

Weiblichkeit und Autorschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert: Die Lyrik von María Rosa Gálvez de Cabrera zwischen *Imitatio* und Genieästhetik

Claudia Gronemann

1. EINLEITUNG

María Rosa Gálvez de Cabrera ist eine der bedeutendsten spanischen Autorinnen des 18. Jahrhunderts und vermochte – unter den prekären Bedingungen weiblicher Autorschaft – als eine der wenigen Frauen einen Beitrag zur literarischen Kultur des 18. Jahrhunderts zu leisten. Sie wurde als Dramatikerin des Neoklassizismus bekannt, verfasste aber neben Übersetzungen auch lyrische Texte und kann als einzige Schriftstellerin ihrer Zeit auf ein zu Lebzeiten publiziertes dreibändiges Gesamtwerk verweisen.¹

Die Autorin wurde 1768 in Macharaviaya bei Málaga geboren und von der Familie des Armeeoberst Antonio de Gálvez adoptiert. Sie wuchs in einem gebildeten und kosmopolitischen Adoptivelternhaus auf und erhielt eine Ausbildung in modernen Sprachen, ehe sie mit den höfischen Kreisen Madrids in Kontakt kam. 1789 heiratete sie den Infanterieleutnant José Cabrera y Ramírez, von dem sie nach dessen Inhaftierung geschieden wurde.² Sie siedelte erneut nach Madrid über, wo auch ihre literarische Laufbahn begann. Inspiriert durch verschiedene literarische Kreise (Jovellanos, Quintana, Cienfuegos, die Condesa del Carpio) und protegiert von Minister Manuel Godoy,³ aber auch aus ökonomischen Erwägungen,⁴ fing sie an zu

-
- 1 Es erschien unter dem Titel *Obras poéticas* in Madrid (Imprenta Real, 1804). Ihre Dichterkollegin Margarita Hickey beispielsweise publizierte 1789 unter Initialen den ersten Band ihrer *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas*, dessen Fortsetzung aber von der Zensur abgelehnt wurde.
 - 2 Dieser soll im Glücksspiel das Vermögen der Familie aufgebraucht haben. In Folge eines Erbstreits wurde er verhaftet und es kam zur Scheidung, wie BORDIGA GRINSTEIN (2003, 23ff.) anhand einer umfangreichen Dokumentation ermittelt.
 - 3 Gálvez engagiert sich im Sinne moderner Autorschaft für die Publikation ihrer Werke (vgl. TRUXA 1998, 96) und erreicht, dass Godoy – der ihre Gesuche an den König vermittelt – auch die Finanzierung aus Staatsgeldern veranlasst. Symptomatisch für eine einseitig biographistische Deutung weiblicher Autorschaft allerdings ist die in zahlreichen Sekundärtexten thematisierte Liebesbeziehung zu Godoy. Diese Vorgehensweise wird von WEIGEL (1990, 240) allgemein zu Recht kritisiert: »Die sprechende Neugier an der Person der Schreibenden, welche nicht selten über das Interesse an ihren Texten dominiert, ist ebenfalls durch die überlieferte Unvereinbarkeit von ›Frau‹ und ›Autor‹ strukturiert«.
 - 4 Dies lässt sich aus ihrem Status als allein lebender Frau und zahlreichen Publikations- und Aufführungsanträgen schließen, in denen die Autorin ökonomische Probleme geltend macht. Es hat aber darüber hinaus auch strategische Gründe und

schreiben. Zunächst übersetzte sie, dann schrieb sie eigene Stücke im neoklassizistischen Stil, die in den Madrider Theatern (Teatro de la Cruz, Coliseo de los Caños de Peral, Teatro del Príncipe) aufgeführt wurden.⁵ Im Jahr 1806 starb sie im Alter von nur 38 Jahren in Madrid.⁶

In ihren Komödien und Tragödien greift sie nationalhistorische, politische und kulturelle Themen auf und propagiert unter patriotischem Banner ein eigenes spanisches Modell der Tragödie. Zugleich gilt sie als Autorin des Übergangs zwischen Aufklärung, Neoklassizismus und Romantik (vgl. WHITAKER 1989, 1558). Zu den herausragendsten Charakteristika ihrer Literatur gehört das poetologische Wissen und verbunden damit, ein ungewöhnliches Autorbewusstsein, das die *dieciocho*-Autorin unter Rekurs auf relevante Topoi entfaltet und geschickt in Szene zu setzen versteht. In ihren lyrischen Texten, die bislang kaum literaturwissenschaftlich analysiert wurden,⁷ entwirft sie eine geschlechtertranszendierende Autorschaftsstrategie,⁸ welche sie mit Blick auf das Paradox weiblicher Autorschaft, die bürgerliche Geschlechterideologie und eine ästhetische Form der Androgynie verhandelt. Im Folgenden werde ich anhand ihrer Odendichtung aufzeigen, dass Gálvez tradierte literarische Codes aufgreift, sich diese aber nicht nur aneignet, sondern sie derart umkodiert, dass sie – entgegen dem Anschein ›weiblicher‹ Bescheidenheit – der Affirmation und Legitimation ihrer Autorschaft dienen.

2. WEIBLICHKEITSIDEOLOGEME DES 18. JAHRHUNDERTS UND DAS PARADOX WEIBLICHER AUTORSCHAFT

Der Eintritt von Frauen in die Öffentlichkeit ist zu jeder Zeit brisant und ambivalent gewesen, weil er stets vor dem Hintergrund spezifischer Weiblichkeitskonzeptionen und in Relation zu männlichen Normen erfolgte,

kann als legitimatorischer Diskurs gedeutet werden, mit Hilfe dessen sich die Autorin hier – nicht jedoch in ihren literarischen Texten selbst – als »Sonderfall« einer schreibenden Frau inszeniert.

5 Vgl. KAHILUOTO RUDAT (1986); WHITAKER (1989); HORMIGÓN (1996, 474-503); RUIZ RAMÓN (2000, 291) u.a.

6 Ausführliche biographische Daten zur Autorin finden sich in BÓRDIGA GRINSTEIN (2003, 11-33), die allerdings bei ihr im Dienste einer nicht idealisierenden Rekonstruktion der »verdadera autora« (ebd. 10) stehen.

7 Einen Überblick über das lyrische Werk von Gálvez geben Pilar ZORROZUA SANTI-STEBA, *Escritoras de la Ilustración española (1759-1808)*, eine bis heute unveröffentlichte Dissertationsschrift (Universidad de Deusto 1997, S. 314-337), und Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, 2002, S. 160-170.

8 Ich verwende hier einen Begriff von SCHABERT (1994, 114).

welche demzufolge bei jeder methodischen Betrachtung weiblicher Autorschaft einbezogen werden müssen.⁹ Der weitgehende Ausschluss von Texten weiblicher Feder aus dem Kanon – wie bei Gálvez der Fall¹⁰ – beruht demzufolge nicht auf einem Mangel an literarischem Potential, sondern ist einerseits auf diverse Formen der Restriktion weiblicher Äußerungen zurückzuführen (nur knapp 200 Texte von Autorinnen wurden im Laufe des 18. Jahrhunderts in Spanien publiziert) und andererseits auf ein fehlendes Bewusstsein der Mechanismen weiblicher Autorschaft sowie dementsprechend einen Mangel an adäquaten Bewertungskriterien. Um die Aufarbeitung dieses fundamentalen theoretischen Mankos bemühen sich zahlreiche aktuelle Projekte im Dienst einer genusbasierten Literaturhistoriographie. Sie haben zum Ziel, die Literaturgeschichte als Historie der Ambivalenzen und Brüche neu zu fassen und auch als Geschichte sich wandelnder Geschlechterbeziehungen fortzuschreiben.¹¹ Im Mittelpunkt steht dabei eine eingehende Analyse der historischen Geschlechterepisteme und der mit ihr verbundenen Weiblichkeitsideologeme als Basis für jene Marginalisierung oder sogar Negation weiblicher Autorschaft. Letzteres möchte ich im Folgenden kurz für den vorliegenden Epochenzusammenhang skizzieren.

Im 18. Jahrhundert verfestigt sich Autorschaft, auf der Basis eines epistemologischen Wandels, als männlich konnotiertes Modell autonomer Subjektivität in Abgrenzung vom Objekt ›Frau‹. Es bildet sich ein neuartiger biologisch begründeter Geschlechterdualismus heraus, der fundamentale Auswirkungen auf den Bereich der literarischen Produktion hat. Der Übergang von einer hierarchisch organisierten Geschlechterdifferenz zum

9 Doch erst in den 70er Jahren begann die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Problematik weiblicher Autorschaft im sog. *gynocriticism* (SHOWALTER 1977 und GILBERT/GUBAR 1979).

10 Dies muss zwar relativiert werden – immerhin ist sie eine der wenigen Autorinnen des 18. Jahrhunderts, deren Name in Literaturgeschichten überhaupt genannt wird –, doch ist die Darstellung stets verbunden mit der Idee der weiblichen Ausnahme. So bei ALBORG (1972), der Gálvez' Schreiben als *curiosum* begreift und die Autorin als Nachahmerin Moratíns präsentiert, obgleich dies, so WHITAKER (1989, 1555) weder thematisch noch dramentechnisch zutrifft: »Casi más a título de curiosidad que por su importancia real, acogemos a continuación el nombre de esta escritora, imitadora, en algún aspecto, de Moratín« (1972, 659) [Fast mehr als Kuriosität denn aufgrund seiner tatsächlichen Bedeutung nehmen wir im folgenden den Namen dieser Autorin auf, gewissermaßen einer Nachahmerin von Moratín]. Bis in die gegenwärtige Forschung wird weibliche Autorschaft zuweilen noch – auch dort, wo sie schwerpunktmäßig behandelt wird – »genderblind« unter Bezug auf männliche Normen bestimmt (so bei PALACIO FERNÁNDEZ 2002, vgl. 125, 266ff. u.a.).

11 Zu den wegweisenden Studien auf diesem Gebiet zählen u.a. WEIGEL (1983), KROLL/ZIMMERMANN (1995) und SCHABERT (1995).

polarisierenden Modell der Komplementarität wird in der Genderforschung als *Naturalisierung* der Geschlechter bezeichnet, weil die Geschlechtscharaktere nicht mehr graduell changieren, sondern auf einer vermeintlich biologischen Faktizität beruhend als *natürliche*, d.h. vordiskursive und essentialistische Kategorien begründet werden. Die bis dahin primär ständisch organisierten gesellschaftlichen Sphären werden im bürgerlichen Zeitalter nach dem Gebot gesellschaftlicher Nützlichkeit geschlechtsspezifisch neu organisiert. Dabei erfolgt eine Festschreibung und Normierung weiblicher (und männlicher) Verhaltensweisen, die die Spielräume der performativen Überschreitung von Geschlecht im Rahmen des traditionellen *One-Sex-Models* (LAQUEUR 1996 [1990]) aufhebt.¹²

Zwar galt die Frau im Zuge der rationalistischen Egalitätsvorstellung als grundsätzlich vernunft- und bildungsfähig, doch unter Verweis auf ihre vermeintlich naturhaft vorgegebene Funktion, wird ihre gesellschaftliche Mitwirkung auf den häuslichen Raum begrenzt. Auf der Basis einer solchen ›biologisch‹ begründeten Zuständigkeit für den nun allerdings in seiner gesellschaftlichen Relevanz aufgewerteten Bereich wird die Frau aus dem Bereich der aktiven Öffentlichkeit wiederum verbannt. Ihr kommt nun als Adressatin (z.B. von Erziehungsliteratur aller Art) eine entscheidende Rolle zu. Sie ist im cartesianischen Modell gleicher Verstandesfähigkeit – in Spanien hat Feijoo diese Position eingeführt – zwar potentiell mündig, aber im Rahmen eines bürgerlichen Modells gesellschaftlicher Arbeitsteilung wiederum deautorisiert, d.h. als Frau waren ihr – wenn sie sich überhaupt äußern durfte – nur genusadäquate Themen und Genres »erlaubt«. Weibliche Äußerungen lassen sich im 18. Jahrhundert daher vor allem über diese Geschlechtsadäquatheit legitimieren. Erziehungs- und Geschlechterdiskurse werden zum bevorzugten Gegenstand, über den sich Autorinnen des 18. Jahrhunderts äußern und unter dessen Deckmantel sie teilweise kritische Sichtweisen vermitteln.¹³

12 LAQUEUR (1996, 18) beschreibt die Verankerung des Geschlechtsunterschieds in der Natur folgendermaßen: »So wurde das alte Modell, in dem Männer und Frauen entsprechend ihrem Ausmaß an metaphysischer Perfektion und ihrer vitalen Hitze entlang einer Achse angeordnet waren, deren Telos das Männliche war, im späten 18. Jahrhundert von einem neuen Modell eines radikalen Dimorphismus und der biologischen Verschiedenheit verdrängt. In der Auffassung von der Frau trat eine Anatomie und Physiologie der Unvergleichlichkeit an die Stelle einer Metaphysik der Hierarchie«.

13 Im Rahmen der Anforderung an Genusadäquatheit erschienen von Autorinnen in Spanien typischerweise Frauenapologien (Inés Joyes y Blake, 1798; Teresa González, 1777), Briefe über Erziehung (Rita Caveda), wissenschaftliche Texte zur Erziehung des weiblichen Geschlechts (Josefa Amar y Borbón, 1790) oder Über-

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die weibliche Äußerung im Kontext eines derart essenzialistischen Geschlechterdualismus hochkonnotiert ist und an die historische und kulturelle – für ästhetische Fragen höchst relevante – Spezifik von Gender rückgebunden werden muss. María Rosa Gálvez' Versuch, sich in den Kanon einzuschreiben und ihre Transgression zeitgenössischer Geschlechterideologeme möchte ich daher als Verfahren der Autoritätskonstitution analysieren, welches die Autorin im Kontext einer Reflexion auf ihre geschlechtsspezifische Redesituation am Ende des 18. Jahrhunderts entfaltet.

3. DIE BESCHEIDENHEITSRHETORIK IM PROLOG VON MARÍA ROSA GÁLVEZ

Ihren Gedichten, die gesammelt im ersten Band des dreiteiligen Gesamtwerks erschienen sind, schickt Gálvez die folgende bemerkenswerte »Advertencia« voraus:

Las Poesías líricas impresas en este tomo son por la mayor parte *hijas de las circunstancias*; y sólo las presento como una prueba de lo que he podido adelantar en este género. Tales cuales sean unas y otras, confieso ingenuamente que no es mi ánimo entrar en competencias literarias con los que corren como poetas entre nosotros. Conozco la diferencia que hay entre *unos talentos mejorados por el estudio, y una imaginación guiada sólo por la naturaleza*. Por tanto, espero que, leídas estas obras sin prevención, logren la *indulgencia* del publico. (Gálvez 1804, Band I, ohne Seitenangaben, meine Hervorhebungen)

Die in diesem Band abgedruckten lyrischen Texte sind überwiegend *Töchter der Umstände* [Gelegenheitsarbeiten], die ich als Nachweis dafür präsentiere, wie weit ich es in diesem Genre habe bringen können. So fallen die einen und die anderen danach aus und ich gestehe unumwunden, dass es nicht meine Absicht ist, es literarisch mit jenen aufzunehmen, die bei uns als Dichter gelten. Denn ich kenne den Unterschied zwischen jenen *durch das Studium perfektionierten Begabungen und einer rein von der Natur geleiteten Imagination*. Daher hoffe ich, dass diese Werke, ohne Voreingenommenheit gelesen, beim Publikum auf *Nachsicht* stoßen. (meine Übersetzung)

Gálvez verwendet hier prologtypische Topoi der Bescheidenheit, Unfähigkeit und Selbsterniedrigung, die zum standardisierten Inventar der Autorinszenierung und nicht nur der rhetorischen Ausstattung weiblicher Autorschaft gehören. Sie demonstriert ihr literarisches Wissen und bezieht sich

setzungen (u.a. Werke von Madame Lambert, Madame d'Épinay, Rollin, Pluche u.a.). In anderen Texten wiederum werden weibliche Stimmen im Sinne dieser thematischen Adäquatheit fingiert (so die Wochenschriften *La Pensadora Gaditana* und *La Pensatriz Salmantina*, *tertulia*-Texte, Satiren, Romane u.a.), um ein weibliches Publikum zu erreichen und in die geschlechtsspezifischen sozialen Verhaltensweisen einzuweisen.

auf zwei für die Konstitution literarischer Autorschaft zentrale Begriffe, den Gegensatz von *studium* und *ingenium*, der am Horizont einer romantischen Autorkonzeption und in den literarischen Debatten für die Herausbildung des modernen Geniegedankens (so u.a. in dem paradigmatischen Text von Edward YOUNG), eine Schlüsselrolle spielte.¹⁴

Seit der Antike werden beide Fähigkeiten unterschiedlich gewichtet und stehen in Konkurrenz zueinander, wobei die natürliche Imagination im Sinne der Rangfolge psychischer Fähigkeiten nach Aristoteles' *De anima* abgewertet war, weil sie »als Wirkung der Sinneswahrnehmung auch in Tieren nachweisbar sei« (SCHULTE-SASSE 2001, 89). Demgegenüber galten die durch systematisches Studium erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten als privilegiert, so dass sich anhand der Kategorien *ars/studium* und *natura/ingenium* eine Opposition der Autorkonzepte *poeta doctus* (*poeta faber*) und *poeta vates* abzeichnete.

Die Kategorie Geschlecht wird hier insofern für die Konstitution von Autorschaft relevant als das traditionell hierarchisch organisierte Geschlechtermodell eine weibliche Sondernatur postuliert, dies jedoch auf einer Achse der graduellen Verschiebbarkeit zwischen imperfekter weiblicher Natur und perfekter Ausformung des menschlichen Körper-Geist-Gefüges beim Mann. Dieses humoralpathologisch begründete Geschlechtermodell (oder mit LAQUEUR *One-Sex-Model*), vor dessen Hintergrund auch die *ingenium*-Lehre betrachtet werden muss, impliziert eine mindere natürliche Befähigung der Frau sowohl in körperlicher wie geistiger Hinsicht, wie dies Huarte de San Juan in seiner Analyse der natürlichen Unterschiede des menschlichen Geistes (*Examen de ingenios para las ciencias*, 1575) beschrieben hatte: »[...] la compostura natural que la mujer tiene en el cerebro *no es capaz de mucho ingenio*« [(...) die natürliche Beschaffenheit, die das weibliche Gehirn aufweist, ist für große geistige Leistungen nicht geeignet] (Serés 1989, 163, meine Hervorhebung).¹⁵

Das Naturargument wird im Rahmen der aufklärerischen Geschlechterargumentation jedoch nicht verabschiedet, sondern lediglich erkenntnistheoretisch neu gefasst und umformuliert. Auf der Basis des cartesianschen Körper-Geist-Dualismus wird der Frau im Sinne des Gleichheitspostulats potentiell gleiche Intellektfähigkeit zugeschrieben, doch wird nun umgekehrt ihre vermeintlich andere ›Biologie‹ zur Ursache dafür gemacht,

14 Edward YOUNG, *Conjectures On Original Composition* (1759), vgl. PETERS (1982, 166), ORTLAND und SCHULTE-SASSE (2001).

15 Die Schrift befasst sich mit der auf Aristoteles' Werk *De anima* zurückgehenden Leib-Seele-Problematik, die in Spanien auch Juan Luis Vives in *De anima et vita* (1538) behandelt hatte.

dass sie sich nicht in gleicher Weise wie der Mann des Verstandes bedienen könne. Anders als das traditionelle Modell, das mit der weiblichen Natur Minderwertigkeit verbindet, wird in der modernen Geschlechterdichotomie »Natur« nun mit Weiblichkeit assoziiert.

Gálvez impliziert demzufolge in ihrem Prolog »weibliche Bescheidenheit«, indem sie auf das Naturargument Bezug nimmt, das traditionell zur Begründung (vermeintlich) eingeschränkter weiblicher Intellektfähigkeit bzw. intellektueller Applikationsmöglichkeit diene. Doch zugleich verbindet sie damit eine andere Lesart von »Natur« – wie ich an der Ode *La Poesía* aufzeigen werde –, welche ausgehend vom ästhetischen Wandel der Beziehung zwischen Nachahmung und Originalität in der Natur(-begabung) eine Legitimation für Autorschaft erkennt und »naturaleza« bzw. »Weiblichkeit« nicht mehr ausschließlich negativ und als schöpferisches Hindernis betrachtet.

Die Autorin bedient sich des Naturbegriffs und neutralisiert ihn,¹⁶ indem sie ihn mit der (männlich konnotierten) Genieästhetik verknüpft und zur Folie der Einschreibung ihres weiblichen lyrischen Ich »Amira« macht. Dass damit die Rhetorik des Prologs ambivalent wird, erweist spätestens die Lektüre der Gálvez'schen Poesie, in der es nicht nur um eine Aufwertung des *naturaleza*-Begriffs im Rahmen der neu entstandenen Genieästhetik geht, sondern auch den Entwurf einer geschlechtslosen Form von Vernunft, *ingenium* und literarischer Autorschaft. Die Beschreibung ihrer literarischen Texte als »Gelegenheitsarbeiten« und Resultate einer »naturgeleiteten Imagination« außerhalb (maskuliner) literarischer Konkurrenz spiegelt damit in erster Linie ein Bewusstsein der Koordinaten weiblicher Autorschaft mit Blick auf die bürgerliche Häuslichkeitsideologie wieder. Dass Gálvez ihre Texte hier ausgerechnet als »*hijas de las circunstancias*« deklariert [Töchter der Umstände], greift den aus der Antike tradierten Topos der Gleichsetzung von Zeugung/Geburt und künstlerischer Produktion auf, jedoch unter Anspielung auf die bürgerliche Geschlechtervorstellung und das Gebot genusadäquater Kommunikation.¹⁷ Darin manifestiert sich einerseits die Vertrautheit der Autorin mit der literarischen Tradition und

16 Obwohl sie beide Autorkonzepte hier nicht explizit geschlechtsspezifisch polarisiert – »weibliche« Imagination und »männliches« Wissen – liegt eine solche Lesart zumindest mit Blick auf die zeitgenössische Leserschaft nicht fern.

17 Die Umschreibung ästhetischer Werke mit Begriffen der Reproduktion, konkret die Kindermetapher für einen literarischen Text geht auf Aristophanes zurück (*Die Wolken* / Ar. Nub.) und findet sich bei einschlägigen Autoren der Antike wie Ovid, Horaz, Catull, Quintilian u.a. (ich danke Jan Felix Gaertner an dieser Stelle für seine Hinweise). Vgl. RIEDNER (1903) zur Antike und BEGEMANN/WELLBERY (2003) zur Metaphorik der ästhetischen Produktion in der Neuzeit.

andererseits eine originelle Aneignung und Rekodierung der abendländischen Metaphorik künstlerischer Produktion, wobei sie geistige Zeugung und weibliche Körperlichkeit verbindet. Bei Gálvez erweist sich dies als Form der Inszenierung einer innovativ aufgewerteten weiblichen Autorschaft, als geschlechtsspezifische Variante der *humilitas*, mit Hilfe derer sie die Anforderungen der Textsorte Paratext erfüllt (*captatio benevolentiae*) und ihre Beherrschung und Umdeutung literarischer Kodes unter Beweis stellt.¹⁸

4. DAS KONZEPT DER *IMITATIO* VON (UND MIT) HORAZ ALS BEZUGSPUNKT LITERARISCHER AUTORISIERUNG

Die Ode *La Poesía. Oda a un amante de las artes de imitación* ist ein enkomiasisches und zugleich metapoetisches Gedicht, in dem die Autorin ein literarisches *alter ego* kreiert, dessen Konzeption für die Frage des Autorschaftsentwurfs relevant ist. Gálvez rekurriert auf die hohe Gattung der Ode als literarisch-musikalische Form, die durch zwei Urahnen der gelehrten Dichtung, Horaz und Pindar, aus der Antike überliefert ist. In Spanien wurde die Ode im Rahmen des Neoklassizismus aufgewertet und stark kultiviert, so von bedeutenden Autoren wie Jovellanos, Quintana, Meléndez Valdés, Iriarte.¹⁹ Auch für Gálvez stellte sie daher ein bevorzugtes lyrisches Genre dar. Das vorliegende hymnische Gedicht ist dem »Anhänger der literarischen Imitation« [a un amante de las artes de imitación] gewidmet und versteht sich als Beitrag zur Erneuerung der spanischen Sprache und Dichtung in der Tradition der französischen *Pléiade*, die von verschiedenen Autoren des 18. Jahrhunderts aufgegriffen und in den Dienst eines patriotischen Literaturverständnisses gestellt wurde.

Anknüpfend an die antike Vorstellung vom Nationaldichter, dessen Wirken dem Prestige der jeweiligen Sprache und Kultur dient und der sich umgekehrt dank dieser nationalen Aufgabe selbst erhöhen und ewigen Ruhm bzw. dichterische Unsterblichkeit erlangen kann, legitimiert Gálvez ihre Texte als Beitrag zur nationalen Aufgabe und adaptiert dafür den zeitgenössischen Nützlichkeitsdiskurs. Sie impliziert damit – anders als im Prolog – die Gleichrangigkeit ihrer Poesie im Vergleich zu der männlicher Autoren und unterläuft die geschlechtsspezifische bürgerliche Ideologie,

18 Die von Gálvez im Prolog exponierte »Geringschätzung« der eigenen Texte ist also keineswegs, wie BORDIGA GRINSTEIN (2003, 35) meint, wörtlich zu verstehen. Denn nicht nur ihr vielfach artikuliertes literarisches (Selbst-)Bewusstsein spricht dagegen, auch ihr Drang nach Veröffentlichung.

19 Vgl. Joaquín ARCE, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid 1981 und J. H.R. POLT (Hg.), *Poesía del siglo XVIII*, Madrid 1975.

die als weiblichen Beitrag zur Nation die Sicherung der Nachkommen, deren Erziehung und die Organisation der häuslichen Sphäre – keinesfalls jedoch eine Betätigung auf literarischem Feld – vorsieht.

Dem Genre der Widmungsode entsprechend, ruft die Autorin – ihrem literarischen Vorbild Horaz nacheifernd – den Wohltäter an, was auf ihren einflussreichen Förderer, den Minister Manuel Godoy abzielt (ZORROZUA 1997, 321). Zugleich vergegenwärtigt sie im Rahmen eines doppelten Adressatenbezugs den römischen Dichter Horaz und demonstriert mittels dieser Intertextualität ihr imitatorisches Können. Der augusteische Dichter, der in seiner berühmten *Ars poetica* das Prinzip der *imitatio veterum* vertreten hatte, wird als Adressat der Gálvez'schen Ode an den »Freund der Künste der Nachahmung« erkennbar und kann in der Apostrophe mitgelesen werden, in der das lyrische Ich den Urheber seiner im Dienst einer nationalen Aufgabe stehenden Inspiration besingt:

O tú, que protector del genio hispano
Elevas la abatida lira mía,
Desde el oscuro seno [...]
Hasta el supremo asiento, que previene
La fama, a la divina poesía [...]

Oh du, Schirmherr des spanischen Geistes
Erhebst meine stumme Leier,
Aus der dunklen Versenkung [...]
Bis zum erhabenen Sitz, der
der göttlichen Poesie Ruhm verheißt.²⁰

Ähnlich wie im Eröffnungsgedicht der Horazischen Oden ruft das lyrische Ich bei Gálvez den Förderer an²¹ und ebenso wie in der Unsterblichkeitsode des dritten Odenbuchs bei Horaz nutzt sie selbstbewusst die autoaffirmative Funktion dieses Lobs im Dienst ihrer eigenen dichterischen Immortalität, die sie zeitüberdauernd materialisiert. Bei Horaz heißt es:

(1) Exegi monumentum aere perennius
[...]
(7) [...] usque ego postera
(8) Crescam laude recens [...].

20 In meinen Übertragungen bleiben metrische und rhythmische Aspekte des Originaltextes – vgl. dazu unten – unberücksichtigt: sie dienen allein der Verständigung über den Inhalt.

21 (Vgl. Horaz, *Carm.* 1,1,1-2) Maecenas atavis edite regibus / O et praesidium et dulce decus meum. [Maecenas, königlicher Ahnen Sproß / O du mein Schutz und meine süße Zier! – Übers. FINK 2002, 9].

Errichtet hab' ich ein Denkmal, dauerhafter als Erz
 [...]

 [...] immerdar werde ich
 aufs neue durch Nachruhm wachsen [...].²²

Mit dem in der letzten Strophe ihres Gedichts verwendeten Anagramm *Amira*, das als *altera ego* der Dichterin ihre poetischen Werke durchzieht, spielt sie explizit auf den Topos der Namensunsterblichkeit in Verbindung mit ihrer eigenen Autorschaft an:²³

[...] y en el duro bronce,
 Que le sirva de basa, el justo elogio
 Que te consagro, se verá esculpido,
 Siendo a tu imagen de este modo unida
 La memoria de *Amira* agradecida.

[...] und in die harte Bronze,
 die ihr als Sockel dient,
 wird man das gerechte Lob, das ich dir widme,
 eingemeißelt sehen, vereint auf diese Weise mit deinem Bild
 die Erinnerung an die dankbare *Amira*.

Analog zu Horaz verfolgt auch sie eine doppelte Strategie. Unter Berufung auf höherstehende Persönlichkeiten wirbt die Autorin einerseits für ihr literarisches Projekt, sie inszeniert sich als Nachfolgerin des römischen Dichters und beansprucht wie dieser Prestige und literarische Unsterblichkeit. Sie legitimiert ihr Vorgehen darüber hinaus mit explizitem Bezug auf die vorgegebene literarische Praxis der Nachahmung und vermittelt zugleich umfassende Kenntnis der klassischen Literatur sowie der poetischen und rhetorischen Kodes, womit sie die Erwartungen des Publikums und die der Kollegen in der *República de las Letras* mit Blick auf neoklassizistische Gepflogenheiten erfüllt.²⁴

Das Besondere allerdings besteht darin, dass sie dies als Autorin tut, d.h. sie legitimiert ihre Autorschaft nicht – wie der im Prolog verwendete Bescheidenheitstopos vermuten lassen könnte – durch eine die Geschlechterspezifität markierende Strategie, sondern entwirft eine geschlechtsneutrale Variante des männlich konnotierten *poeta laureatus*, des Topos des lorbeergekrönten Dichters. Gálvez erhöht ihr dichterisches Ich, indem sie ihre

22 Alle hier verwendeten Horaz-Übersetzungen stammen aus FINK 2002.

23 Der Unsterblichkeitstopos steht nicht zufällig am Ende des Gedichts, sondern schließt an eine Tradition bei Horaz und Ovid (Metamorphosen) an.

24 Horaz zählt zu den am häufigsten übersetzten und edierten Autoren, vgl. Beispielsweise die mit Kommentaren versehene und in *Silvas* verfasste Übersetzung von Tomás de Iriarte, *Arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones* (1777).

Ode thematisch auf Horaz als den Verfechter des Nachahmungsprinzips und auf sein Prinzip der *imitatio veterum* bezieht. Zugleich führt sie ihre Beherrschung der *imitatio* vor, indem sie die Carmina des römischen Autors nachahmt.

Doch Gálvez geht über einen antikisierenden, neoklassizistisch verengten Nachahmungsbegriff hinaus und führt ihn im Sinne der *aemulatio* souverän mit anderen literarischen Modellen zusammen. So greift sie den Inspirationstopos und die Tradition der Musenanrufung auf, nennt Melpomene, Euterpe, Polyhymnia, Erato²⁵ und beansprucht, vermittelt durch das lyrische Dichter-Ich der *Amira*, ihren Platz im Parnass.

Gálvez setzt sich als Autorin in Szene, indem sie die *imitatio* als klassische Literaturkonzeption thematisiert und sich im Rahmen einer neoklassizistischen *réécriture* mit der Horazischen Poetik, genauer mit seiner Synthese der Konzepte von Nachahmung und Ingenium, auseinandersetzt. In der Ode besingt sie Universalität und Unsterblichkeit der großen Autoren anhand eines geschlechterübergreifenden Dichterkatalogs, der ihr als Folie für die eigene Einschreibung in den Kanon dient. Sie nennt Autoren und Autorinnen der Antike (Homer, Vergil, Ovid, Catull, Tibull, Corinna, Sappho u.a.), aus Renaissance, Klassik und Aufklärung (Tasso, Corneille, Racine, Metastasio, Voltaire, Crébillon, Gessner, Madame Deshoulières u.a.), wobei sie die weibliche Ahnenreihe ohne besondere Vorzeichen integriert und somit auf den cartesianisch rekodifizierten Gedanken eines geschlechtslosen Geistes rekurriert.

5. GÁLVEZ' REKURS AUF NATURBEGRIFF UND GENIEÄSTHETIK

Die Autorin nutzt den Horaz-Rekurs darüber hinaus, um an die seit Beginn des 18. Jahrhunderts sich entfaltende Genieästhetik anzuknüpfen. Die Rezeption der berühmten Pindar-Ode des römischen Autors (*Carm.* IV, 2) trug im 18. Jahrhundert maßgeblich zur Entfaltung des Geniekults bei und führte nicht zuletzt dazu, dass die pindarische hohe Ode »zur spezifisch genialen Dichtung« umgewertet wurde (SCHMIDT²1988, 179).²⁶ Gálvez knüpft in ihrer Ode an diesen positiv konnotierten Naturbegriff an und betrachtet den im Prolog noch Bescheidenheit implizierenden Begriff einer »naturegeleiteten Imagination« unter genieästhetischen Aspekten. Während

25 Gálvez nennt Erato, die Muse der lyrischen Poesie und insbesondere der Liebes- und Erotikdichtung, doch sie selbst hat nie Liebeslyrik verfasst, offenbar um ihre Autorschaft nicht durch (vermeintlich) genusadäquate Themen auf spezifisch weibliche Themen einzuschränken.

26 Ich danke Herrn Prof. Dr. Ludwig Stockinger für den Hinweis auf die Horazische Pindar-Ode und den bei SCHMIDT²1988 erläuterten Kontext der Geniedebatte.

die konventionelle Vorstellung besagt, dass eine angeborene körperliche »Indisposition« der Frau (die weibliche *Natur*) für ein minderes Bildungs- und Schaffenspotential verantwortlich ist, bezieht sich der Geniegedanke gerade auf die Idee einer natürlichen Begabung und Imagination als Basis originärer Gestaltungskraft im Unterschied zu erlernten Fähigkeiten. Die Kategorien *Natur* und Naturbegabung werden damit aufgewertet. In der traditionellen Epistemologie war dies aufgrund der strikt hierarchischen Vorstellung zwischen Transzendenz und Materie unmöglich, denn die Frau wurde aufgrund ihrer Körperlichkeit mit dem physischen Aspekt verbunden und per se zu einer Kategorie der Sündhaftigkeit erklärt. Nun allerdings bietet die Konzeption des genialen Dichters, des »Great natural Genius« als der Pindar 1711 mit europaweiter Wirkung in *The Spectator* (1711) stilisiert wurde (SCHMIDT²1988, 179), gänzlich neue Anschlussmöglichkeiten für Autorinnen.²⁷

Die verwendete Genie-Metaphorik, die in Werken von Goethe, Herder, Klopstock und Hölderlin prominent hervortritt (SCHMIDT²1988), ist daher auch in der weiblichen Poesie im Sinne einer Verschleierung der bürgerlichen Geschlechterdichotomie präsent. Gálvez entwirft den griechischen Dichter Pindar nicht nur als beispielhaften Dichter, sondern rekurriert auf die berühmte Strommetapher, die zum Sinnbild des genialen Dichters wurde. Damit hebt sie »Natur« als positive inspirierende Kraft hervor und stellt die natürlichen Fähigkeiten des lyrischen Ich in den Mittelpunkt. In Horazens Pindar-Ode (Carm. 4, 2) heißt es:

Monte decurrens velut amnis [...]

fervet immensusque ruit profundo

Pindarus ore

Wie ein Strom vom Gebirge herabstürzt [...]

braust Pindar auf und ergießt sich aus uner-

schöpflicher Quelle.

An diesen Genialitätstopos bei Horaz schließt Gálvez' weibliches dichterisches Ich unmittelbar an. Die Autorin untermauert damit – ganz im Gegen-

27 In Spanien hatte ebenfalls eine verstärkte editorische und übersetzerische Beschäftigung mit dem griechischen Autor eingesetzt und auch die Dichterkonzeption des Genies wurde debattiert. So wird er beispielsweise in der Wochenschrift *El Pensador* (I/VII) ironisiert: »Señores, el ser Poeta pide genio. Yo me he examinado varias veces de pies à cabeza, y hasta ahora no me he encontrado el furor, ni el entusiasmo, que se requiere para este Arte penosissimo, y peligroso« (zit. in ERTLER 2003, 126) [Meine Herren, das Dichtersein erfordert Genie. Ich habe mich mehrmals von Kopf bis Fuß inspiziert und bis jetzt habe ich weder den Eifer noch den Enthusiasmus gefunden, die für diese mühselige und gefährliche Kunst erforderlich sind.]

satz zur rhetorischen Bescheidenheit im Prolog und dem dichotomisch zugespitzten Geschlechtermodell ihrer Zeit – einen außergewöhnlichen literarischen Anspruch:

Mi lira cantará; y arrebatada
En noble emulación sus huellas sigo,
Admirando sus genios inmortales.
¡O feliz elección, grato consuelo
De mis inmensos males!
¡O lira bien hadada!
De tu armonía el atrevido vuelo
Resuena en la morada,
Donde tu protector la mente inclina
A elevar de tu numen las tareas;
Y como de la fuente cristalina
Los humildes raudales
Aspiran a llegar al Océano,
Cayendo de los montes despeñada,
Girando por el llano,
Corriendo entre colinas desiguales,
Las rocas evitando apresurada,
Hasta que en la cascada
Del soberbio torrente impetuoso
Sus aguas junta, el curso facilita,
Y al ancho mar con él se precipita:
Así mis versos por tu sabio amparo
La envidia vencen, y el temor desprecian.
Mi genio aspira a verse colocado
En el glorioso templo de la fama;
Tu noble busto en él será adornado
Por las virtudes, y en el duro bronce,
Que le sirva de basa, el justo elogio
Que te consagro, se verá esculpido,
Siendo a tu imagen de este modo unida
La memoria de *Amira* agradecida.

Meine Leier wird singen, und mitgerissen
in edlem Wetteifer folge ich ihren Spuren,
die unsterblichen Geister bewundernd.
Oh glückliche Wahl, köstlicher Trost
für meine unermesslichen Leiden!
Oh verzauberte Leier!
Der kühne Flug deiner Harmonie
hallt im Raum,
wo dein Beschützer das Haupt neigt,
um deiner Inspiration Aufgaben zu geben;
Und wie die einfachen Fluten
aus der kristallklaren Quelle

zum Ozean streben,
vom Gebirge rauschend herabstürzen,
durch die Ebene ziehen,
zwischen ungleichen Hügeln hindurchlaufen,
die Felsen meidend weiter drängen,
bis im Wasserfall
des gewaltigen ungestümen Sturzbachs
die Wasser zusammenfließen, der Lauf sich mäßigt,
und sich mit ihm ins weite Meer hinabstürzt:
So besiegen meine Verse durch deinen weisen Schutz
den Neid, und verachten die Furcht.
Mein Geist strebt danach, einen Platz
im erhabenen Ruhmestempel zu erlangen;
darin wird deine edle Büste geschmückt sein
mit den Tugenden, und in die harte Bronze,
die ihr als Sockel dient, wird man das gerechte Lob,
das ich dir widme, eingemeißelt sehen,
mit deinem Bild vereint auf diese Weise
die Erinnerung an die dankbare *Amira*.

Das anagrammatisch auf den Vornamen der Autorin Bezug nehmende lyrische Ich *Amira* stilisiert sich hier als naturgewaltige »fuelle cristalina« unter Rekurs auf die in der Genie-Metaphorik kodierte naturhafte schöpferische Begabung. Erst mit dem Einmünden der Quelle in das unendliche Meer entfaltet sich ihre wahre Kraft und eröffnet sich die Chance auf Eintritt in den Olymp, auf Nachruhm und Unsterblichkeit, nach denen das Dichter-Ich im Text strebt.

Entscheidend an dieser Passage – deren Naturschilderung ansonsten wie ein Fremdkörper in Gálvez' metapoetischer Ode erschiene – ist der Bezug auf die Geniemetaphorik in der Pindar-Ode des Horaz. Gálvez schließt an einen positiv umgewerteten Naturbegriff in Verbindung mit der gewandelten Genie-Vorstellung an. Sie folgt damit dem Horazischen Anspruch auf eine Verbindung von Begabung und Gelehrsamkeit²⁸ und stellt – entgegen der im Prolog implizierten Dichotomie von naturgeleiteter und regelhafter Dichtung – eine Synthese der ästhetischen Produktionsprinzipien her. Die Autorin bezieht sich hier sowohl auf die Renaissance-Tradition von *imitatio naturae* und *imitatio auctorum* als auch das im spanischen

28 Vgl. Horaz, *De arte poetica*, 408-411: »Ob durch Naturtalent eine Dichtung Beifall erringt oder durch Kunstverstand, hat man gefragt. Ich kann nicht erkennen, was ein Bemühen ohne fündige Ader oder was eine unausgebildete Begabung nützt; so fordert das eine die Hilfe des andren und verschwört sich mit ihm in Freundschaft« (zitiert nach Eckart SCHÄFER, Hg.: *Ars Poetica/Die Dichtkunst*. Stuttgart: Reclam 1972).

Barock dominierende Ideal der künstlerischen Erfindungs- und Schöpfungsmacht (*ingenio*).

Ein weiterer Hinweis auf die genie-ästhetische Konzeption ist in der regellosen Form ihrer Ode zu sehen, welche an das Pindar zugeschriebene Prinzip des *numerus lege solutis* anknüpft: die Autorin verwendet nur 11- und 7-Silber, die 13 Strophen sind zudem anisometrisch, und auch die verwendeten Reime lassen keine übergreifende Struktur erkennen. Sie folgt damit dem Prinzip der *Silva*,²⁹ die zu Zeiten des Neoklassizismus im Dienste von formaler Freiheit Hochkonjunktur hat und in der zweiten Jahrhunderthälfte zu metrischer Form ersten Ranges avanciert war. Anfang des 19. Jahrhunderts findet man sie in den Oden von Manuel José Quintana u.a.³⁰

Anstelle einseitiger Befolgung neoklassizistischer Regelwerke verknüpft sie die Vorstellungen des *poeta doctus* allerdings mit dem des inspirierten, naturbegabten *poeta vates*, den sie ihrer Epoche entsprechend als Naturgenie konzipiert. Anders als es ihre Rede von einer rein »naturgeleiteten Imagination« vermeintlich weiblicher Prägung im Prolog suggeriert, begründet Gálvez ihre Autorschaft damit durch eine Rekodifizierung des Horazischen Literaturbegriffs, den sie sich in Absehung geschlechtsspezifischer Interpretationen aneignet. Das feminine *altera ego* der Autorin, *Amira*, nimmt somit keine Sonderrolle ein. Die von Gálvez vorausgeschickte *Advertencia* kodiert das Literaturverständnis der Autorin und beweist deren Kunstfertigkeit in der Wiederholung des erforderlichen standardisierten Bescheidenheitsrepertoires. Das in der Ode genretypisch entworfene Autorbewusstsein wiederum enthüllt den rein rhetorischen Charakter dieser *humilitas*. Der Verzicht auf eine Geschlechtsspezifizierung der Konzepte von naturgegebenem und erlerntem Wissen erweist sich somit im Sinne der poetologischen Vorstellungen von Gálvez als bewusst kalkuliert und knüpft an eine geschlechtertranszendierende Autorschaft an. Gálvez zielt auf eine ästhetische »Auslöschung« bzw. Neutralisierung der Geschlechterdifferenz im Rahmen ihres poetischen Diskurses, mit dem sie gewissermaßen gegen die Übernahme der Kategorien des modernen Geschlechterdualismus in die Literatur plädiert.³¹

29 Es handelt sich um eine freie Form, die aus Sieben- und Elfsilbern kombiniert wird und asymmetrische Kombinationen erlaubt (NAVARRO 1956, 291).

30 Vgl. NAVARRO ebd.

31 Diese Auffassung koinzidiert mit dem frühromantischen Ideal der Androgynie, das unter Rekurs auf antike Ursprungsmythen die bürgerliche Geschlechterdichotomie außer Kraft setzt. Dennoch möchte ich bei Gálvez nicht von einem androgynen Ideal sprechen, denn dies implizierte die männliche Domäne des androgynen romantischen Dichter-Ichs, welche die Kategorien der Imagination, Kreativität und Originalität

6. GESCHLECHTERTRANSZENDIERENDE VS. WEIBLICHE AUTORSCHAFT:

ANNA LOUISA KARSCH

Die Rekodifizierung, die Gálvez mit Blick auf das Horazische Literaturmodell vornimmt, besteht in einer gezielten Demontage geschlechtsspezifischer Deutungen von Autorschaft zugunsten eines gleichwertigen, weder sozial noch kulturell, geschlechtlich oder historisch determinierten Modells.

Dass es allerdings in der Literatur des 18. Jahrhunderts auch andere Strategien der weiblichen Autorschaft gibt, die mit geschlechtsspezifischen Deutungen des Genie-Konzeptes operieren, möchte ich am Beispiel der deutschen Autorin Anna Louisa Karsch, einer der bedeutendsten Autorinnen der Zeit, zeigen. Ähnlich wie Gálvez knüpft auch Karsch an den Genie-Diskurs an, sie stellt diesen jedoch in den Dienst eines anderen Autorschaftsmodells. Sie inszeniert sich dezidiert anhand der Geschlechterdifferenz als das andere Geschlecht, als Dichterin und setzt sich – unter Berücksichtigung einer bürgerlichen Geschlechtervorstellung – von den männlichen Heroen der Literatur ab. In ihrer Ode *Der unnachahmliche Pindar, an Herrn Rammler* (1763) imitiert auch sie die genannte Pindar-Ode des Horaz, und widmet diesen Text ihrem Dichterfreund Rammler, doch betont sie anders als Gálvez gerade ihre »schwächere« weibliche Natur und den derart geminderten poetischen *furor*:

Wer sich mit wächsernen Flügeln
Wagt zu pindarischem Flug,
der bringt unsterblichen Namen
dem Meer, in welches er stürzt.

So wie vom Brocken herabrauscht
der aufgeschwollene Fluß,
wenn Wassertragende Wolken
herunter stürzen auf ihn,

So rauscht vom Munde des Pindars
unwiderstehlich herab
Gesang des Dichters, der immer
verdient apollischen Cranz.

[...]

So bleibt er immer der hohe
ganz unnachahmliche Schwan,

lität auf einen autonomen männlichen Schöpfer appliziert. Dies ist eine Spielart männlicher Kunstproduktion, die Weiblichkeit und Kunst – diesmal positiv konnotiert – essenzialistisch gegen Vernunft stellt und somit »im Effekt keineswegs geschlechtsneutral ist« (vgl. WEIGEL 1990, 243).

den zu den Zügen der Wolken
hebt, eine stärkere Luft.

Ich gleich der summenden Biene,
die saugt an blühendem Klee,
ich sinn' am Ufer der Elbe
auf mein *zu niedriges* Lied.

Ich rühre Saphische Sayten
mit *ungeregeltem* Griff;
Mir fehlt zum Heldengesange
Gluth und *ein männlicher Schwung*.
[...]

Dann werd' ich, wo ich noch etwas
hervor zu bringen vermag,
mit deiner Stimme vermischen
mein *schwächer* tönendes Lied.
[...]

(Karsch 1764 [24. Januar 1763], meine Hervorhebungen)

Anders als Gálvez greift die deutsche Autorin, die vom Verkauf ihrer Texte lebte und als erste deutsche Berufsautorin gilt, das antike Pindar-Lob auf, um gerade in Absetzung zu männlichem Dichtergenie und *furor poeticus*, der der Frau mittels humoralpathologischer Argumente (mangelnde Körperwärme) abgesprochen wurde, eine nicht nur anders geartete, sondern auch untergeordnete weibliche Autorschaft zu entwerfen.³² Dafür spricht außerdem, dass sie nicht wie Gálvez eine freie Form der Ode wählt, sondern die strengen vierzeiligen Odenstrophen im Stil der Horazischen Ode übernimmt. Dies alles deutet jedoch nicht auf eine tatsächlich von der Autorin vertretene Auffassung minderer weiblicher Literaturbefähigung hin – dagegen sprechen zahlreiche autoaffirmative Texte der Karsch – als vielmehr auf die spezifischen Umstände der Publikation und ihre gesellschaftliche Herkunft, wegen der sie trotz der erlangten dichterischen Anerkennung nur eine marginale Stellung im literarischen Betrieb einnehmen konnte.³³ Während Gálvez das Naturargument im Sinne einer ge-

32 Auch sie verwendet eine Metapher der künstlerischen Produktion, doch aktualisiert sie nicht weibliche Gebärfähigkeit wie Gálvez mit der Töchter-Metaphorik, sondern vergleicht ihre Texte mit dem Höhenflug des Dädalus und beschreibt sie vor diesem Hintergrund als »zu niedriges Lied«.

33 BECKER-CANTARINO spricht aufgrund der besonderen Lebensumstände und sozialen Stellung der Karschin von einer »Außenseiterin« (1989, 273). BOVENSCHEN (1979, 150ff.) dagegen untersucht im Sinne ihrer Analyse der Repräsentation von Weiblichkeit die Selbst- und Fremdstilisierung der Autorin als »Naturtalent« im Rahmen der Favorisierung eines neuen, dem Bild der Gelehrten entgegenstehenden »emp-

schlechtsneutralen bzw. geschlechtertranszendierenden Genieästhetik umdeutet, betont Karsch die Geschlechterdifferenz im Dienste einer Hypostasierung der weiblichen, für Empfindsamkeit privilegierten Natur.³⁴ Damit erhält die Frau bei Karsch prinzipiell Zugang zu genialischem Schaffen, doch dies um den Preis, dass sie ihre Differenz weiterhin sichtbar macht.

7. FAZIT

In ihren Gedichten – exemplarisch in der metapoetischen Ode *La Poesia* – konterkariert Gálvez den im Prolog verwendeten Bescheidenheitstopos und nimmt nicht nur höchste literarische Befähigung für sich in Anspruch, sondern geht so weit, sich Aspekte des zeitgenössischen Geniebegriffs zur spezifischen Legitimation ihrer literarischen Kreativität anzueignen. Ihre Verknüpfung verschiedener literarischer Codes verdeutlicht, dass sie sich dieser zur Modellierung ihrer Autorschaft im Sinne des *imitatio*-Konzepts bedient. Das hohe literarische Bewusstsein der Autorin und ihr Spiel mit dichterischen Masken manifestieren sich exemplarisch in der untersuchten Ode, die sie zugleich unter dem Banner des Patriotismus entwirft. Die Autorin knüpft strategisch an den zeitgenössischen Diskurs an, der normadäquates geschlechtsspezifisches Verhalten als patriotischen Beitrag jedes Einzelnen deklariert, und unterstellt ihr eigenes Vorgehen damit einem höheren allgemeinen Zweck.

Gálvez neutralisiert die bürgerliche Geschlechterideologie, indem sie für sich selbst als Autorin in Anspruch nimmt, ihren nationalen Beitrag nicht wie vorgesehen durch Reproduktion und häusliche Verantwortung zu leisten, sondern wie ihre männlichen Kollegen die Aufwertung der Nation durch das Prestige von Sprache und Literatur zu unterstützen.

Auch wenn im Fall von María Rosa Gálvez nicht von einer Autonomieästhetik im Sinne der Romantik gesprochen werden kann, scheint dennoch die in ihren Texten angelegte geschlechtsneutrale Autorschaft und die Transgression des tradierten Nachahmungskonzeptes bedeutsam. Sie vermeidet den Rekurs auf ihr Geschlecht als Sonderfall und damit eine Thematisierung des – auch im 18. Jahrhundert als solches geltenden – Skandalons weiblicher Autorschaft. Vielmehr postuliert sie Ebenbürtigkeit aus-

findsamen« Weiblichkeitstypus.

34 Vgl. dazu HEIPCKE (2002, 142): »Genialisches Schaffen und genialische Autorschaft werden in dieser Diskussion als durchaus angemessen für Frauen bewertet. Mit dieser Position liefert Anna Louisa Karsch [...] für das ausgehende 18. Jahrhundert und die Einschätzungen weiblicher Autorschaft durch Dichterinnen einen in seiner Dezidiertheit ungewöhnlichen Standpunkt«.

gehend von einer entworfenen antiken Filiation und dem Rekurs auf die zeitgenössische Genieästhetik. Indem sie ihre Autorschaft als Wunsch nach Ruhm mittels Anrufung des Mäzens und Vorbilds ästhetisch verkleidet und die historischen Gewährsmänner und -frauen für ihr Schaffen aufführt, lenkt sie von der Vorstellung der Unvereinbarkeit von Autorschaft und Weiblichkeit ab und vertritt ein Modell weiblichen Schreibens, das sich unter Verweis auf den klassischen Kanon genusadäquaten Themen bewusst verweigert.³⁵

Gálvez konstruiert einen transzendierenden Kanon, der Autoren und Autorinnen (Sappho, Corinna, Madame Deshoulières) beinhaltet, in dem sie klassische Dichter neben moderne stellt, sowie spanische, französische und deutsche Vorbilder gleichrangig erwähnt. Den naturbegabten, autonomen und genialen Dichter profiliert sie keineswegs gegenüber dem *poeta doctus*, sondern schafft auch hier eine synthetisierende Idealkonzeption. Sie inszeniert sich sowohl im Rahmen der Bescheidenheitstopik wie auch der Unsterblichkeits- bzw. der *poeta-laureatus*-Genealogie und bezieht sich damit auf klassizistische Kurationsmodelle. Mit diesen Verfahren schließt ihre literarische Strategie an genuin ästhetische Konzepte an und inszeniert Autorbewusstsein unter Bezug auf eine Reihe von Modellen: traditionelle, zeitgenössische, spanische und europäische Vorstellungen, durch deren Rekodifizierung sie ihr literarisches Können unter Beweis stellt und – mit ästhetischer Verhüllung – autonome Autorschaft im männlich dominierten Literaturbetrieb behauptet. Das Beispiel von María Rosa Gálvez verdeutlicht, inwiefern die literarischen Strategien von Autorinnen vor allem mit Blick auf relevantes Geschlechterwissen gelesen und auch verstanden werden können.

LITERATURVERZEICHNIS

AGUILAR, Piñal (Hg.) 1996: *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid: Ed. Trotta/CSIC.

ALBORG, Juan Luis ([1972] ⁷1993): *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII*. Madrid: Ed. Gredos.

ARCE, Joaquín 1981: *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra.

BECKER-CANTARINO, Barbara 1989 [1987]: *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800*. München: dtv.

35 Symptomatisch dafür ist, dass sich Gálvez im Unterschied zu zahlreichen Zeitgenossinnen (María Gertrudis Hore, Margarita Hickey y Pellizoni, Sor Ana de San Jerónimo) gerade nicht dem »weiblichen« Thema der Liebe widmet.

- BEGEMANN, Christian / David E. WELLBERY (Hgg.) 2003: *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Freiburg: Rombach.
- BORDIGA GRINSTEIN, Julia 2003: *La Rosa Trágica de Málaga: Vida y obra de María Rosa de Gálvez*. Charlottesville, VA: Univ. of Virginia.
- BOVENSCHEN, Sylvia 1979: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 150-158.
- FINK, Gerhard (Hg.) 2002: *Quintus Horatius Flaccus: Oden und Epoden. Lateinisch/deutsch*. Düsseldorf: Artemis und Winkler.
- Gálvez de Cabrera, Rosa María 2001: *La familia a la moda. Comedia en tres actos y en verso*. Ed., introd. y notas de René Andioc. Salamanca: Univ. de Salamanca.
- Gálvez de Cabrera, Rosa María 1804: *Obras poéticas*. 3 Bde. Madrid: Imprenta Real.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. (Hg.) 1996: *Autoras en la Historia del Teatro español (1500-1994)*. 2 vols. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España.
- KAHILUOTO RUDAT, Eva M. 1986: María Rosa Gálvez (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico. In: *Dieciocho IX*, 238-248.
- Karsch, Anna Louisa 1764: Der unnachahmliche Pindar, an Herrn Ramler (Oden. Drittes Buch). In: *Auserlesene Gedichte von Anna Louise Karschin*. Berlin: Bei George Ludewig Winter, 167-172.
- KROLL, Renate / Margarete ZIMMERMANN (Hg.) 1995: *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik*. Stuttgart: Metzler.
- LEWIS, Elisabeth Franklin 1993: *Feminine Discourse and subjectivity in the works of Josefa Amar y Borbón, M. G. Hore and María Rosa Gálvez*. Diss. Univ. of Virginia.
- NAVARRO, Tomás 1956: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse/N.Y.: Syracuse UP.
- ORTLAND, Eberhard 2001: Genie. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. Karlheinz Barck (Hg.), Stuttgart: Metzler, 661-709.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio 2002: *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- RIEDNER, Gustav 1903: Typische Äußerungen der römischen Dichter über ihre Begabung, ihren Beruf und ihre Werke. Nürnberg: Stich.
- RUIZ RAMÓN, Francisco 2000: *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra.
- SCHABERT, Ina / SCHAFF, Barbara (Hgg.) 1994: *Autorschaft: Genus und Genie in der Zeit um 1800*. Berlin: Schmidt.
- SCHABERT, Ina 1994: Amazonen der Feder und verschleierte Ladies. Schreibende Frauen im England der Aufklärung und der nachaufklärerischen Zeit. In: *Autorschaft: Genus und Genie in der Zeit um 1800*. Schabert, Ina / Barbara Schaff (Hg.), Berlin: Schmidt, 105-123.

- SCHABERT, Ina 1995: Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung. In: *Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hadumod Bußmann / Renate Hof (Hgg.), Stuttgart: Kröner, 162-205.
- SCHMIDT, Jochen ²1988: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Bd.1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Darmstadt: WBG.
- SCHULTE-SASSE, Jochen 2001: Einbildungskraft/Imagination. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. Karlheinz Barck (Hg.), Stuttgart: Metzler, 88-120.
- SERES, Guillermo 1989: *Huarte de San Juan: Examen de ingenios para las ciencias*. Madrid: Cátedra.
- SERRANO Y SANZ, Manuel 1975: *Apuntes para una Biblioteca de escritoras españolas, desde el año 1401 al 1833*, 4 vols. BAE, Madrid: Atlas.
- TRUXA, Sylvia 1998: »Schreibende Frauen im 18. Jahrhundert«. In: *Ein Raum zum Schreiben. Schreibende Frauen in Spanien vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*. Ute Frackowiak (Hg.), Berlin: tranvía, 92-104.
- WEIGEL, Sigrid 1983: Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis. In: *Die verborgene Frau*. Inge Stephan / Sigrid Weigel (Hgg.), Berlin: Argument-Verlag, 83-137.
- WHITAKER, Daniel 1989: La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de María Rosa Gálvez. In: *Actas del X. Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Antonio Vilanova (Hg.), 1551-1559.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, Pilar 1997: *Escritoras de la Ilustración española (1759-1808)*. Tesis doctoral, Universidad de Deusto, 314-337 (unveröffentlichtes Ms.).