Kampf um das Label *Surrealismus* zwischen den verschiedenen männlichen Akteuren der Avantgarden im Zentrum des Interesses stand (cf. Bandier 1999; Diu et al. 2020; Polizzotti 1999, 295–345,) wurde die Frage danach, wie Breton und seine Anhänger im Rekurs auf Zeitgenossinnen, auf weibliche³ Vor- und Feindbilder, der eigenen Gruppe ihre spezifischen Konturen verliehen, bislang kaum gestellt. Ihre Auseinandersetzungen mit Autorinnen und Künstlerinnen wie Aurel (1869–1948), Rachilde (1860–1953) oder der Avantgarderegisseurin Germaine Dulac (1882–1942)⁴ wurden bisher ins Anekdotische abgedrängt (cf. z.B. Diu et al. 2020; Nadeau 1964 [1945]; Polizzotti 1999). Damit wurde die Perspektive der Surrealisten und ihrer ersten Historiographen (cf. Tzara 1924; Nadeau 1964 [1945]) unkritisch fortgeschrieben. Am ehesten wurde noch unter dem Blickwinkel der surrealistischen Faszination für Gewalt, Verbrechen und Wahnsinn nach den weiblichen Vorbildern der Surrealisten gefragt (cf. Eburne 2008, 74–95; Eggenberger 1996).

Im Folgenden soll untersucht werden, welche Funktion diesen weiblichen Vor- und Feindbildern in der Konstituierungsphase des Surrealismus zukommt und inwiefern der Umgang der Surrealisten mit ihnen genderspezifisch geprägt ist. Exemplarisch wird die Problematik anhand der Auseinandersetzung der Surrealisten mit drei Zeitgenossinnen entfaltet: der Anarchistin und Attentäterin Germaine Berton, die 1923 einen hochrangigen Vertreter der rechtsextremen nationalistisch-monarchistischen *Action française* ermordet hatte und von den Surrealisten zu einer Ikone

¹ Yvan Goll hatte am 1. Oktober 1924 sein eigenes „manifeste du surréalisme“ in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Surréalisme* publiziert (Goll 1924). Auch Aragon positionierte sich, allerdings in Abstimmung mit Breton, bei der Besetzung des Begriffs mit dem programmatischen Text „Une vague de rêves“ (1974 [1924], 226–251), der kurz vor dem Manifest Bretons veröffentlicht wurde. Ebenso kritisierten Picabia (in der Avantgardezeitschrift 391, 19. Oktober 1924) und der Autor Paul Dermée (Offener Brief, in: *Journal littéraire*, 30. August 1924; cf. Kries/Kunz 2019, 13) Breton und sein Konzept des Surrealismus. Vgl. hinsichtlich der Kontroversen rund um die Besetzung des Begriffs Surrealismus um das Jahr 1924 Diu et al. 2020, Polizzotti 1999, Asholt/Fähnders 2005.

² Ursprünglich hatte Breton vor, nur ein Vorwort für seinen Gedichtband *Poisson soluble* zu schreiben. Unter dem Druck der Kontroverse um den Begriff des Surrealismus aber nahm dieses Vorwort schließlich die Form eines Manifests an und wurde 1924 unter dem Titel *Manifeste du surréalisme – Poisson soluble* publiziert, wobei die Gedichte nun eine eher exemplifizierende Funktion erhielten (cf. Diu et al. 2020, 127).

³ Unter „weiblich“ werden hier Personen verstanden, die sich ihrem Selbstverständnis nach als Frauen begreifen und/oder in der Außenwahrnehmung als Frauen betrachtet werden.

⁴ Da Primär- und Sekundärliteratur zu den genannten Künstlerinnen teilweise nicht unter den Pseudonymen, sondern nur unter den Geburtsnamen zu finden sind, seien letztere hier genannt: Aurel (eigentlich Aurélie Octavie Gabrielle Antoinette de Faucomberge), Rachilde (eigentlich Marguerite Eymery-Valette) und Germaine Dulac (eigentlich Charlotte Elisabeth Germaine Saisset-Schneider).

der Freiheit stilisiert wurde, sowie den in der Pariser Kulturszene um 1920 bekannten und einflussreichen Autorinnen und Salonnières Aurel und Rachilde, die von den Surrealisten öffentlich scharf angegriffen wurden.

Theoretisch-methodisch sind Konzepte zur Struktur des literarischen Feldes (cf. Bourdieu 1992) sowie konstruktivistische Gendertheorien (cf. Butler 1999 [1990]) für die folgenden Überlegungen leitend. Sie erlauben es, literatursoziologische Perspektiven mit der Frage nach Geschlechterkonstruktionen und Machtkonstellationen im Feld der Kultur zu verbinden. Ansätze zur Intersektionalität sollen diese theoretische Perspektive erweitern, um die Interdependenz von Genderzuordnungen und anderen Kategorien wie z.B. Heteronormativität, Rassismus, Klassismus, Alter oder Religion als vielschichtige ‚Konfigurationen‘ in den Blick zu nehmen (cf. Walgenbach 2012, 19). Ein methodisches Dilemma in der Behandlung der Frage nach der Funktion weiblicher Vor- und Feindbilder in der Konstituierungsphase des Surrealismus ergibt sich aus der Quellenlage. Insbesondere bei Berton und Aurel, etwas weniger im Falle von Rachilde, handelt es sich um weitgehend marginalisierte Aktivistinnen und Autorinnen, die in der Geschichts- und Literaturgeschichtsschreibung bestenfalls am Rande vorkommen. Insofern bleibt eine Untersuchung ihrer Funktion für die Selbstpositionierung der Surrealisten auch auf die wenigen Zeugnisse angewiesen, die von der Avantgardegruppierung selbst überliefert wurden. Im vorliegenden Aufsatz wird deshalb zum einen versucht, diese anekdotischen Erzählungen als symptomatische Zeugnisse für den Konstituierungsprozess des Surrealismus neu zu lesen. Im Sinne einer genderspezifischen Literaturgeschichte der Avantgarden soll zum anderen die Perspektive der Surrealisten um einzelne, bisher kaum wahrgenommene Quellen ergänzt werden.

Vorbild: die Anarchistin Germaine Berton

Jahrzehntelange Forschungen aus feministischer und Gender-Perspektive haben gezeigt, welchen wichtigen Beitrag Künstlerinnen und Schriftstellerinnen zur Entwicklung der verschiedenen historischen Avantgardebewegungen geleistet haben.⁵ Gleichwohl bleibt unbestritten, dass die meisten avantgardistischen Gruppen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und dies gilt auch für den Surrealismus, patriarchal geprägt waren. Nur wenige der vielen Kunst und Literatur schaffenden Frauen der 1920er Jahre in Frankreich, am Übergang vom Dadaismus zum Surrealismus, gehörten zum engeren Kreis, der sich um Breton entwickelte. Und die wenigen, die wie Céline Arnaud, Suzanne Duchamp oder Toyen dem Surrealismus nahestanden, wurden schon in den 1920er Jahren, im Zuge der bereits mit der Avantgarde selbst einsetzenden Historiographie aus der Geschichte der Avantgarden herausgeschrieben.⁶ Viele künstlerisch aktive Zeitgenossinnen

⁵ Einen hervorragenden Überblick zu dieser Forschung liefert Tomiche 2018.

⁶ Ein signifikantes Beispiel hierfür ist Tzaras *Sept manifestes dada* (1924), das einen historischen Abriss des Dadaismus enthält, in dem die überaus produktive Dada-Autorin Céline Arnaud unerwähnt blieb, was diese in einem Brief an Tzara ausdrücklich kritisierte (cf. Tomiche 2018, bes. 86–87). Ein anderes Beispiel ist die kosmopolitische tschechische Malerin und Illustratorin Toyen, die in den 1930er Jahren den Surrealismus in Tschechien mitbegründete. Obschon sie in engem Kontakt mit den französischen Surrealisten stand, war sie bei den Ausstellungen in Frankreich immer nur mit zwei Werken vertreten, die sie Breton und Éluard bei deren

blieben ohnehin auf Abstand zu den Surrealisten. Hierzu gehören die *Women of the Left Bank* (Benstock 1986) wie Adrienne Monnier, Sylvia Beach oder Janet Flanner; gleiches gilt z.B. für Sonia Delaunay, Alexandra Exter, Marie Vassilief, Greta Knutson und später auch Frida Kahlo. „Je ne veux aucun maître“ (zit. n. Dondorici 2020, 64), schrieb programmatisch die franko-rumänische Autorin Céline Arnauld, deren Texte inhaltlich und formal zwischen Dada und Surrealismus angesiedelt sind und die sich dennoch bewusst von der Gruppe um Breton abgrenzte.⁷ Auch die schwedische Malerin, Schriftstellerin, Kunstkritikerin und Übersetzerin Greta Knutson, die 1924 den Dadaisten und späteren Surrealisten Tristan Tzara in Paris kennenlernte und ein Jahr später heiratete, beschreibt ihre Distanz zu der Gruppe um Breton in der autobiographischen Rückschau:

Über die Surrealisten, die unsere Freunde waren, brauche ich nicht viel zu schreiben: es ist eher zu viel als zu wenig von dieser Gruppe erzählt worden. Nur mit Hans Arp und Sophie Täuber, dem Musiker Darius Milhaud und seiner Frau, Paul Eluard und seiner Freundin Nusch, René Crevel entstand eine wirkliche Freundschaft. Ich sah sie selten und fand die Tyrannei des André Breton unausstehlich, malte absolut *nicht* surrealistisch und habe sehr viel später, nach dem Krieg, als ich die stalinistischen Surrealisten nicht mehr sehen wollte, onirische Gemälde gemacht. (Knutson 1982, 185)

Selbst jene, die sich wie die non-binäre homosexuelle Schriftstellerin und Fotografin Claude Cahun und ihre Lebensgefährtin, die Illustratorin Suzanne Moore, dem Surrealismus durchaus verbunden fühlten, arbeiteten nur punktuell in den 1930er Jahren mit der Gruppe zusammen (cf. Leperlier 2006, Oberegger 2006).⁸ Während für die Künstlerinnen und *realen Frauen der Surrealisten* (Hörner 1996, Pfeiffer 2020) also offensichtlich kaum ein Platz oder nur ein Platz an der Schreibmaschine in dem am 11. Oktober 1924 eröffneten *Bureau de recherches surréalistes* vorgesehen war,⁹ spielten bekanntlich zu Musen stilisierte Lebensgefährtinnen wie Gala Éluard, Simone Breton oder Suzanne Muzard und imaginäre Weiblichkeitsbilder (cf. Riese-Hubert 1994) eine wichtige Rolle in der „mythologie moderne“ (Aragon 1926, Préface) des Surrealismus. Das Wunderbare, der Zufall, der Traum und ganz besonders die Frau sowie die Liebeserfahrung

Besuch in Prag geschenkt hatte (Görgen-Lammers et al. 2021, 107). Ihr immens umfangreiches Œuvre erfährt erst seit einigen Jahren eine angemessen breite Rezeption. Die erste Einzelausstellung weltweit fand 2021 in der Kunsthalle Hamburg statt.

⁷ Arnauld war mit dem Autor Paul Dermée verheiratet, der dem Surrealismus bretonischer Prägung ebenfalls kritisch gegenüberstand

⁸ Insbesondere Breton war notorisch homophob (cf. Béhar 2012, 506–507), was auch für männliche homosexuelle Mitglieder der surrealistischen Gruppe, wie z.B. René Crevel, ein Problem darstellte.

⁹ Berühmt wurde eine Fotografie aus der Gründungsphase des Surrealismus, die Simone Breton (geb. Kahn) in den Räumen des *Bureau de recherches surréalistes* zeigt, wie sie die Wachträume von Desnos auf der Schreibmaschine festhält. Aber auch Simone Breton war mit der ihr zugeschriebenen Rolle als Ehefrau, Buchhalterin und Sekretärin des Surrealismus keineswegs einverstanden und protestierte, wie die Protokolle des *Bureau de recherches surréalistes* belegen, „gegen die Maßnahmen, die ständig gegen einige der Anwesenden ergriffen werden, die sich gewisse undankbare Aufgaben aufgebürdet haben und die man wie Werkzeuge benutzt. Meines Erachtens hält man sie über das Funktionieren von Zeitschrift und Büro keineswegs auf dem Laufenden.“ (Zit. n. Hörner 1996, 67).

wurden als revolutionäre Elemente einer neuen poetischen Lebenspraxis begriffen.¹⁰

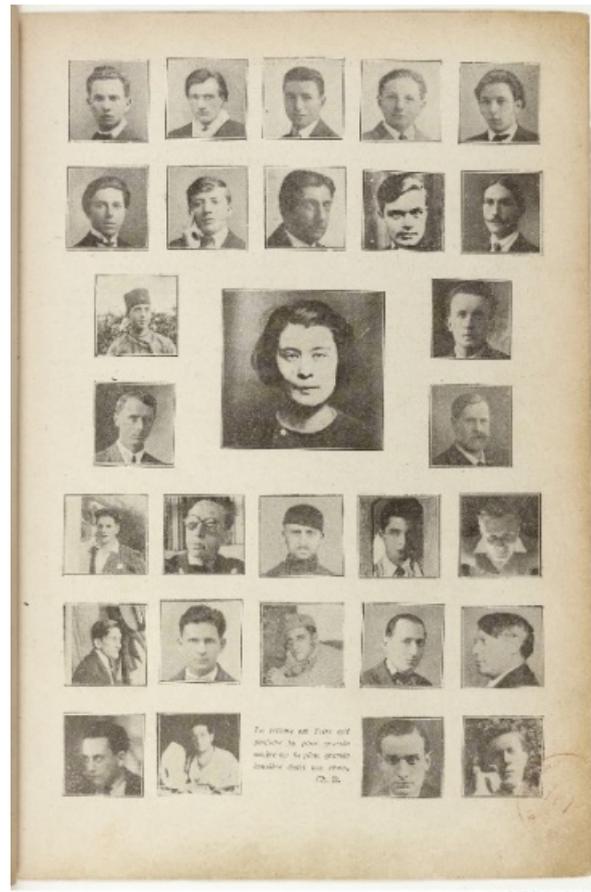
Dabei waren die Surrealisten vor allem von Grenzgängerinnen, Frauen in freien, häufig prekären Lebensverhältnissen fasziniert: Gelegenheitsprostituierte (*Nadja* [Breton 1928], eigentl. Léona Delcourt), Tänzerinnen (Suzanne Muzard), Mörderinnen (Violette Nozière, die Geschwister Papin) oder eben Anarchistinnen wie Germaine Berton galten als Vorbilder der surrealistischen Revolte. Eros und Thanatos, Überschreitung und Exzess zogen sie an – „tout ce dont nous privait une morale imposée, le luxe, les fêtes, le grand orchestre des vices, l’image de la femme aussi, mais héroïsée, sacrée aventurière“ (Aragon 1994 [1923], 7), wie es Aragon 1923 beschrieb.

In der Zeitschrift *La Révolution surréaliste*, dem zentralen Publikationsorgan der Gruppe, das zwischen 1924 bis 1929 in loser Folge mit insgesamt 12 Ausgaben erschien, finden sich immer wieder Berichte und Bilder, die solche aus Sicht der Herausgeber mutigen Grenzgängerinnen präsentieren. Sie werden zum Teil eines Projektes gemacht, das sich schon über den Titel der Revolution verschreibt: „Nous sommes à la veille d’une révolution. Vous [gemeint sind die Leser:innen, M. B.] pouvez y prendre part“¹¹, wie es mit Hinweis auf das *Bureau de recherches surréalistes* gleich auf der Innenseite der ersten Ausgabe von *La Révolution surréaliste* hieß. In diesem 30 Seiten umfassenden Heft finden sich viele Traumnotate und automatische Texte verschiedener Surrealisten; darüber hinaus enthält es Rezensionen sowie Ausschnitte aus der Tagespresse zu dem thematischen Schwerpunkt „Les Désespérés“ (RS 32), darin zahlreiche Berichte über Selbstmorde junger Menschen. Hierzu passend lancierten die Herausgeber Naville und Péret eine Umfrage zum Thema: „Le suicide est-il une solution?“ (RS 2). Diese Faszination für den Selbstmord, das Verbrechen und die Ausübung von Gewalt prägte die ersten noch von den futuristischen und dadaistischen Destruktionsphantasien beeinflussten surrealistischen Jahre (cf. Ehrlicher 2001; Galligani 2014, 100).

Genau in der Mitte dieser ersten Ausgabe von *La Révolution surréaliste* platzierten die Surrealisten eine ganzseitige Fotocollage: Sie zeigt im Zentrum die Anarchistin und Attentäterin Germaine Berton, umringt von 28 Porträts der Surrealisten und dem Surrealismus nahestehenden Persönlichkeiten (RS 17).

¹⁰ Dies sind intensiv erforschte Aspekte des Surrealismus, exemplarisch sei hier auf die Arbeiten von Caws (1986), Riese-Hubert (1994), Conley (1996) oder Chadwick (1998) verwiesen.

¹¹ Das Reprint der ersten Ausgabe von *La Révolution surréaliste* wird hier und im Folgenden zit. n. Aragon et al. 1991 [1975], abgekürzt mit RS unter Verwendung der internen Paginierung der Zeitschrift.



1 | *La Révolution surréaliste*, Nr. 1 vom 1. Dezember 1924, 17 (Quelle: Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15282871>)

Die Collage enthält weder eine Überschrift noch erläuternde Informationen zu den abgebildeten Personen, nur das mit den Initialen Ch. B. gekennzeichnete Baudelaire-Zitat aus dem Vorwort zu *Les Paradis artificiels* fungiert als Kommentar zu den Porträts: „La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves“. Für die zeitgenössischen Leser:innen jedoch war der Kontext leicht zu entschlüsseln: In den öffentlichen Debatten und der Tagespresse der Jahre 1923 und 1924 war die junge Frau, um die sich die Surrealisten gruppieren, überaus präsent. Am 22. Januar 1923 war Berton schlagartig bekannt geworden, hatte sie doch an diesem Tag den militanten Royalisten und Nationalisten Marius Plateau ermordet. Plateau war eine der zentralen Persönlichkeiten der *Action française*, einer rechtsextremen Gruppierung, die 1898 im Kontext der Dreyfus-Affäre entstanden war. 1908 hatte Plateau innerhalb der Jugendorganisation der *Action française* eine Art Kampfverband gegründet, die *Fédération nationale des Camelots du Roi*, und war seitdem ihr Anführer. In den 1920er und mehr noch in den 1930er Jahren war die *Action française* eine bedeutende politische Kraft in Frankreich und übte nicht zuletzt über eine gleichnamige Tageszeitung erheblichen Einfluss auf die Debattenkultur und die politische Polarisierung im Frankreich der Zwischenkriegszeit aus. Plateau war in seiner Zusatzfunktion als „secrétaire de rédaction“ (Tracts 1982, 382) eine tragende Figur der extremen Rechten. Berton hatte sich unter einem Vorwand Zugang zu den Redaktionsräumen verschafft, wo

sie Plateau erschoss und im Anschluss an das Attentat versuchte, sich selbst zu töten, was aber misslang (cf. Bourson 2008, 19). Ihr Motiv war es, die Rechten zu bekämpfen und vor allem den sozialistischen Politiker Jean Jaurès zu rächen, der 1914 von einem Nationalisten aus dem Umkreis der *Action française* ermordet worden war. Der Prozess gegen den Attentäter fand erst nach dem Ersten Weltkrieg statt. Befördert von der patriotischen Stimmung der Zeit wurde der Angeklagte jedoch freigesprochen, zum Entsetzen der Sozialist:innen und Anarchist:innen.¹²

Nach dem Attentat auf Plateau spitzte sich die politische Lage in Paris zu. Der Mord mobilisierte die Anhänger der Rechten zu gewaltsamen Ausschreitungen gegen die Redaktionsräume der anarchistischen Tageszeitung *Le Libertaire* und weitere Treffpunkte der Anarchist:innen. Das Begräbnis Plateaus entwickelte sich schließlich zu einem politischen Großereignis. Mehrere Zehntausende, darunter auch rechte Intellektuelle wie Maurice Barrès und Jacques Maritain, nahmen an der Trauerfeier teil. Vor diesem Hintergrund erregte der Prozess gegen Berton, der vom 18. bis 24. Dezember 1923 in Paris stattfand, größte Aufmerksamkeit.



2 | Prozess gegen Germaine Berton, Dezember 1923 (Quelle: Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53123457v>)

Die instabile politische Situation in Frankreich und die zunehmende Polarisierung der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen spielten in den Prozess gegen Germaine Berton hinein und beeinflussten maßgeblich den Ausgang des Verfahrens,

¹² Ein Urteil, das die französische Gesellschaft nachhaltig prägte und polarisierte. Kaum einen Monat vor dem Auftakt des Prozesses gegen Berton, am 23. November 1924, rückte das Thema erneut ins Zentrum des öffentlichen Interesses: Jaurès wurde die für französische Verhältnisse höchste posthume Ehre zuteil, indem seine sterblichen Überreste ins Panthéon überführt wurden. Auch dies war ein Ereignis, das Zehntausende öffentlich begleiteten.

das am 24. Dezember 1923 mit einem spektakulären Freispruch der Angeklagten endete.¹³

Für die Surrealisten war Germaine Berton eine Heldin, die selbstlos und unerschrocken für Freiheit und Demokratie kämpfte. Sie verfolgte den Prozess mit Spannung und intervenierte mehrfach öffentlich zugunsten der Anarchistin.¹⁴ Die oben abgebildete Fotocollage (Abb.1) stellt dabei allerdings weniger eine Intervention zugunsten der Angeklagten dar, da sie erst nach dem Abschluss des Prozesses veröffentlicht wurde; vielmehr ist sie in erster Linie als Selbstdeutung der surrealistischen Gruppe zu interpretieren. Durch die Positionierung in der Mitte der ersten Ausgabe von *La Révolution surréaliste* wurde dem Fall Berton eine herausgehobene Stellung zugewiesen. Bewusst hatten die Surrealisten für die gesamte Zeitschrift ein strenges, nüchternes Layout entworfen, das sich grafisch an Zeitschriften wie *Nature* anlehnte, um Objektivität sowie einen (natur-)wissenschaftlichen Anspruch der Gruppe auszustrahlen und sich von reinen Kunst- und Literaturpublikationen abzugrenzen (cf. Eggenberger 1996). Bei dem von den Surrealisten verwendeten Foto der Attentäterin Berton, das durch seine Größe und Platzierung hervorsticht, handelt es sich um eine Polizeifotografie.



3 | Germaine Berton, Polizeifoto 1923 (Quelle: wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Germaine_Berton.jpg)

¹³ Diesen aus heutiger Sicht nur schwer nachvollziehbaren Freispruch erklärt Lavignette so: „Le 18 décembre 1923, à Paris, la foule se presse au procès de la meurtrière de Marius Plateau. Au cours des débats, les motivations de l'accusée sont quasiment reléguées à l'arrière-plan, contrairement à l'historique des violences commises par l'Action française, dont témoignent des dizaines de personnalités appelées à la barre. Grâce à son défenseur, M^e Henry Torrès, avocat d'anarchistes bien que communiste, Germaine Berton est acquittée le soir de Noël. L'essentiel de sa plaidoirie a reposé sur un fait : si l'assassin de Jaurès a été acquitté en 1919 pour son crime, Germaine Berton n'a aucune raison d'expier aujourd'hui le sien. Œil pour œil, dent pour dent. Une réussite.“ (Lavignette 2023, o. S.)

¹⁴ In der Februar-Ausgabe des Jahres 1923 der u.a. von Breton herausgegebenen Zeitschrift *Littérature* wird auf dem Cover auf das Attentat angespielt, und Aragon rechtfertigt in einem Artikel den Anschlag auf Plateau als „un accident de travail“ (zit. n. Lavignette 2023, 66). Mehrfach nahmen Breton und andere Mitglieder der Gruppe Stellung zu dem Fall und verteidigten die Attentäterin (cf. Interview mit Breton in *Le Journal du Peuple* vom 7. April 1923). Jahre später publizierte Yvan Goll mit seinem Werk *Germaine Berton. Die rote Jungfrau* eine leidenschaftliche Hommage an die junge Anarchistin (Goll 2017 [1925]).

Wie Eggenberger im Hinblick auf die surrealistische Inszenierung von Berton erläutert, entwickelte sich diese Art der normierten, sich von jedem Bezug zur künstlerischen Tradition des Porträts lösende fotografische Darstellung der oder des Kriminellen gegen Ende des 19. Jahrhunderts (cf. Eggenberger 1996, 214–216). Einerseits diente sie der Dokumentation und konnte zu Fahndungszwecken verwendet werden, andererseits war sie Teil einer entstehenden pseudowissenschaftlicher Kriminalanthropologie, mit deren Hilfe Verbrecher:innen aufgrund ihrer angeblichen anatomischen Besonderheiten verschiedenen ‚Familien‘ bzw. Typen von Kriminellen zugeordnet werden sollten. Mit ihrer Fotocollage, die das Format polizeilicher Steckbriefe nachahmt, nähern sich die Surrealisten dem Typus der Mörderin aus ideologischen Gründen, der Überzeugungstäterin, an (cf. Eggenberger 1996, 215). Durch die Größe und mittige Platzierung des Fotos erhält Berton zwar eine zentrale Stellung im Bildganzen, dennoch sind es die männlichen Persönlichkeiten aus dem Umkreis des Surrealismus, die die junge Frau in ihre Mitte aufnehmen und sie auf diese Weise symbolisch für die eigene Sache vereinnahmen. Am unteren Bildrand, in der Mitte, bleibt jedoch eines der dreißig Karrees frei. An die Stelle des hier zu erwartenden Abbilds tritt ein kanonisierter, ‚heiliger‘ Text: Über das Baudelaire-Zitat wird Berton in einer dichotomen, Genderstereotype aufgreifenden Weise zur Repräsentantin aller Frauen stilisiert, die dem Ideal der Revolte, dem Licht (*lumière*) ebenso wie dem Dunkel (*ombre*), per se näherzustehen scheinen.¹⁵ „Das Gruppenbild mit Germaine Berton, das die Identifikation mit einer Mörderin – statt mit dem Künstler und der Kunst – postuliert, lässt sich [...] als programmatisches Bild der sich konstituierenden Künstlergruppe interpretieren.“ (Eggenberger 1996, 215)

Wenn Breton kurz nach dem Attentat in einem Interview mit *Le Journal du Peuple* vom 7. April 1923 den Mut und die Freiheit der Anarchistin hervorhebt und in polemischer Zuspitzung formuliert: „Pour moi l’opinion de Germaine Berton est infiniment plus considérable que celle de M. André Gide“ (*Tracts* 1982, 383), dann erfüllt diese Aussage die Funktion einer surrealistischen Selbstpositionierung im kulturpolitischen Feld der 1920er Jahre: André Gide als einer der wichtigsten Schriftsteller der Zeit, der das literarische Feld wesentlich dominierte, wird von Breton delegitimiert und sozusagen ‚entthront‘, indem er provokativ die Attentäterin über den Autor, die proletarische Anarchistin über den bürgerlichen Intellektuellen stellt. Auf diese Weise definieren sich die Surrealisten – und zwar

¹⁵ Cf. zu diesem Aspekt besonders Goll: „Frauen regieren über Frankreich. Diese Epoche ist eine der abenteuerlichsten und wildesten in Europa. [...] Beredter als die Namen der Präsidenten der Republik sind die der Frau Steinheil, der Frau Caillaux und der ‚roten Jungfrau‘ Germaine Berton: drei Mörderinnen, drei Ruferinnen, drei Trägerinnen weithin leuchtender Fackeln und gnadenloser Revolver“ (2017 [1925], 70). Sie hätten, typisch weiblich, nur „im Trieb, im Instinkt“, sozusagen ohne „Schuld“ (2017 [1925], 70) gehandelt. „Das Gleiche bei Germaine Berton: [...] Ein fast Unbekannter fiel – aber eine triumphale Idee entwich dem Kadaver wie seine Seele. Und so wurde aus dem kleinen Mord der wahre Prozeß der Nachkriegszeit [...]. Von Jeanne d’Arc, der ritterlichen ‚pucelle‘, über Charlotte Corday, dem [sic!] ‚ange de l’assassinat‘ bis zu Germaine Berton, der ‚vierge rouge‘ – eine Kurve, ein einziger, ja ein göttlicher Heiligenschein, der über den Scheiteln dieser Frauen wie ein Meteor leuchtet. Politische Marien, Göttinnen dieses politischen Geiststaates Frankreichs. In die Knie vor dieser Schönheit des Herzens! Epopöen für die antiken Gefühlsmächte!“ (2017 [1925], 72–73).

über den Bezug auf weibliche Vorbilder, auf Mörderinnen und Grenzgängerinnen – bewusst als randständige Figuren in einem kulturellen Raum, dessen Grenzen und Machtpositionen sie kritisieren und in dem sie sich zugleich selbst positionieren möchten.

Immer wieder sollten im Laufe der kommenden Jahre solche Grenzgängerinnen in der surrealistischen Vorstellungswelt eine entscheidende Rolle spielen, denn wie bspw. Violette Nozières, eine junge Frau, die nach jahrlangem sexuellem Missbrauch durch den Stiefvater ihre Eltern ermordete (Breton et al. 1968 [1933]), die Geschwister Papin (cf. Edwards/Reader 2001) oder auch Nadja (cf. Polizzotti 1999, 387–395, Bürger 2018), die Heldin des gleichnamigen Prosatextes von Breton aus dem Jahr 1928, so ist auch die von den Surrealisten gefeierte Berton eine junge Frau am Rande der Gesellschaft.¹⁶

Aufgrund ihrer prekären Lebenssituation und aus politischen Gründen geriet Berton in Paris mehrfach mit der Polizei in Konflikt (cf. Lavignette 2019, 37f.). Ein Auszug aus einem ihrer Briefe von 1922 zeigt, in welcher Misere die junge Frau nach ihrer ersten Inhaftierung lebte: „Depuis, je n’ai jamais été si malheureuse. Mangeant peu ou pas, ennuyée, déprimée, j’ai vu revenir mes points au poumon droit et, enceinte de deux mois, j’ai réussi de me faire avorter, mais cela m’a complètement ébranlée, au moral comme au physique [...]“ (Lavignette 2019, 38).¹⁷ In dieser in jeder Hinsicht instabilen Lebensphase wuchs in ihr offensichtlich der Entschluss, ihren politischen Überzeugungen Taten folgen zu lassen und der *Action française* einen entscheidenden Schlag zu versetzen. Diese biographischen Hintergründe kannten die Surrealisten freilich nur fragmentarisch aus der Tagespresse.

Nach dem Freispruch ihrer Heldin triumphierten die Surrealisten zunächst: Sie ließen Berton direkt nach Prozessende einen Korb mit roten Rosen und Nelken sowie folgender Notiz zukommen: „A Germaine Berton qui a fait ce que nous n’avons pas su faire“ (*Tracts* 1982, 383). Erstaunlicherweise ging aber gerade für Breton mit diesem Freispruch eine Art Entzauberung seiner Heldin einher; der

¹⁶ 1902 in der Kleinstadt Puteaux nordwestlich von Paris geboren, stammte sie aus emotional, teilweise auch finanziell instabilen Verhältnissen. Ihre Mutter war Grundschullehrerin und ihr Vater arbeitete als Mechaniker, doch trennten sich die Eltern früh. Germaine verbrachte ihre Jugendzeit beim Vater, einem militanten Gewerkschafter und Anarchisten. Durch ihn politisierte sie sich früh, kam mit anarchistischen Ideen und Organisationen in Berührung und begann sich politisch zu engagieren. Berton war eine gute Schülerin, besuchte für zwei Jahre eine Kunsthochschule und wurde zu einer intellektuell und politisch interessierten, ambitionierten jungen Frau (cf. Lavignette 2019, 33). Nach dem Tod des Vaters, Germaine war zu diesem Zeitpunkt 17 Jahre alt, musste sie ihren Lebensunterhalt selbst verdienen. 1920/1921 arbeitete sie in verschiedenen Fabriken und engagierte sich zugleich politisch, zunächst in kommunistischen und gewerkschaftlichen, dann zunehmend in anarchistischen Kreisen. Im November 1921 ging sie nach Paris, wo sie sich den dortigen anarchistischen Kreisen anschloss, vom Verkauf linker Zeitschriften und wechselnden Anstellungen lebte. Sie veröffentlichte zahlreiche Artikel in der kommunistischen Zeitung *Le Réveil*, so z.B. „À bas la France militariste!“ (27.8.1921) oder „De l’acte individuel à l’acte collectif“, die sie in den revolutionären Kreisen der Hauptstadt bekannt machten (cf. Lavignette 2019, 33–34, Bourson 2008).

¹⁷ Den Polizeiakten zufolge saß sie mehrfach wegen Betrugs und Veruntreuung von Geldern ihrer jeweiligen Arbeitgeber im Gefängnis. Zwischenzeitlich wohnte sie entweder bei befreundeten Anarchisten oder, wie Bretons Nadja, in Hotels, die sie jeweils nach kurzer Zeit verließ, ohne jedoch ausstehende Rechnungen zu begleichen (Lavignette 2019, 39). Dieser ‚kriminelle‘ Umgang mit Geld war dabei nicht nur ein Zeichen ihrer prekären finanziellen Situation, sondern auch Ausdruck ihrer anarchistischen Haltung, derzufolge privates Eigentum eine unrechtmäßige Aneignung von Volkseigentum darstellte.

Mythos wurde wieder in die Wirklichkeit entlassen. Breton hatte „ihren Prozeß im Dezember 1923 nahezu besessen verfolgt, da er in ihr die Verkörperung der Revolution und der Liebe sah. Das war so sehr der Fall, daß er ihren schließlichen Freispruch mit Bestürzung hinnahm: Er war der Meinung, daß der Freispruch ihrem Verbrechen den Wert nehme [...]“ (Polizzotti 1999, 319). Zwar nahmen die Surrealisten mit der Fotocollage von 1924 noch einmal Bezug auf Berton, aber in der Folgezeit spielte die Anarchistin in der Galerie der surrealistischen Heldinnen keine Rolle mehr. In der Tat war das weitere Schicksal der Anarchistin wenig angetan, um poetisch und politisch überhöht zu werden.¹⁸ Sie starb im Juli 1942 an einer Überdosis Veronal.

Abgrenzungsfiguren: die Autorinnen und Kulturakteurinnen Aurel und Rachilde

In der Phase, in der die späteren Surrealisten sich noch dem Dadaismus verbunden fühlten, also etwa zwischen 1919 und 1923, waren für die jungen Autoren und Künstler öffentliche Manifestationen und Skandale probate Mittel, um provokativ Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft und Kultur zu üben, ohne dabei selbst Kunst oder zwingend neuen Sinn zu produzieren.¹⁹ 1923/1924 spielten Skandale sowie echte oder inszenierte ‚Prozesse‘ eine wichtige Rolle, um die neuen Ideen sichtbar zu machen und dem Surrealismus bretonscher Prägung zum Durchbruch zu verhelfen.

So nahmen die Surrealisten auch männliche Zeitgenossen, Politiker oder Autoren ins Visier, wenn es darum ging, die surrealistischen Positionen abzugrenzen. Schon 1921 hatte Breton einen solchen ‚Prozess‘ gegen den Schriftsteller Maurice Barrès initiiert. Bei einer öffentlichen Abendveranstaltung wurde dem – einst für seine freiheitlichen Positionen und seine Nähe zum Sozialismus verehrten – Autor vorgeworfen, er sei vor allem durch seine gegenwärtige Nähe zur *Action française* zum Verräter an seinen früheren Idealen geworden. Alle juristischen Rollen waren besetzt, Anklage, Verteidigung und das Richteramt, das selbstverständlich Breton einnahm. Der Angeklagte wurde schließlich zu einer fiktiven Haftstrafe von 23 Jahren verurteilt. Im Oktober 1924, nur drei Tage nach Erscheinen des ersten *Manifeste du surréalisme*, folgte ein zweiter ‚Prozess‘. Diesmal gegen den Literaturnobelpreisträger und in der französischen Öffentlichkeit hochgeschätzten Autor und Politiker Anatole France, der zu Beginn des Monats gestorben war und ein Staatsbegräbnis unter großer öffentlicher Anteilnahme erhielt.

¹⁸ Nach ihrer Freilassung aus der Haft Ende 1924 unternahm Berton eine Vortragsreise, die sie u.a. nach Bordeaux führte, wo es im Anschluss an die Veranstaltung zu Ausschreitungen kam. Germaine Berton wurde erneut zu einer Haft und einer Geldstrafe verurteilt. Um ihrer Ablehnung des Urteils Nachdruck zu verleihen, ging sie in den Hungerstreik, wurde aber bald, vollkommen geschwächt, in ein Krankenhaus verlegt. Mehrere Selbstmordversuche folgten. Nach dieser Zeit ist kein weiteres politisches Engagement Bertons belegt. Im November 1925 heiratete sie in Paris den Kunstmaler Paul Burger; von 1935 bis zu ihrem Tod lebte sie mit dem Drucker René Coillot zusammen (Pedinielli 2023 [2019], o.S.).

¹⁹ „Par un phénomène assez singulier, nous finîmes, du reste, par mesurer notre faveur au bruit qui se faisait contre nous. C’est ainsi que le scandale, qui n’avait été pour Apollinaire qu’un moyen, devint pour nous un but. Rien ne nous flatta tant que le scandale [...]“ (Breton 1988, 624–625)

Aber auch Künstlerinnen und Kulturakteurinnen wurden zur Zielscheibe der surrealistischen Kritik und Abgrenzungsstrategie. Anders als die prekären Existenzen, wie Nadja oder eine Germaine Berton sie verkörperten, handelte es sich dabei um Schriftstellerinnen und Künstlerinnen, die durchaus prominente Positionen im kulturellen Feld der 1920er Jahre einnahmen und über symbolisches, kulturelles sowie ökonomisches Kapital verfügten, so z.B. die Autorinnen, Kritikerinnen und Salonnières Aurel und Rachilde. Exemplarisch lässt sich am surrealistischen Umgang mit den beiden Kulturakteurinnen aus dem bürgerlich-konservativen Spektrum ablesen, wie die Selbstpositionierung der Gruppe über weibliche Feindbilder funktionierte.

Aurel und der reformorientierte Feminismus im Visier der Surrealisten

Als Aurel am 8. Februar 1925 zur Zielscheibe eines solchen surrealistischen Angriffs wurde, war sie „fort connue à ce moment dans le monde des Lettres“ (Nadeau 1964 [1945], 59). Seit 1915 unterhielt Aurel einen literarischen Salon, wo sie u.a. Autoren wie Jean Cocteau, Max Jacob, Lucie Delarue-Mardrus, Anna de Noailles und Guillaume Apollinaire regelmäßig empfing. In ihren zahlreichen Romanen und Essays behandelt sie aus konservativ-feministischer Perspektive Themen wie heterosexuelle Partnerschaft und Liebe, Bevölkerungspolitik und Gleichberechtigung der Geschlechter, aber auch literarische Essays über französische Schriftstellerinnen der Vergangenheit und Gegenwart gehören zu ihrem umfangreichen Werk.²⁰



4 | Aurel 1869–1948 (Quelle: Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8540682b>)

²⁰ In den 1920er Jahren publizierte sie in verschiedenen Verlagshäusern Titel wie *Les Françaises devant l'opinion masculine* (1922), *Une Politique de la maternité* (1922), *Le devoir de grâce en amour* (1923), *Le Drame d'être deux* (1924) oder *La Conscience embrasée. Les Sœurs de Chateaubriand, Louise Ackermann, Marie Lenéru, Lucie Delarue-Mardrus, Jacques-Trève, Marie Dauguet, Marie Noël, Hélène Jung Radot* (1927), die vielfach rezensiert wurden.

Anfang des Jahres 1925 hielt Aurel einen Vortrag im Rahmen einer literarischen Veranstaltungsreihe, als sie plötzlich lautstark von Bretons Rufen „assez !“ unterbrochen wurde (cf. Nadeau 1964 [1945], 59). Robert Desnos ergänzte: „Voilà vingt-cinq ans qu'elle nous emm... [sic] mais on n'ose pas le lui dire.“ (Nadeau 1964 [1945], 59). Das Publikum versuchte, die Autorin zu verteidigen und die Lage zu beruhigen, allerdings umsonst. Desnos setzte nach: „Ce n'est pas parce qu'on est une femme qu'on doit emm... [sic] les gens toute sa vie.“ (Nadeau 1964 [1945], 59) Die Provokation war gelungen. Aurels Vortrag und der konventionelle Charakter der Literaturveranstaltung waren für die Surrealisten offensichtlich der geeignete Rahmen, um ihre Ablehnung der bürgerlichen Kultur und der westlichen Zivilisation insgesamt publikumswirksam zum Ausdruck zu bringen: „Nous sommes certainement des Barbares puisque une certaine forme de civilisation nous écœure“ (*La Révolution d'abord et toujours !*, 21. September 1924, cf. *Tracts* 1982, 54).

Ein Interview, das Aurel wenige Monate vor dem Skandal dem *Journal littéraire* (Oktober 1924, 9) gegeben hatte, verdeutlicht in mehrerlei Hinsicht, warum sie für die Surrealisten ein geeignetes und zugleich auch beliebiges Angriffsziel gewesen sein mag. Das Interview war Teil einer Serie von Gesprächen mit Autorinnen zum Thema „La Littérature et les Femmes“, in denen so verschiedene Schriftstellerinnen wie Colette, Rachilde, Lucie Delarue-Mardrus, Elissa Rhais, Gyp und eben auch Aurel zu Wort kamen. Die Tatsache, dass Aurel Teil dieser Reihe ist, zeigt, dass sie in den Kulturdebatten der Zeit eine Stimme war, die gehört wurde. Am Inhalt ihrer Aussagen wird aber auch deutlich, was die Surrealisten provoziert haben mag. Aurel, deren feministische Haltung in der Einleitung zum Interview besonders hervorgehoben wird, streitet zwar einerseits für soziale und politische Gleichberechtigung: „Nous n'aurons une vraie France que quand la femme sera représentée partout à côté de l'homme. Ce sera difficile, car il ne l'admet plus quand elle ne fait pas œuvre de servage.“ (*Journal littéraire*, Oktober 1924, 9). Sie gesteht Frauen künstlerische Kreativität zu und setzt sich für die Anerkennung von Literatur aus weiblicher Feder ein. Andererseits ordnet sie diese jedoch der ‚männlichen‘ Schöpferkraft unter. Auf die Frage, warum es so wenige Dramatikerinnen gebe, lobt sie die zeitgenössische Dramatikerin Marie Lenéru ausdrücklich, jedoch als Ausnahmegehalt, und behauptet zugleich: „la femme n'est pas si constructeur. Laissons au *grand sexe*, selon le mot de Jean Dolent [franz. Schriftsteller und Kunstkritiker 1835–1909, M. B.] ses privautés.“ (*Journal littéraire*, Oktober 1924, 9). Dieser konservative, weitgehend auf einer komplementären Geschlechterauffassung beruhende reformistische Feminismus hatte in der Tat kaum etwas gemein mit der anarchistischen Revolte einer Germaine Berton oder dem kreativen und unbürgerlichen Habitus einer Nadja. Vor allem aber interessierten sich die Surrealisten grundsätzlich nicht für Aurels Werke und schon gar nicht für die feministischen Fragestellungen, die darin behandelt wurden. Die erfolgreiche, ältere Autorin repräsentierte für sie vielmehr ‚nur‘ auf exemplarische Weise die konservative Kultur bürgerlicher Schichten. Die Ablehnung beruhte allerdings durchaus auf Gegenseitigkeit: „Les femmes ont assez de goût et de bon sens pour éviter Dadaïsme et Cie“ (*Journal littéraire*, Oktober 1924, 9), so Aurel im Interview.

Nach dem öffentlichen Skandal, der das Publikum gegen die Surrealisten aufbrachte, hatte Aurel, offenbar in dem Wunsch, sich mit ihren Widersachern zu versöhnen, einen Annäherungsversuch in Form eines Briefes unternommen. Die Antwort von Desnos, die als einzige erhalten ist, kam postwendend und war schneidend: „Je vous prie de noter : 1. Si mes amis et moi sommes ‚inconscients‘ vous en êtes un autre ; 2. Je ne saurais être votre *frère de travail*, tout au plus votre petit-fils ; 3. Vous me faites rigoler. Sentiments choisis. Robert Desnos.“ (Nadeau 1964 [1945], 59). Während Aurel trotz aller Divergenzen Versöhnung suchte, war den Surrealisten im Gegenteil an Dissens und an einer weiteren Eskalation des Skandals gelegen: „Nous lançons à la Société cet avertissement solennel : Qu’elle fasse attention à ses écarts, à chacun des faux-pas de son esprit nous ne la raterons pas.“ (Tracts 1982, 35)²¹

Ein solcher *faux-pas* war aus Sicht der Surrealisten auch das Auftreten der Autorin Rachilde während eines Banketts zu Ehren des von ihnen bewunderten Dichters Saint-Pol-Roux am 2. Juli 1925. Hier provozierten die Surrealisten einen Skandal, der ungleich höhere Wellen schlug als die Auseinandersetzung um Aurel.

Rachilde, *homme de lettres*, als Abgrenzungsfigur

Eingeladen zu diesem Bankett hatte die Literaturzeitschrift *Mercure de France*, die Rachilde zusammen mit ihrem Ehemann Alfred Vallette 1890 gegründet hatte. Im Zentrum des Skandals stand allerdings nicht der symbolistische Autor Saint-Pol-Roux, sondern vielmehr zwei andere Persönlichkeiten: auf der einen Seite der Schriftsteller und Botschafter Frankreichs in Japan, Paul Claudel, dessen kolonialistische Haltung die Surrealisten in einem wütenden offenen Brief, den sie im Rahmen des Banketts verteilten, scharf kritisierten²²; auf der anderen Seite die Gastgeberin selbst, die provokatorische Schriftstellerin, Kritikerin und Salonnière Rachilde.

Rachilde war 1878 nach Paris gekommen, trug Männerkleidung, inszenierte sich, wie sie schrieb, als „mauvais garçon“ (Gramatzki 2015, 21) und wies sich auf ihrer Visitenkarte als *homme de lettres* aus. Durch ihr exzentrisches Auftreten, „insbesondere aber durch die erotisch provokante Thematik ihrer Romane [erwarb sie sich, M. B.] den Ruf einer ‚reine des décadents‘“ (Gramatzki 2015, 18). Der Durchbruch gelang ihr mit dem Roman *Monsieur Vénus* (1884), der sexuelle Tabus brach

²¹ Aurel befasste sich in der Folge jedoch nicht weiter mit den Surrealisten; sie reiste im März nach Tunesien und veröffentlichte ab April 1925 unter dem Titel „Le Journal d’Aurel“ im *Journal littéraire* eine Serie von Reiseberichten.

²² Am 24. Juni erschien in der Zeitschrift *Comœdia* ein Interview mit dem Dichter und Botschafter Frankreichs in Japan, Paul Claudel. Darin urteilte Claudel, dass „nicht eine [der gegenwärtigen künstlerischen Bewegungen] zu echter Erneuerung oder schöpferischer Hervorbringung führen kann. Weder der *Dadaismus* noch *Surrealismus*, die nur eine Bedeutung haben: Päderastie“ (Polizzotti 1999, 346). Breton wollte auf diese Diffamierung mit einer Gegendarstellung in *Comœdia* antworten, was die Herausgeber ablehnten. Daraufhin verfassten die Surrealisten eine *Lettre ouverte à M. Paul Claudel, Ambassadeur de France au Japon*, die in den Saal des Saint-Pol-Roux-Banketts geschmuggelt und in kopierter Form unter jedes Gedeck der rund einhundert Gäste umfassenden Gesellschaft gelegt wurde (cf. Tracts 1982, 49–50, 392).

und öffentlich sanktioniert wurde.²³ Neben Erzählungen, Theaterstücken, Essays und Kritiken veröffentlichte Rachilde zwischen 1880 und 1947 rund sechzig Romane (cf. Gramatzki 2015, 48–49). Auch in den Jahren 1924/1925 war die Autorin noch sehr produktiv.²⁴ Im Salon Rachildes – ihren *mardis*, einem wichtigen literarischen Treffpunkt in Paris – wurde Alfred Jarrys protodadaistisches Theaterstück *Ubu Roi* erstmals aufgeführt. Guillaume Apollinaire, Maurice Barrès, Jean Moréas, André Gide, Jean Lorrain, Remy de Gourmont und Oscar Wilde waren hier regelmäßig zu Gast (cf. Gramatzki 2015, 18; cf. Dauphiné 1991, 262).

Im Herbst 1924 war die inzwischen 64-jährige Rachilde für ihr literarisches Gesamtwerk sowie für ihre Arbeit als Mäzenin und Mitbegründerin der renommierten Literaturzeitschrift *Mercure de France* mit der *Légion d'honneur*, der ranghöchsten Auszeichnung Frankreichs, geehrt worden. In der Ausgabe der *Nouvelles littéraires* vom 11. Oktober 1924, also nur vier Tage vor Erscheinen des *Manifeste du surréalisme*, ist Breton – der zu diesem Zeitpunkt intensiv in die öffentliche Auseinandersetzung mit Yvan Goll und Paul Dermée um den Begriff des Surrealismus involviert war – Seite an Seite mit Rachilde auf dem Titelblatt abgebildet.



5 | *Les Nouvelles littéraires*, 11. Oktober 1924, Ausschnitt der Titelseite (Quelle: Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6442458g>)

²³ Um die französische Zensur zu umgehen, wurde der Roman in Belgien veröffentlicht, wo die Autorin in Abwesenheit für ihren Text zu zwei Jahren Haft und einer Geldstrafe verurteilt wurde (Gramatzki 2015, 17).

²⁴ In diesen Jahren veröffentlichte sie die Romane *Au seuil de l'enfer* und *La Haine amoureuse*. Ihr zuerst 1900 erschienener Roman *La Jongleuse, roman matérialiste* wurde 1925 in einer illustrierten Version im Verlag Ferenczi et Fils neu aufgelegt; zudem wurden eine umfangreiche Biographie mit dem Titel *Rachilde. Homme de Lettres. Son Œuvre* (von André David, Édition de la Nouvelle Revue Critique, 1924) sowie eine Hommage an Rachilde aus der Feder der Autorin und Mitbegründerin des „Prix Femina“ (damals noch „prix Vie heureuse“) Gabrielle Réval (*La chaînes des dames*, Les Éditions Crès et Cie 1924, 155–168) veröffentlicht.

Der Artikel über den Surrealismus, den der Herausgeber der Zeitschrift, Maurice Martin du Gard, verfasst hatte, fiel zwar positiv aus. Allerdings dürfte Breton weniger gefallen haben, die öffentliche Aufmerksamkeit mit einer aus seiner Sicht erzkonservativen und chauvinistischen Autorin teilen zu müssen. Doch Rachilde, dieser weibliche Dandy (cf. Rothstein 2015), war in der damaligen Literaturszene eine unumgehbare, wenn auch keineswegs unumstrittene Größe. Nach dem Ersten Weltkrieg vertrat sie zunehmend nationalistische Positionen, ähnlich wie bspw. Barrès oder Apollinaire. Ihre teilweise anti-avantgardistische und antifeministische Haltung sowie ihr Festhalten an einer Literatur, die von subversiven Monstern und dekadenter Fantastik lebte, bewirkte, dass sie in den 1920er Jahren eher als eine Autorin der Jahrhundertwende wahrgenommen wurde. Dabei stand sie avantgardistischer Literatur, auch derjenigen dadaistischer und surrealistischer Provenienz, keineswegs prinzipiell ablehnend gegenüber. So rezensierte sie *Les Champs magnétiques* von Breton und Soupault im *Mercur de France* (vom 15. November 1920, 196–197) mit durchaus lobenden Worten.

Rachilde wurde von den Surrealisten jedoch in mehrererlei Hinsicht als Provokation wahrgenommen, stellte sie doch in ihren Werken „wie keine andere Schriftstellerin Geschlechteridentitäten radikal in Frage“, dekonstruierte „alle zeitgenössischen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit“ (Zimmermann 1995, 59) und stellte sowohl in ihren Werken als auch in ihrer Selbstinszenierung als *homme de lettres* den performativen Charakter von *gender* (cf. Butler 1999 [1990]; 2017, 170–179) offen zur Schau. Zugleich – und darin besteht die spezifische Ambivalenz, die das gesamte Werk Rachildes prägt – bezog sie auch antifeministische, nationalistische Positionen, und einige ihrer Werke griffen sogar Elemente des antisemitischen Diskurses der Jahrhundertwendeliteratur auf (cf. Raffard 2021).

Was aber hatte die Surrealisten überhaupt veranlasst, an dieser tendenziell eher konservativen Literaturveranstaltung zu Ehren von Saint-Pol-Roux teilzunehmen? Sie waren der persönlichen Einladung des Autors gefolgt. Insbesondere Breton war ein großer Bewunderer des dem Symbolismus nahestehenden Dichters und seiner überbordenden traumanalogen Bildwelten. Breton hatte sogar eine „Hommage à Saint-Pol-Roux“ geschrieben und diese am 9. Mai 1925 in *Les Nouvelles Littéraires* publiziert.

Am Abend des Banketts fanden sich etwa 100 Personen, darunter Lugné-Poe, Jean Royère, Remy de Gourmont, J. H. Rosny und Rachilde, in der *Closerie des Lilas* ein, einem Café-Restaurant im Quartier Montparnasse, das ein bekannter Treffpunkt für Schriftsteller:innen und Künstler:innen war.²⁵ Breton und der Kunstkritiker Florent Fels sollen sich über den Tisch hinweg „beleidigende Witze auf Kosten Rachildes“ (Polizzotti 1999, 347) zugerufen haben. Dies sorgte für Unruhe und Ermahnungen seitens anderer Gäste. Zudem hatte Rachilde kurz vor dem Bankett in der Tageszeitung *Paris-Soir* geäußert, eine Französin könne unter keinen Umständen einen Deutschen heiraten (Polizzotti 1999, 347). Als nun Rachilde im Tischge-

²⁵ Die folgende Darstellung der Ereignisse orientiert sich an Polizzotti, der zahlreiche Quellen und subjektive Sichtweisen des Skandals in seiner Darstellung zusammenführt (cf. Polizzotti 1999, 347–349, bes. Fußnote 233).

sprach ihren „antideutschen Heiratsratschlag“ (Polizzotti 1999: 347) wiederholte, sprang Breton auf, um den Surrealisten Max Ernst, seinen deutschen Künstlerfreund, zu verteidigen. Saint-Pol-Roux und andere Besucher versuchten, die Situation zu beruhigen. Doch umsonst: Die Surrealisten brüllten „Nieder mit Frankreich“, „Es lebe Deutschland“ und „Lang leben die Riffs“²⁶ (cf. Polizzotti 1999, 348). Die Situation eskalierte, die Polizei wurde gerufen und nahm in dem Tumult versehentlich Rachilde fest – der Skandal war perfekt. In der öffentlichen Bewertung der Ereignisse, die an den nächsten Tagen in der Presse erfolgte, wurde die surrealistische Intervention ausnahmslos verurteilt. Für die Surrealisten jedoch war gerade dieser Skandal besonders wichtig, denn, wie Breton später formulierte, „il marque la rupture définitive du surréalisme avec tous les éléments conformistes de l'époque. [...] De cet instant les ponts sont coupés entre le surréalisme et le reste.“ (1969 [1952], 117). Somit wies er gerade diesem Ereignis besondere Bedeutung für die surrealistische Selbstpositionierung zu.

Fazit: Symbolische Aneignung und abgrenzende Delegitimierung kultureller Leistungen von Aktivistinnen und Künstlerinnen durch den Surrealismus

Im Hinblick auf die Frage nach der Selbstsytuierung der Surrealisten im literarisch-kulturellen Feld der Jahre 1924/1925 lässt sich zusammenfassend festhalten, dass der Bezug der surrealistischen Gruppe auf Zeitgenossinnen, seien sie aus dem kulturellen oder politischen Feld, nicht akzidentiell geschieht oder gar auf seine anekdotische Bedeutung reduziert werden kann. Im Gegenteil kommt dem Rekurs auf weibliche Vorbilder und Abgrenzungsfiguren eine zentrale Funktion für die Formierung der surrealistischen Gruppe nach innen und außen zu: In der Konstituierungsphase schärft die Avantgardegruppe ihr Selbstbild über die symbolische Aneignung der Position marginalisierter Frauen oder politisch bzw. sozial motivierter Straftäterinnen, die auf das aus Sicht der Surrealisten legitime Mittel der Gewalt zurückgreifen, um sich gegen eine als ungerecht und menschenverachtend bewertete bürgerliche und kapitalistische Gesellschaftsordnung zur Wehr zu setzen. Dabei handelt es sich durchweg – hierfür steht im vorliegenden Beitrag exemplarisch Germaine Berton – um junge, (politisch) revoltierende Frauen aus der Arbeiterschicht. Die surrealistische Selbstpositionierung verläuft also über einen Frauentypus, der mit Attributen wie Jugend, Proletariat und gewaltsamer Revolte versehen wird. Dabei geht es weniger um die realen Frauen als um eine geschlechtersymbolische Aufladung der eigenen Position im kulturell-politischen Feld. Diese rebellischen jungen Frauen, die häufig in prekären Verhältnissen leben, sind für die Surrealisten jedoch nur so lange von Interesse, wie sie sich für diese Funktion als brauchbar erweisen. Sobald die öffentliche Aufmerksamkeit nachlässt wie im Fall Germaine Bertons, oder die grenzgängerischen Existenzweisen in

²⁶ Im sogenannten Zweiten Marokko-Krieg (1921–1926) zwischen den Rifkabylen unter Mohammed Abd al-Karim einerseits und Spanien sowie Frankreich (ab 1924) andererseits bezogen die Surrealisten eine eindeutig kolonialismuskritische Position und brachten ihre Unterstützung der Rifkabylen wiederholt öffentlich zum Ausdruck.

(psychische) Krankheit oder ins Gefängnis führen, wie dies für Léona Delcourt zutrifft, erlischt auch das Interesse der Surrealisten an ihnen. Auffällig an dieser genderspezifisch geprägten Selbstverortung der Surrealisten über weibliche Vorbilder ist auch, dass diese zu Ikonen stilisierten Frauen fast ausnahmslos außerhalb des literarisch-künstlerischen Feldes gesucht werden. Feldtheoretisch lässt sich mit Bourdieu die Wahl dieser Vorbilder einerseits dahingehend interpretieren, dass es den Surrealisten darum geht, ihre eigenen revolutionären Intentionen gerade nicht ausschließlich auf die Kunst zu beziehen, sondern auf die gesamte Lebenspraxis. Hierfür ist ein Bezug auf Vorbilder außerhalb des literarischen Feldes notwendig und nur folgerichtig. Andererseits lässt sich auch eine weniger wohlwollende Deutung anführen: Die jungen Anarchistinnen und Mörderinnen stehen außerhalb des literarisch-kulturellen Feldes und stellen somit sozusagen Vorbilder ‚außer Konkurrenz‘ dar.

Im Gegensatz dazu nehmen die Surrealisten mit Aurel und Rachilde Bezug auf zwei Kulturakteurinnen, die im literarischen Feld der 1920er Jahre durchaus über ökonomisches, kulturelles und symbolisches Kapital verfügen. Auch hinsichtlich ihrer sozialen Verortung im bürgerlichen Milieu und ihres Alters fungieren die beiden Autorinnen als Antipoden der jungen Ikonen aus dem Proletariat. Auch wenn die Surrealisten mit diesen etablierten Autorinnen gewiss nicht um dasselbe Publikum und dieselbe symbolische Anerkennung konkurrierten, da ihre inhaltlichen Ziele und ästhetischen Konzepte gänzlich andere waren, zielte ihr Handeln doch darauf ab, die Machtverhältnisse innerhalb des kulturellen Feldes zu ihren eigenen Gunsten zu verschieben. Aus diesem Grund sind die öffentlichen Angriffe auf diese Autorinnen für die Surrealisten durchaus probate Mittel zur Durchsetzung der eigenen Position.

Freilich sind es bekanntermaßen keineswegs nur Kulturakteurinnen, die zum Ziel der surrealistischen Angriffe werden. Auch männliche Autoren werden vehement öffentlich kritisiert, wie die ‚Prozesse‘ und die zahlreichen Ausschlüsse verschiedener Mitglieder der Gruppe eindrücklich belegen.²⁷ Es lässt sich jedoch eine genderspezifische Ausprägung des surrealistischen Umgangs mit Kontrahent:innen beobachten: Die Kritik an männlichen Autoren – wie z.B. Maurice Barrès, Anatole France oder Paul Claudel – unterscheidet sich signifikant vom Umgang der Surrealisten mit zeitgenössischen Künstlerinnen. Mit ersteren findet eine intensive, wenn auch negative Auseinandersetzung statt, die von Ernsthaftigkeit geprägt ist und damit indirekt von Anerkennung zeugt. Die umfassende Dokumentation des öffentlichen, noch in der dadaistischen Phase abgehaltenen ‚Prozesses‘ gegen Barrès (13. Mai 1921, cf. Diu et al. 2020, 100–104 ; Bonnet 1989), Pamphlete wie „Un cadavre“ über Anatole France (18. Oktober 1924, cf. *Tracts* 1982, 19–26) oder der offene Brief gegen Paul Claudel (2. Juli 1925, cf. *Tracts* 1982, 49–50) legen hiervon Zeugnis ab.

²⁷ Vgl. hierzu das Kapitel „Der ‚Papst‘ des Surrealismus“, in dem Polizzotti (1999, 295–349) ausführlich die Durchsetzungs- und Ausschließungsstrategien der surrealistischen Gruppe unter der Leitung von Breton darstellt.

Eine solchermaßen *ex negativo* anerkennende Aufmerksamkeit wird keiner der kritisierten Zeitgenossinnen aus dem literarisch-kulturellen Feld der 1920er Jahre zuteil. Im Umgang der Surrealisten mit ihren Gegenspielerinnen zeigt sich deutlich, dass die interdependenten Kategorien Gender, Alter und Klasse einen entscheidenden Einfluss auf die jeweiligen kulturell-performativen Praxen²⁸ der Selbstsytuierung der Surrealisten haben: Als Autorinnen und ältere Frauen nehmen die Surrealisten ihre Kontrahentinnen Rachilde und Aurel kaum ernst, als Repräsentantinnen dominanter bürgerlicher (Kultur-)Kreise hingegen greifen sie diese an und ‚stören‘ deren Auftritte in der Öffentlichkeit. Nun könnte man daraus schließen, dass es den Surrealisten gar nicht um die Autorinnen selbst zu tun war, sondern sie über diese nur die männlichen Kontrahenten angreifen wollten, in diesem Fall Guillaume Apollinaire, der den Salon Aurels frequentierte, und Paul Claudel, der im Rahmen des von Rachilde veranstalteten Banketts anwesend war. Dies mag durchaus eine (untergeordnete) Rolle spielen, allerdings gilt es zu berücksichtigen, dass die Surrealisten im Hinblick auf Claudel keineswegs über Bande spielten, sondern diesen direkt und öffentlich angriffen, indem sie ein kolonialkritisches Traktat an die Gäste des Banketts verteilten. Insofern ist es nicht plausibel, die öffentliche Provokation Rachildes durch die Surrealisten ausschließlich als indirekten Angriff auf die männlichen Kontrahenten zu deuten. Auch lässt sich über die These der *anxiety of influence* und das Motiv des Vatermords (Bloom 1973) nicht hinreichend erklären, warum die Surrealisten auch punktuell Künstlerinnen aus dem eigenen Feld, dem Avantgarde-Kontext, wie bspw. die Experimentalregisseurin Germaine Dulac oder die Tänzerin und Kabarettistin Valeska Gert, in ähnlicher Form öffentlich demontierten wie Aurel und Rachilde.²⁹ Insbesondere wenn man die Selbstpositionierungsstrategien der Surrealisten aus einer intersektionalen Perspektive betrachtet, wird deutlich erkennbar, wie unterschiedlich der Umgang der Surrealisten mit männlichen und weiblichen Vor- und Feindbildern ist, und dies insbesondere mit Bezug auf die Kategorien Alter (jung/alt) und Klasse (Proletariat/Bürgertum). Weibliche Vorbilder und Gegenspielerinnen werden von den Surrealisten entlang dieser Kategorien gelesen und für die eigene Selbstpositionierung symbolisch vereinnahmt (auf- bzw. abgewertet); bei der Auseinandersetzung mit männlichen Kontrahenten hingegen spielt das Alter keine Rolle und die Klassenzugehörigkeit tritt zugunsten einer inhaltlichen Auseinandersetzung in den Hintergrund.

Insofern ist als Ergebnis auf die Ausgangsfrage festzuhalten, dass weibliche Vor- und Feindbilder für die surrealistische Selbstpositionierung eine wichtige Rolle spielen und hierbei deutlich genderspezifische Muster erkennbar sind. Trotz aller

²⁸ Zum Begriff der Performativität im Sinne einer gendertheoretisch ausgerichteten Handlungstheorie in Kontexten von Macht cf. Butler 1999 [1990], bes. XXV, 25 und 200 sowie Butler 2017.

²⁹ Während der Premiere ihres Films *La Coquille et le Clergyman* (1928), der auf einem Drehbuch des Surrealisten Antonin Artaud basiert, störte Breton die Veranstaltung, indem er während der Vorführung aus dem Drehbuch Artauds vorlas, um auf die vermeintlich schlechte Verfilmung hinzuweisen (Diu et al. 2020, 75). Breton soll Dulac gar als „Fotze“ bezeichnet haben (Polizzotti 1999, 426–427, bes. Kap. 10, FN 105). Ähnlich massiv wurde eine Aufführung von Valeska Gert 1924 gestört (cf. Goll 1999, 92 und Polizzotti 1999, 396).

revolutionären Rhetorik und der künstlerisch-poetischen Aufbrüche und Subversionen, die dem Surrealismus zu Recht zugeschrieben werden und seine Faszination bis heute ausmachen, ist zu konstatieren, dass die performativen Praktiken der Selbstpositionierung im kulturellen Feld der 1920er Jahre in gender-spezifischer Hinsicht deutlich affirmativ-patriarchale Züge tragen.

In der bisherigen Forschung zur Selbstpositionierung der Surrealisten in den Gründungsjahren wurde die Rolle der weiblichen Vorbilder und Abgrenzungsfiguren häufig nur am Rande, reduziert auf die Funktion anekdotischer Nebenschauplätze, behandelt, und dies zudem bevorzugt mit Blick auf die Themen Verbrechen und Gewalt. Die hier analysierten Beispiele verdeutlichen jedoch, dass sowohl die Grenzgängerinnen als auch die Kulturakteurinnen der 1920er Jahre für die Selbstpositionierung der Surrealisten eine zentrale Rolle spielen und keineswegs so marginal sind, wie es, zumeist implizit, die bisherige Literatur- und Theoriegeschichte der Avantgarde suggerierte (cf. Asholt/Fähnders 2005, Bürger 1996 [1971], Ette 2021, Nadeau 1964 [1945], Polizzotti 1999). Aus der Perspektive einer „histoire critique genrée de l’historiographie des avant-gardes littéraires occidentales du premier XXe siècle“ (cf. Tomiche 2018, 2023) hingegen lässt sich zeigen, dass die zunächst noch *vage Bewegung* (cf. Polizzotti 1999, 285) sich ihre spezifischen Konturen auch durch die symbolische Aneignung und die abgrenzende Delegitimierung der politischen und kulturellen Leistungen von Aktivistinnen und Künstlerinnen verlieh.

Bibliographie

- ARAGON, Louis. 1926. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard.
- Aragon, Louis. 1974. *L’œuvre poétique 1921–1925*. Bd. 2. Paris: Livre club Diderot.
- ARAGON, Louis et al. (ed.). 1991 [1975]. *La révolution surréaliste. Collection complète 1924–1929*. Préface de Georges Sebbag. Paris: J.-M. Place.
- ARAGON, Louis. 1994 [1923]. *Projet d’histoire littéraire contemporaine*. Édition établie, annotée et préfacée par Marc Dachy à partir du manuscrit original inédit de 1923. Paris: Digraphe, Éditions Gallimard.
- ASHOLT, Wolfgang & Walter Fähnders (ed.). 2005. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- BEHAR, Henri. 2012. *Dictionnaire André Breton*. Paris: Classique Garnier.
- BENSTOCK, Shari. 1986. *Women of the Left Bank. Paris 1900–1940*. Austin: University of Texas Press.
- BANDIER, Norbert. 1999. *Sociologie du surréalisme 1924–1929*. Paris: La Dispute.
- BLOOM, Harald. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- BONNET, Marguerite. 1989. *L’Affaire Barrès*. Paris: Corti.
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- BOURSON, Pierre-Alexandre. 2008. *Le Grand secret de Germaine Berton: la Charlotte Corday des anarchistes*. Paris: Publibook.
- BRETON, André. 1946 [1924]. *Les Manifestes du Surréalisme*. Paris: Éditions du Sagittaire.
- BRETON, André. 1964 [1928]. *Nadja*. Paris: Gallimard.
- BRETON, André et al. 1968 [1933]. *Violette Nozières*. Bruxelles: Nicolas Flamel.
- BRETON, André. 1969 [1952]. *Entretiens (1913–1952)*. Nouvelle édition revue

- et corrigée. Paris: Gallimard.
- BRETON, André. 1988. *Œuvres complètes I*. Ed. Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard.
- BÜRGER, Christa. 2018. „Die Stimme Nadjas.“ *Germanisch-romanische Monatsschrift* 68 (3), 353–358.
- BÜRGER, Peter. 1996 [1971]. *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur. Um neue Studien erweiterte Ausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BÜRGER, Peter. 2017 [1974]. *Theorie der Avantgarde*. Göttingen: Wallstein.
- BUTLER, Judith. 1999 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York et al.: Routledge.
- BUTLER, Judith. 2017. „When Gesture Becomes Event“. In *Inter Views in Performance Philosophy*, ed. Street, Anna, Julien Alliot & Magnolia Pauker, 171–191, London: Palgrave Macmillan. DOI 10.1057/978-1-349-95192-5_15.
- CAWS, Ann Mary. 1986. „Ladies Shot and Painted: Female Embodiment in Surrealist Art.“ In *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*, ed. Suleiman, Susan Rubin, 262–287, Cambridge/Mass., London: Harvard University Press.
- CHADWICK, Whitney (ed.). 1998. *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*. Cambridge/Mass.: MIT Press.
- CONLEY, Katherine. 1996. *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*. Lincoln/Nebraska: University of Nebraska Press.
- DAUPHINE, Claude. 1991. *Rachilde. Femme de lettres 1900*. Périgueux: Pierre Fanlac.
- DIU, Isabelle et al. (éd.). 2020. *Invention du surréalisme : des Champs magnétiques à Nadja*. Paris: Bibliothèque nationale de France.
- DONDORICI, Iulia. 2020. „Nomadische Avantgarden: Über die Bedeutung von Migration für das Werk von Céline Arnauld (1885–1952).“ In *Migration und Avantgarde: Paris 1917–1962*, ed. Bung, Stephanie & Susanne Zepp, 51–70. Berlin: De Gruyter.
- EBURNE, Jonathan P. 2008. *Surrealism and the Art of Crime*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- EDWARDS, Rachel & Keith Reader. 2001. *The Papin Sisters*. Oxford: Oxford University Press (Oxford Studies in Modern European Culture).
- EGGENBERGER, Ursula. 1996. „Die irdische Hölle: Kriminalistik und Mord im Surrealismus.“ *Georges-Bloch-Jahrbuch* 3, 209–224.
- EHRLICHER, Hanno. 2001. *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltfantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*. Berlin: Berlin Akademie Verlag.
- ETTE, Ottmar. 2021. „André Breton, der französische Surrealismus und die Folgen.“ In *Von den historischen Avantgarden bis nach der Postmoderne. Potsdamer Vorlesungen zu den Hauptwerken der Romanischen Literaturen des 20. und 21. Jahrhunderts*, ed. Ette, Ottmar, 336–378, Berlin: De Gruyter.
- GALLINGANI, Daniela. 2014. „L’admirable’ Germaine des Surréalistes“. In *Germaine Berton, anarchiste et meurtrière : son procès en cour d’assises, 18–24 décembre 1923*. Dessins et croquis d’audience de Louis Hanny, éd. Démier, Francis et al., 97–104, Paris: Direction des services d’Archives de Paris.
- GÖRGEN-LAMMERS, Annabelle et al. (ed.). 2021. *Toyen 1902–1980*. München: Hirmer.
- GOLL, Claire. 1999. *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*. München: Droemer-Knaur.
- GOLL, Yvan. 1924. *Surréalisme 1* (erste und einzige Ausgabe der Zeitschrift, 1.10.1924). Bibliothèque nationale de France.

- GOLL, Yvan 2017 [1925]. *Germaine Berton. Die rote Jungfrau*, ed. Barbara Glauert-Hesse. Göttingen: Wallstein.
- GRAMATZKI, Susanne. 2015. „,Homme de lettres‘ und ,reine des décadents‘: Strategien und Praktiken der schriftstellerischen Selbstinszenierung am Beispiel der Autorin Rachilde.“ In *Rachilde (1860–1953): Weibliches Dandytum als Lebens- und Darstellungsform*, ed. Rothstein, Anne-Berenike, 17–49, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- HÖRNER, Unda. 1996. *Die realen Frauen der Surrealisten – Simone Breton, Gala Eluard, Elsa Triolet. Drei Lebensbilder*. Mannheim: Bollmann.
- JOURNAL LITTÉRAIRE. Bibliothèque nationale de France.
- KNUTSON, Greta. 1982. *Bestien*, ed. Brigitte Classen. Frankfurt am Main: Fischer.
- KRIES, Mate & Tanja Cunz (ed.). 2019. *Objekte der Begierde: Surrealismus und Design 1924 – heute*. Weil am Rhein: Vitra Design Museum.
- LAVIGNETTE, Frédéric. 2019. *Germaine Berton : une anarchiste passe à l’action*. Paris: l’Échappée.
- LAVIGNETTE, Frédéric. 2023. „Germaine Berton : Ella a voulu venger Jaurès.“ In *L’Humanité* 7.1.2023, <<https://www.humanite.fr/culture-et-savoir/action-francaise/germaine-berton-elle-a-voulu-venger-jaurès-776952>> [24.10.2024].
- LEPERLIER, François. 2006. *Claude Cahun. L’Exotisme intérieur*. Paris: Fayard.
- NADEAU, Maurice. 1964 [1945]. *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil.
- OBBEREGGER, Ines. 2006. „Die androgyne Emanzipation – Selbstinszenierungen jenseits der ‚Weiblichkeit‘ bei Claude Cahun, Meret Oppenheim und Louise Bourgeois.“ In *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, ed. Krieger, Verena, 75–102, Münster: LIT Verlag.
- PFEIFFER, Ingrid. 2020. *Fantastische Frauen: Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo*. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Schirn 13.2.–5.7.2020. Frankfurt am Main: Hirmer.
- POLIZZOTTI, Mark. 1999 [1995]. *Revolution des Geistes. Das Leben André Bretons*. München/Wien: Hanser.
- PEDINIELLI, Michèle. 2023 [2019]. „Il y a cent ans: l’anarchiste qui a ‚vengé Jaurès‘ en tuant un Camelot du roi.“ In *Retronews. Le site de presse de la BnF*, <<https://www.retronews.fr/politique/echo-de-presse/2019/03/04/germaine-berton-marius-plateau>> [24.10.2024].
- RAFFARD, Manon. 2021. „Foetor judaicus: antisémitisme et excrémental dans le récit français de la seconde moitié du XIXe siècle.“ In *L’Excrémentiel au XIXe siècle*, ed. Fougère, Marie-Ange, 1–11, Tusson: Du Lérot, <<https://hal.science/hal-03356536>> [24.10.2024].
- REVAL, Gabrielle. 1924. *La chaînes des dames*. Paris: Les Éditions Crès et Cie.
- RIESE-HUBERT, Renée. 1994. *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism and Partnership*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- ROTHSTEIN, Anne-Berenike (ed.). 2015. *Rachilde (1860–1953): Weibliches Dandytum als Lebens- und Darstellungsform*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- TOMICHE, Anne. 2018. „Pour une histoire critique genrée de l’historiographie des avant-gardes littéraires occidentales du premier XXe siècle.“ *Recherche littéraire. Literary Research* 34, 81–102.
- TRACTS SURREALISTES ET DÉCLARATIONS COLLECTIVES 1922–1969. 1980 & 1982. 2 Bde. (Bd. I 1922–1939 [1980], Bd. II 1940–1969 [1982]), ed. José Pierre. Paris: Le terrain vague.
- TZARA, Tristan. 1924. *Sept manifestes dada*. Paris: Éditions du diorama Jean Budry.
- WALGENBACH, Katharina. 2012. „Intersektionalität – eine Einführung.“, <<http://portal-intersektionalitaet.de/theoriebildung/ueberblickstexte/walgenbach->

eingeführung/> [4.9.2024].

ZIMMERMANN, Margarete. 1995. „Feminismus und Feminismen. Plädoyer für die Historisierung eines umstrittenen Begriffs“. In *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik. Theoretische Grundlagen – Forschungsstand – Neuinterpretationen*, ed. Kroll, Renate & Margarete Zimmermann, 52–63, Stuttgart/Weimar: Metzler.

Zusammenfassung

Wie sähe die (Literatur-)Geschichte des Surrealismus und der historischen Avantgarden insgesamt aus, schriebe man diese konsequent aus einer Genderperspektive? Dies ist die Frage, die die vorliegenden Überlegungen motiviert. In ihnen wird der Surrealismus der Jahre 1924/1925 in den Blick genommen, in denen Breton mit der Publikation des ersten *Manifeste du surréalisme* (1924) seine Version des Begriffs *Surrealism* gegen konkurrierende Akteure durchsetzt und im kulturellen Feld seiner Zeit positioniert.

In der bisherigen Forschung zur Selbstpositionierung des Surrealismus in den Gründungsjahren wurde die Funktion ‚weiblicher‘ Vor- und Feindbilder zumeist nur am Rande behandelt oder ins Anekdotische abgedrängt. Demgegenüber soll hier am Beispiel dreier politisch und/oder künstlerisch aktiver Frauen – der Anarchistin Germaine Berton sowie der Schriftstellerinnen Aurel und Rachilde – gezeigt werden, wie sich die zunächst noch *vage Bewegung* durch die symbolische Aneignung oder Delegitimierung der politischen und kulturellen Leistungen von Aktivistinnen und Künstlerinnen ihre spezifischen Konturen als Surrealismus verlieh.

Abstract

What would the literary history of Surrealism – and the historical avant-gardes as a whole – look like if it were consistently written from a gender perspective? Prompted by this question, these reflections focus on Surrealism between 1924 and 1925, when Breton asserted his version of the term *Surrealism* against those of competing actors and positioned it within the cultural field of his time through the publication of the first *Manifeste du surréalisme* (1924).

Previous research on the self-positioning of Surrealism in its founding years has tended to marginalize or reduce to mere anecdote the function of ‚female‘ role models and antagonists. By contrast, this study takes three politically and/or artistically engaged women – the anarchist Germaine Berton as well as the authors Aurel and Rachilde – as examples to show how the initially *indistinct movement* took on the specific contours of Surrealism through the symbolical appropriation or delegitimization of the political and cultural achievements of women activists and artists.