

# apropos


Perspektiven auf die Romania

hosted by Hamburg University Press

16 | 2026

Dondorici, Iulia. 2025. *Céline Arnaud, la dadaïste oubliée. Genre et migration dans l'histoire des avant-gardes littéraires*. Paris: Classiques Garnier.

Tanja Schwan 

Universität Leipzig 

tanja.schwan@uni-leipzig.de



<https://doi.org/10.15460/vsbsem91>

Rezension

Eingereicht: 24.02.2026

Veröffentlicht: 30.06.2026

Interessenskonflikt-Statement

Die Autorin erklärt, dass keine Interessenskonflikte bestehen.

Empfohlene Zitierweise

Schwan, Tanja. 2026. „Dondorici, Iulia. 2025. *Céline Arnaud, la dadaïste oubliée. Genre et migration dans l'histoire des avant-gardes littéraires*. Paris: Classiques Garnier.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 16, 181-185.

doi: <https://doi.org/10.15460/vsbsem91>

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



Tanja Schwan

**DONDORICI, Iulia. 2025. *Céline Arnould, la dadaïste oubliée. Genre et migration dans l'histoire des avant-gardes littéraires*. Paris: Classiques Garnier.**

**Tanja Schwan**

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für Romanische Literaturwissenschaft und Kulturstudien mit den Schwerpunkten Französisistik und Italianistik am Institut für Romanistik der Universität Leipzig.  
[tanja.schwan@uni-leipzig.de](mailto:tanja.schwan@uni-leipzig.de)

Keywords: historische Avantgarden – Céline Arnould – literarisches Feld – Revision der Literaturgeschichte – Nomadentum

Keywords: historical avant-gardes – Céline Arnould – literary field – rewriting literary history – nomadism

Das ‚vergessene‘ Werk der franko-rumänischen Schriftstellerin jüdischer Herkunft Carolina Goldstein alias Céline Arnould (1885/86–1952) nimmt Iulia Dondorici zum Anlass, die schon oft gestellte Frage nach dem Warum des Ausschlusses kreativer Potenziale und Beiträge von Frauen aus Historiographie und Theoriebildung der Avantgarden abermals aufzuwerfen. So weit, so bekannt. An dem „besonders erhellenden“ (15; meine Übers.) Fallbeispiel der bislang kaum erforschten, wenngleich zu ihren Lebzeiten überaus produktiven Autorin Arnould führt Dondorici den Nachweis, dass das Desiderat einer angemessenen Berücksichtigung der Interventionen von Literatinnen und Künstlerinnen eine *réécriture* ebenjener Theorien und Geschichte(n) erfordert, aus denen sich unser Bild ‚der‘ Avantgarde speist. So betrachtet, steht nichts Geringeres auf dem Spiel als eine grundlegende Revision des Kanons. Dank einer Fülle an Werkeditionen, Anthologien und monographischen Studien ist es inzwischen zwar zunehmend gelungen, einzelne Akteurinnen der Zeit nach 1900 ins Bewusstsein zu heben. Der entscheidende Schritt zu einer Reformulierung des Avantgardekonzepts auf Basis dieses Befunds steht indes nach wie vor aus. Noch jüngst haben die wiederentdeckten weiblichen Stimmen ganz ausdrücklich keinen Eingang in Wolfgang Asholts monumentale „Theorie-Geschichte“ (2024) der Avantgarde gefunden.

Das durchgängig französischsprachige Œuvre der Céline Arnould präsentiert sich vielgestaltig und breit gefächert. Auf dem umkämpften literarischen Feld des frühen 20. Jahrhunderts bewegt es sich zwischen Kubismus, Dadaismus und Surrealismus. Die Verweildauer, mit der Arnould an den entsprechenden Gruppierungen partizipiert, ist hingegen kurz oder gar nicht erst vorhanden. Ihre Position als freischaffende Dichterin sucht sie zwischen eigenständiger literarischer Produktion und punktueller Mitwirkung an kollaborativen Projekten. Im von ihr verantworteten Manifest „Ombrelle Dada“ (1920) wirbt die Autorin für ein heterogenes Profil der Bewegung unter einem geteilten begrifflichen Schirm („ouvert à tous, sur le

partage [...] en commun du terme“, 154–155). Parallel gibt sie eine Literaturzeitschrift namens *Projecteur* heraus. Ihr „poetischer Roman“ *Tournevire* (1919), ein vielstimmiges performatives Genrehybrid um ein Zirkusartistenpaar, weist Arnauld als Dadaistin der ersten Stunde aus, „assimilant les principes dadaïstes [zurichois] avant l’arrivée de Dada à Paris“ (53). Vonseiten des in kubistischen, später auch surrealistischen Kreisen aktiven Pierre Reverdy trifft den Text, wie damals üblich „inséré dans un tissu dadaïste de jeux intertextuels“ (59), ein fadenscheiniger Plagiatsvorwurf. Man kann nur mutmaßen, ob die Kritiker so pikiert reagierten, weil Arnauld mit feinem Sinn für Ironie den Pariser Literaturzirkus als textuelle Versuchsanordnung inszeniert und den dort ansässigen Avantgardisten den Spiegel vorhält. Nicht umsonst platziert sie ihre ludische Herausforderung der tonangebenden Meinungsführer im populären, nomadischen Zirkusmilieu, das keinen festen Ort kennt, weder im Raum noch in der Zeit. Arnaulds unsteter Parcours durch die ‚Bewegungen‘ der Avantgarde legt ein beredtes Zeugnis davon ab, wie diese Männerbünde symbolisches Kapital in die Manege werfen, um sich mithilfe einer systematischen Marginalisierung ihrer mitstreitenden Kolleginnen allererst als solche zu behaupten und sodann die Deutungshoheit darüber zu monopolisieren, was als ‚Avantgarde‘ gelten darf und wer nicht.

Bietet Dada Paris, anfangs noch durchlässig, Arnauld zunächst relative Sichtbarkeit und die Chance, mit *Jeu d’échecs* (1920) einen quasi prophetischen „lyrischen Dialog“ auf die Bühne zu bringen, so artet es bald in einen erbitterten Machtkampf der *Dada’s Boys* (Hopkins 2007) aus. Arnauld erklärt daraufhin formal ihren Ausstieg – ohne die ästhetischen Prinzipien der Alogik, Aleatorik und Arbitrarität jemals aufzugeben. Zum Abschied verewigt sie sich namentlich auf dem von Francis Picabia initiierten Kollektivporträt *L’Œil cacodylate* (1921): Céline Arnauld unterzeichnet in Schlangenlinien, eingezwängt zwischen die Signaturen der anderen Gruppenmitglieder, dafür aber in auffälliger türkisfarbener Tinte und an prominenter Stelle. Ihr Landsmann Tristan Tzara steigt unterdessen zum historisch unzuverlässigen Skandalchronisten des Dadaismus auf, bis er selbst von den französischstämmigen Chefideologen ins Abseits gedrängt zu werden droht. Im Zuge der *bataille du surréalisme* gerät Arnauld 1924 erneut zwischen die Fronten. Bezeugt der Richtungsstreit die Koexistenz und Konkurrenz einer Pluralität von Surrealisten, so wird er letztlich doch zugunsten der einen reinen Lehre entschieden. Die orthodoxen Surrealisten um André Breton überziehen Arnauld mit einer gezielten Verleumdungskampagne, die ihr jedweden Zugang zum institutionalisierten Surrealismus versperrt und ihre Karriere zum Stagnieren bringt.

Mit dem Zweiakter *L’Apaisement de l’éclipse* (1925) versucht sie, sich aus dieser Sackgasse zu manövrieren und ihren eigenen Ismus, den sog. „Projektivismus“, samt einer spezifischen Poetik und Programmatik zu lancieren. Erstmals entwirft Arnauld einen utopischen Möglichkeitsraum, den sie bevorzugt weiblich bevölkert und dessen Bewohnerinnen sie mit Blick und Stimme begabt, sodass eine die andere unterstützen kann. Bemerkenswert ist dies, da Künstlerinnen in den Avantgarden vor allem auch daran scheiterten, dass sie den homosozialen Netzwerken der Männer nichts entgegenzusetzen hatten und ihre Ambitionen nicht auf die Förderung von Frauen ausgingen, sondern – getreu der Funktion einer Muse für

das ‚Genie‘ – auf die künstlerische Laufbahn ihrer Lebenspartner. Das Bekenntnis zu weiblicher Solidarität flankiert Arnauld mit ihrer in *Diorama* (1924) formulierten literarischen Unabhängigkeitserklärung. Im Modus einer imaginären Reise zeichnet sie ihren dichterischen Werdegang nach, „dans lequel la fée-poète joue un rôle de choix“ (175). Arnaulds „devenir poétique“ (172) manifestiert sich demnach weniger als autobiographische Bilanz denn als Autofiktion *avant la lettre* – eine Projektion dessen, was hätte sein können, wäre es der Dichterin nicht verwehrt worden, ihr Talent auf dem literarischen Parkett voll zu entfalten.

Neben den in der Werkausgabe von 2013 zugänglichen Texten stützt sich die vorliegende Arbeit auf unveröffentlichte Briefe, die über ganz Europa verstreut in Archiven lagern. Dondorici geht davon aus, dass ein Großteil der Manuskripte und im Selbstverlag in geringer Auflage gedruckten Schriften (darunter Arnaulds literarisches Debüt *La Lanterne magique*, 1914) als verschollen gelten muss. Bis auf ein paar spärliche Eckdaten, die durch Dokumente abgesichert sind, verbleibt die (Re-)Konstruktion von Arnaulds Vita im Bereich des Spekulativen: Carolina Goldstein scheint im Rumänien ihrer Kindheit früh verwaist und von klein auf eine passionierte Leserin mit blühender Fantasie gewesen zu sein. 1914 heiratet sie den Belgier Paul Dermée (d.i. Camille Janssen), der für Céline Arnauld in Paris zur „porte d’entrée dans les mouvements d’avant-garde“ (26) und lebenslangen Stütze wird. Dondorici identifiziert ihn als verleugneten Vordenker in der Begriffswerkstatt des Surrealismus, den Bretons „rhétorique de rupture avec le passé“ (155) allein für sich reklamieren sollte. Das schreibende Paar lebt ohne Kinder erstaunlich gleichberechtigt inmitten der Bohème von Montmartre, bevor es nach Montparnasse übersiedelt. Beide gehen Seite an Seite, wenn auch niemals gemeinsam ihrer schriftstellerischen Tätigkeit nach. Unterbrochen von zwei längeren Publikationspausen zwischen 1926 und 1933 sowie 1940 und 1947, legt Arnauld knapp ein Dutzend Bände vor, die Mehrzahl davon Sammlungen experimenteller Lyrik. Im Zweiten Weltkrieg werden ihre Bücher vom Markt genommen und auf den Index gesetzt. Sie flieht mit Dermée ins Exil nahe Toulouse. Zurück in Paris, scheint Arnauld an einem äußersten Punkt angekommen: Ihr Mann erkrankt schwer an Krebs. Als sie sich einen Monat nach seinem Tod das Leben nimmt, sind ihre Ressourcen in jeglicher Hinsicht ausgeschöpft.

Die Migrationsbiographie Céline Arnaulds vor Augen, sieht Dondorici die Originalität jener „poète prolifique et singulière“ (9) in der Kreation der Gestalt einer nomadischen Dichterin als literarisches Alter ego, das Arnaulds künstlerisches Schaffen begleitet und es in ihrer Lebenswelt verankert: „Elle est bohème, vagabonde et errante : [...] pour la femme vivre c’est flâner“, gibt die Schriftstellerin 1931 in einem Interview (zitiert nach 29) zu Protokoll. So ortsungebunden wie der Zirkus, so ortlos ist ihre (Dicht-)Kunst, die sie von Station zu Station weiterziehen lässt, denn sobald sie bei einem Vorposten der Avantgarde Halt gemacht hat, kämpft sie auf verlorenem Posten. Als eine Konstante von Arnaulds Privatmythos taucht in ihren literarischen Texten immer wieder ein und dieselbe Projektionsfigur auf: „l’artiste [...], vu au milieu d’un groupe qui se montre hostile envers lui, sans toutefois pouvoir l’exclure entièrement“ (56). Obwohl – oder gerade weil – sie in Frankreich lediglich Zugewanderte (und damit randständig) ist, beansprucht die

Kosmopolitin Arnauld für sich selbst einen Avantgardebonus, den sie den Einheimischen nicht zugesteht. Dies äußert sich beispielsweise in ihrer Vorliebe für das Jonglieren mit mehrsprachigen Homonymen oder Polysemien, aber auch in ihrer Eigenschaft als ebenso hellsichtige wie unbestechliche teilnehmende Beobachterin der Konstellationen im literarischen Feld. Ein derartiger Affront kann seitens der selbsternannten Avantgardepäpste Breton & Co. nicht unwidersprochen bleiben: Sie fühlen sich berufen, die Nestbeschmutzerin – „ni acceptée ni appréciée dans ses rangs“ (62) – aus ihrer Peer Group zu verstoßen und ihr einen toten Winkel auf der literarischen Landkarte (cf. 29) zuzuweisen. Weit davon entfernt, das Nomadische in den Atlas der Avantgarden einzuschreiben, hegen sie *ihre* ‚Bewegung‘ sowohl geographisch als auch geistig auf ein allzu eng umgrenztes Territorium ein.

Nach der Lektüre dieses so engagierten wie gut recherchierten Buches fühlt die Leserin sich auf das ihm vorangestellte Motto zurückverwiesen, das sich nicht zuletzt als Appell auffassen lässt: Es bleibt Unglaubliches zu entdecken, und der Blick auf die Geschichte ändert sich von Grund auf, wenn man die weibliche Perspektive einnimmt (cf. 7), lautet es sinngemäß. Einmal mehr sind wir aufgerufen, die erdrückende Masse an aus der kulturellen Memoria getilgten Autorinnen nicht länger außer Acht zu lassen und ihnen immerhin *postum* die gebührende Repräsentanz in der Literaturgeschichte und Avantgardetheorie einzuräumen. Iulia Dondoricis Monographie signalisiert im Hinblick darauf einen wegweisenden Fortschritt, weil sie nicht – wie manch andere vor ihr – bei der wohlfeilen Feststellung stehenbleibt, *dass* Künstlerinnen in den Annalen der Avantgarde ‚gecancelt‘ wurden, sondern diskursgeschichtlich akribisch aufschlüsselt, *wie* es dazu kommen konnte und *warum* die Literaturgeschichtsschreibung bis heute die Erzählung der historischen Sieger privilegiert und perpetuiert.

Im avantgardistischen Soziotop von Paris – auch dies belegt die Geschichte des Paares Arnauld/Dermée eindrucksvoll – konstituiert sich der Surrealismus als transnationales Laboratorium, das sich nicht auf eine exklusiv französische Angelegenheit („une histoire française“, 157) reduzieren lässt. Insofern erweist sich Dondoricis Entscheidung, ihre an der Universität Duisburg-Essen eingereichte Habilitationsschrift in Frankreich zu publizieren, noch dazu am gleichen Ort wie das erhaltene Gesamtwerk ‚ihrer‘ Autorin, als strategisch geschickter Schachzug. Im Verlagsprogramm der Classiques Garnier werden die Primärtexte ab jetzt um eine Einzelstudie bereichert, in der die bereits von Ruth Hemus (2020) begonnene Arbeit der Werkerschließung fortgesetzt und – konform mit den Profillinien der Reihe „Études de littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles“ – in einen breiten historischen, theoretischen und globalen Kontext eingebettet wird. Den daraus gewonnenen Forschungsergebnissen Iulia Dondoricis ist die internationale Aufmerksamkeit und Anerkennung zu wünschen, die Céline Arnauld bisher versagt blieb.

## Bibliografie

- ARNAULD, Céline & Paul Dermée. 2013. *Œuvres complètes*, ed. Victor Martin-Schmetz, t. I : Céline Arnauld. Paris: Classiques Garnier.
- ASHOLT, Wolfgang. 2024. *Das lange Leben der Avantgarde. Eine Theorie-Geschichte*. Göttingen: Wallstein.
- HEMUS, Ruth. 2020. *The Poetry of Céline Arnauld. From Dada to Ultra-Modern*. Cambridge: Legenda.
- HOPKINS, David. 2007. *Dada's Boys. Masculinity After Duchamp*. New Haven/London: Yale University Press.