

Eva Nesselrath

Caroline Unger

(1803–1877)

Karriere – Stimme – Kompositionen



Königshausen & Neumann

Eva Nesselrath

Caroline Unger (1803–1877)

MUSIK – KULTUR – GESCHICHTE

Im Auftrag des Instituts für Historische Musikwissenschaft
der Hochschule für Musik und Tanz Köln

Herausgegeben von
Arnold Jacobshagen, Sabine Meine und Michael Rappe

Band 21 – 2024

Eva Nesselrath

Caroline Unger
(1803–1877)

Karriere – Stimme – Kompositionen

Königshausen & Neumann

Eva Nesselrath studierte Klavier, Gesang und Musikwissenschaften an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, wo sie auch promovierte. Als Altistin im Konzert- und Opernfach ist sie als Solistin in Werken der Alten Musik bis hin zu Uraufführungen zu erleben. Ein großes Anliegen ist ihr die Vermittlung zwischen Musiker:innen und Wissenschaft.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Mariann Steegmann Foundation und
des Fachbereichs 5 der Hochschule für Musik und Tanz Köln

Umschlagabbildung:

Caroline Unger, nach einer Lithographie von Joseph Kriehuber, 1839

Wikicommons:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carolina_Ungher_soprano.JPG
(Letzter Zugriff: 24.05.2024)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D 38 (zugl.: Diss., Hochschule für Musik und Tanz Köln (HfMT Köln))

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2024

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-8746-2

eISBN 978-3-8260-8747-9

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Für meine Eltern

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	11
1.	Forschungsstand – Beschäftigung mit Caroline Unger im 20. und 21. Jahrhundert	15
2.	Würdigung im 19. Jahrhundert: Biographische Skizzen und Lexikonartikel	21
3.	Inspirationsquelle und Projektionsfläche für Konstruktionen von Weiblichkeit	25
4.	Quellentypen	33
5.	Aufbau der Arbeit und methodische Überlegungen	43
	5.1. Karriere und Imagebildung	45
	5.2. Huldigungen.....	48
	5.3. Vokalprofil: Zur Problematik der Narration von Stimme – Versuch einer Annäherung.....	50
	5.4. Komponierende Sängerinnen.....	53
II.	Die Karriere: Stationen, Entwicklung und Transformation im Spiegel der Presse	59
1.	Anfänge in Wien 1803–1825	59
2.	Begegnungen mit Beethoven	71
3.	Caroline, Carolina, Carlotta, Unger, Undscher, Ungher... oder: wie aus einer Deutschen „La nostra“ wurde	79
4.	Erste Gastspiele: Sommer 1829–Sommer 1833	87
5.	Erstes internationales Gastspiel: Paris	101
6.	Frühjahr 1834–Frühjahr 1839.....	109
7.	Zurück zu den Anfängen: Gastspiele in Wien.....	125
8.	Gastspiele in Dresden.....	131
9.	Herbst 1839–Frühjahr 1841.....	137

III. Zwischen Erfolgsgeschichte und Verklärung: eine Bilanz	151
1. Karneval in Venedig: Ruhm und Belastungsprobe	151
2. Einkünfte.....	167
3. Huldigungstexte: Werkzeuge der Inszenierung.....	175
3.1. Poesie im öffentlichen Medium der gedruckten Tagespresse.....	175
3.2. Deutschsprachige Werke zum Abschied von der Bühne...	192
3.3. Prosatexte.....	197
IV. Stimm- und Rollenprofil.....	203
1. Vom Musico zur Primadonna.....	203
2. Zentrale Partien: Caroline Unger, die Tragédienne.....	209
3. Gaetano Donizettis Partien für Caroline Unger.....	229
3.1. Il borgomastro di Saardam	232
3.2. Exkurs: Pacinis I cavalieri di Valenza	235
3.3. Parisina.....	241
3.4. Belisario	277
3.5. Maria de Rudenz	293
4. Musikalische Widmungen und Grüße	321
V. Abschied von der Bühne – neue Perspektiven	357
1. Gesangspädagogische Tätigkeitsfelder	365
2. Florentiner Salons – Kunstgenuss, Networking und Politik	383
VI. Eigenkompositionen: Caroline Ungers Liedschaffen.....	401
1. Entstehung und textliche Grundlagen	401
2. Werkgruppen und ausgewählte Lieder	413
VII. La Ungher als Muse? Privates Glück und posthume Rezeption.....	457
1. Inspiration und Schwärmerei.....	457
1.1. Une aventure d’amour	457
1.2. Liaison mit Liszt?.....	462
1.3. Heilsbringerin? Die Primadonna und der Dichter.....	467

2.	Tod einer Jahrhundertsängerin	475
3.	Rezeption nach dem Tod	479
VIII.	Abschließende Betrachtungen	489
IX.	Anhang	495
1.	Tabellarische Übersicht der (Opern)produktionen	495
2.	Tabellarische Übersicht der Lieder.....	509
3.	Literaturverzeichnis.....	515
4.	Zeitungsartikel	531
5.	Archivmaterial	541
6.	Internet-Quellen.....	545
7.	Libretti und Notenausgaben.....	549
8.	Notenbeispiele im Sopranschlüssel	551
9.	Huldigungs-Gedichte.....	561
10.	Monumento funebre ai genitori	575

I. Einleitung

Besucht man Florenz, zieht es eine Vielzahl von Touristen zum berühmten Aussichtspunkt am Fuße der romanischen Basilika San Miniato al Monte. Um die Kirche erstreckt sich der Cimetre alle Porte Sante, ein imposanter Friedhof aus dem Jahr 1868, der als letzte Ruhestätte für die wohlhabendsten und renommiertesten Florentiner Bürger und Bürgerinnen der Stadt des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts dient. Mit der Suche nach einem bestimmten Grabmal kann man Stunden zubringen, erst recht, wenn man hinter der Basilika bei den zahllosen unscheinbareren Gräbern sucht und nach einem kleinen Grab Ausschau hält – immerhin sucht man in diesem Falle keines eines berühmten Politikers oder italienischen Malers, sondern das einer Frau, einer Sängerin, dazu mit einem deutschen Namen zwischen all den italienischen: Caroline Unger-Sabatier (1803–1877).

Fündig wird man bei den prächtigen Ruhestätten links neben der Kirche, von denen aus man den unverbauten Blick über die Stadt genießen kann.

Der prominente Ort, an dem sie begraben wurde, lässt erahnen, welche soziale und gesellschaftliche Stellung Unger noch viele Jahre nach ihrem Abschied von der Bühne innegehabt haben muss. Zudem besaß sie bis zu ihrem Tod die herrschaftliche, auf Hügeln mit Blick auf Florenz gelegene *Villa La Concezione*, die heute unter dem Namen *Limonaia della Gressa* von Reiseanbietern als Feriendomizil der Luxusklasse angeboten wird. Diese war sie in der Lage, von ihren als Sängerin selbst verdienten Mitteln zu erwerben und zu unterhalten. Ihr finanzieller Status war der einer Künstlerin, die man heutzutage wohl als „Star“ bezeichnen würde. Als einzige aus dem deutschsprachigen Raum stammende Sängerin nahm sie ihren Platz unter den großen italienischen Primadonnen wie Maria Malibran, Giuditta Pasta, Giulia Grisi, Angelica Catalani oder Isabella Colbran ein. Heute ist sie in der kanonisierten Historiographie in der Hauptsache lediglich noch als eine der Solistinnen bekannt, die bei der Uraufführung von Ludwig van Beethovens Neunter Sinfonie am 7. Mai 1824 mitwirkten. In der

Rezeptionsgeschichte berühmter deutscher Sängerinnen ihres Jahrhunderts steht Caroline Unger im Schatten ihrer Kolleginnen Wilhelmine Schröder-Devrient und Henriette Sontag, obwohl sie ihnen in Erfolg und Einfluss in nichts nachstand.

Caroline Unger wurde am 28. Oktober 1803 in Alservorstadt, einem heutigen Stadtteil Wiens, als Tochter der Baronin Anna Karvinski von Karvin und des Juristen Johann Carl Unger geboren. Beide förderten die kulturelle Ausbildung Ungers – so wurde sie von Aloysia Lange, Franz Xaver Mozart und Michael Vogl, später auch von Joséphine Mainville-Fodor unterrichtet.

Ab einem Alter von 15 Jahren trat sie im halböffentlichen Rahmen als Sängerin in Erscheinung, ihr Operndebüt gab sie als Siebzehnjährige im Kärntnertor-Theater als Dorabella in Mozarts *Così fan tutte*. Bei den Vorbereitungen der Partie wurde sie von Franz Schubert unterstützt, für dessen Liedschaffen und seine Verbreitung sie sich später mit ihrem prominenten Namen einsetzte. Es folgten weitere Auftritte in Opern von Rossini, Cimarosa, Mozart und weiteren Komponisten. Als Alt-Solistin wirkte sie an der Uraufführung von Beethovens 9. Sinfonie mit, einem Ereignis, das seither die deutschsprachige Rezeption Ungers bestimmte.

In Wien wurde Impresario Domenico Barbaja auf die junge Sängerin aufmerksam und verschaffte ihr 1825 die ersten Festengagements an den Theatern San Carlo und Del Fondo in Neapel sowie ab der Karnevals-Stagione 1827/28 am Teatro alla Scala in Mailand. In Neapel schrieb Donizetti seine erste von vier Rollen für sie, in Mailand wirkte sie an der Uraufführung von Bellinis *La Straniera* mit. Unger konnte sich in kurzer Zeit als Sängerin in Italien etablieren, gab ihre Festengagements auf und gastierte als gefeierte Primadonna in den 1830er Jahren an allen großen Theatern des Landes sowie in Paris, Wien und Dresden. Auf dem Höhepunkt ihrer Laufbahn war ihr Status so gefestigt, dass sie auch die Marktregeln selbst bestimmen konnte.

Zentrale Rollen waren die tragischen Heldinnen der *Opera Seria*. Gehörten zunächst hauptsächlich die dramatischen Frauenrollen im Operschaffen Rossinis (Bianca, Semiramide, Elisabetta, Desdemona, Rosina) zu ihrem Kernrepertoire, wurde schon bald die Zusammenarbeit mit Donizetti zur kongenialen Symbiose. Mit zweien der für sie komponierten Partien – der Parisina und der Antonia (*Belisario*) – aber auch mit der Anna Bolena, Elena (*Marino Faliero*), Maria Stuarda und

der Lucrezia Borgia feierte sie große Erfolge. Sie avancierte zu einer der berühmtesten *Prime Donne* ihrer Zeit. Ihren Hauptwohnsitz verlegte sie nach Florenz und besuchte ihre Geburtsstadt Wien nur noch im Rahmen vereinzelter Gastspiele, die jedoch umso mehr umjubelt wurden.

Nach über zwanzig Jahren auf der Bühne lernte Caroline Unger den französischen Kunstmäzen und Schriftsteller François Sabatier kennen, der sie zu ihren Vorstellungen begleitete und den sie im März 1841 in Florenz heiratete. Am 5. September desselben Jahres verabschiedete sie sich in Dresden von der Opernbühne.

Noch nach Beendigung ihrer Karriere machte sie ihren Einfluss geltend. Gemeinsam mit ihrem ökonomisch und intellektuell ebenfalls bedeutenden Ehepartner potenzierte sie ihr Prestige durch kulturelle und gesellschaftspolitische Förder- und Aufbauarbeit:

Sie verfasste eigene Vokalkompositionen, führte einen florierenden Salon, unterstützte politisch Verfolgte und setzte sich für ihre Schüler:innen ein, von denen einige ebenfalls Karrieren als Sänger:innen machten.

Diese Vielfalt des Wirkens rundet das komplexe Bild einer Künstlerin ab, die hohe Risiken einging, um gesellschaftliche Grenzen zu überwinden und zu einem Beispiel weiblicher Selbstwirksamkeit im 19. Jahrhundert zu werden.

Caroline Unger starb am 23. März 1877 in Florenz. Ihr Wirken wurde bislang weder in der deutsch- noch in der italienischsprachigen Erinnerungsliteratur angemessen berücksichtigt.

1. Forschungsstand – Beschäftigung mit Caroline Unger im 20. und 21. Jahrhundert

Die zentralen Stationen in Caroline Ungers Lebensweg sind seit einiger Zeit erschlossen. Eng verbunden ist die Beschäftigung mit Sängerinnen wie ihr mit dem wissenschaftlichen Diskurs über Genderforschung und die kanonisierte komponisten- und werkorientierte Historiographie der vergangenen Jahrzehnte. Klaus Martin Kolpitz verfasste 2012 im Rahmen des unter der Leitung von Beatrix Borchard entstandenen Forschungsprojekts *Musikvermittlung und Genderforschung im Internet* einen umfangreichen und fundiert recherchierten Artikel über Caroline Unger. Wesentliche Abschnitte ihrer Biographie werden darin skizziert und zahlreiche von ihr gesungene Partien aufgeführt.

Weitere ausführlichere biographische Arbeiten über Unger existieren von Margit Faragó¹ aus dem Jahr 1941 und von Alfredo Reggioli² von 1996. Erstere ist ausschließlich auf Ungarisch erschienen. Die Autorin trägt einige aufschlussreiche Quellen wie Briefe und Theaterverträge zusammen, doch sind Briefe im Vergleich mit den Originalquellen oft fehlerhaft zitiert, sodass die Arbeit heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen nicht mehr genügt. Dennoch sind die intensive Beschäftigung mit der Sängerin, die Rechercharbeit und die Hingabe, mit der sich Margit Faragó dem Thema widmet, bemerkenswert und dementsprechend zu würdigen, insbesondere, wenn man den musikwissenschaftlichen Standard der Entstehungszeit berücksichtigt.

Alfredo Reggiolis Werk ist auf Ungers Lebensabschnitt zwischen 1826 und 1841, also die Zeit ihrer Karriere in Italien fokussiert, und berücksichtigt ausschließlich italienische Quellen. Der Autor fügt seiner Arbeit zahlreiche Abbildungen der Sängerin bei und bemüht sich um die Rekonstruktion ihrer zentralen Wirkungsstätten, doch erscheint das Werk mehr wie eine Hommage an die berühmte Prima-donna, die sich in Florenz, der Heimatstadt des Autors, niederließ, als

1 Margit Faragó, *Unger-Sabatier Karolina*, Budapest 1941.

2 Alfredo Reggioli, *Carolina Ungher; virtuosa di Camera e Cappella di S. A. R. il Granduca di Toscana*, Florenz 1996.

eine umfassende musikwissenschaftliche biographische Arbeit. Aufnahme fand Caroline Unger in den einschlägigen zeitgenössischen Lexika *Musik in Geschichte und Gegenwart*³ und dem *Großen Sängerlexikon*⁴.

Erwähnt wurde Caroline Unger zudem in Studien über Komponisten, bei deren Werken sie an Uraufführungen beteiligt war. Das prominenteste Beispiel ist Gaetano Donizetti, mit dessen Werk sich insbesondere William Ashbrook auseinandersetzte, und in dessen Ausführungen Unger ebenfalls Erwähnung findet. Eine Auseinandersetzung mit ihr als Sängerin findet jedoch nicht statt.⁵

Michèle Pallier veröffentlichte 2009 für die Académie des Science et letters de Montpellier einen französischsprachigen Artikel über Caroline Unger,⁶ der auf vierzehn Seiten ihren Lebensweg beschreibt, wobei auch hier teilweise fehlerhafte Angaben gemacht werden, und Quellen nur bedingt nachvollziehbar sind.

Hilary Poriss widmet der Sängerin ein Kapitel in ihrem 2009 erschienenen Buch *Changing the Score – Arias, Prima Donnas and the Authority of Performance*⁷. Unter dem Titel „Selecting a »perfect« entrance: Carolina Ungher and *Marino Faliero*“ analysiert sie erstmals die Sängerin betreffende aufführungspraktische Aspekte. Hilary Poriss erläutert am Beispiel Ungers die gängige Praxis, Arien aus einer anderen Oper zu extrahieren und innerhalb der Vorstellungen in die gespielte Oper einzufügen.⁸ Da Donizetti in *Marino Faliero* auf eine Auf-

3 Hilde Hellmann-Stojan, Artikel „Caroline Unger“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 13, 1966, Sp. 1090, sowie Rebecca Grotjahn: Artikel „Caroline Unger“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Personenteil, Band 16, Kassel u.a. 2006, Sp. 1211f.

4 Karl-Josef Kutsch, Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, 3. Auflage. Bern/ München 1999, Band 5, S. 3546.

5 Vgl. William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, Cambridge 1983; *Donizetti – La vita*, Turin 1986; *Donizetti – Le opere*, Turin 1987.

6 Michèle Pallier, „De Vienne à Florence: L’itinéraire très romantique d’une cantatrice d’exception: Caroline Ungher-Sabatier (1803–1877)“, in: *Bulletin de l’Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, 2009, S. 341–354.

7 Hilary Poriss, *Changing the Score – Arias, Prima Donnas and the Authority of Performance*, Oxford 2009, S. 37–65.

8 Vgl. zu dieser wie auch der Pasticcio-Praxis auch: Hilary Poriss, „»to the ear of the amateur«: performing ottocento opera piecemeal“ in: *Fashions and Legacies of*

trittsarie für die Figur der Elena verzichtete, wählte Unger eine nach ihrem Ermessen passende Einlagearie, was ihr nach ihrem Vorbild zahlreiche Sängerinnen gleichtaten. Sie sang die Partie der Elena bei der italienischen Erstaufführung im Frühjahr 1836 am Teatro Alfieri in Florenz. Sie variierte bei den insgesamt mindestens sieben nachvollziehbaren Produktionen, bei denen sie die Elena sang, zunächst zwischen drei verschiedenen Einlagearien aus Opern Donizettis, ein Beleg für ihre Stiltreue, denn es war durchaus üblich, Einlagearien aus Opern anderer Komponisten als dem der aufzuführenden Oper zu wählen. Belegbar ist, dass Unger diese Praxis schon in jungen Jahren ausführte. Bereits im Februar 1824 sang sie im Kärntnertortheater in Wien die Partie der Zoraide in Gioachino Rossinis *Ricciardo e Zoraide* und wählte der Presse zufolge als Einlagearie eine Arie aus der Oper *Maometto II*, die ebenfalls von Rossini stammt:

„Dem[moiselle]. Unger hat sich für den zweiten Act eine Arie aus Rossinis *Mahomet* eingelegt, die sie mit vieler Bravour und Grazie sang“⁹.

Diese Arie präsentierte sie bereits Anfang des Jahres 1823 im Rahmen einer Akademie im Kärntnertortheater.¹⁰ Die gesamte Partie sang Unger im Januar 1823 im Kärntnertortheater. Hier verkörperte sie die im stimmlichen Bereich des Alts liegende Partie des Calbo, eine Hosenrolle.¹¹ Es ist anzunehmen, dass sie auch für die Akademie eine Arie aus dieser Partie wählte. Ob dies auch für die Einlagearie in *Ricciardo e Zoraide* gilt, ist fraglich, zumal Caroline Unger hier eine weibliche Rolle verkörperte. Im Juni 1825 in Neapel war sie ebenfalls in einer Produktion von *Maometto II* besetzt, doch leider ist auch hier nicht mehr nachzuvollziehen, ob sie dort ebenfalls die Partie des Calbo oder die höher gelegene Partie der Anna sang.

Poriss erkannte, dass sich Unger 1837 für die Auftrittsarie der Elena schlussendlich auf die Arie „Ah! quando in regio talamo“ aus *Ugo, Conte di Parigi* festlegte. Alle drei der Arien entstammen Opern, die selten gespielt wurden, weshalb die Sängerin davon ausgehen konnte,

Nineteenth-Century Italian Opera, hg. von Roberta Montemorra Marvin und Hilary Poriss, Cambridge 2010, S. 111–131.

9 Vgl. *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 11, vom 24.03.1824, S. 43.

10 Vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung* Jg. 25, Nr. 18, vom 30.04.1823, Sp. 279.

11 Vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung* Jg. 7, Nr. 11, vom 05.02.1823, Sp. 81.

dass sie sich gut in die Handlung von *Marino Faliero* einbetten ließen, ohne dass das Publikum sie mit einer anderen Rolle als der der Elena in Verbindung bringen würde. Weiterhin habe sie ihre Einlagearien stets mit einem neu hinzugefügten rezitativischen Dialog mit ihrer Hofdame Irene eingeleitet, um den Übergang zur Einlagearie möglichst geschmeidig zu halten. Poriss schließt aus dieser intensiven Beschäftigung mit ihrer Wahl der Einlagearie, dass Caroline Unger eine bemerkenswerte Repertoirekenntnis besaß. Sie schreibt sogar:

„Of all prima Donnas traveling the operatic circuit in the 1830s, Ungher was more qualified than most to alter Donizetti’s scores to her liking.“¹²

Die Autorin begründet diese These mit der langjährigen Zusammenarbeit Ungers mit dem Komponisten sowie mit einem Zitat aus einem Brief Donizettis vom 13. Mai 1837 über die Partie der Maria Stuarda, aus dem hervorgeht, welches Vertrauen der Komponist der Primadonna entgegenbrachte:

„La sua scena come vuole, chè la mia Carolina sa cosa far ci può! Badate che alla seconda ripresa dell’ultima cabaletta entra in maggiore e finisce in minore.“¹³

Zudem beweise die Sängerin, dass ihr wichtig war, eine zu der Rolle der Elena passende Auswahl zu treffen. Mit dieser Annahme gehen Poriss’ Ausführungen einher, dass Unger als Primadonna auf dem Höhepunkt ihrer Karriere mit der Einlagearie nicht ausschließlich beabsichtigte, ihre Virtuosität zu präsentieren, da Elenas Partie in dem von Donizetti konzipierten Umfang weit hinter dem für die männlichen Rollen vorgesehenen zurückblieb. Die intensive Beschäftigung mit den von ihr verkörperten Charakteren und deren authentischer und durchdachter Darstellungsweise scheint typisch für Caroline Unger gewesen zu sein. Hierauf wird im Verlauf der Arbeit vielfach eingegangen.

Poriss nennt im Rahmen der Analyse von Ungers Wahl der Einlagearien und ihrem Entscheidungsprozess auch erstmals auf mögliche stimmliche Hintergründe. Die von ihr am häufigsten gesungene Einla-

12 Poriss, *Changing the Score*, 2009, S. 45.

13 „Ihre Szene kann sie singen, wie sie will, denn meine Carolina weiß genau, was sie kann. Stellen Sie nur sicher, dass die Reprise der Cabaletta in Dur beginnt, und in Moll endet.“ Brief vom 13.05.1837, zit. nach: Guido Zavadini, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergamo 1948, S. 428.

gearie „Ah! quando in regio talamo“ scheint sie in Bezug auf die sinnvolle Einbettung in die Oper sowohl stimmlich, als auch in publikumswirksamer Hinsicht als am passendsten empfunden zu haben. Die Autorin weist darauf hin, dass Donizetti die Partie der Bianca für Giuditta Pasta (1797–1865) komponiert habe, deren Stimmcharakter und *Tessitura* dem Ungers weitaus ähnlicher gewesen seien als die der Primadonnen Giuseppina Ronzi de Begnis (1800–1853) und Fanny Tacchinardi-Persiani (1812–1867), für die der Komponist die Partien, aus denen die anderen beiden Einlagearien stammen, konzipierte. Poriss ist durch ihre Auseinandersetzung mit Ungers Einlagearien so der erste wissenschaftliche Zugang zu ihrem stimmlichem Schwerpunkt zu verdanken. Sie beschließt ihr Kapitel zu Ungers Beschäftigung mit der Wahl der Einlagearien für Elenas Auftrittsarie mit einer Würdigung:

„Unger’s impact, however, was significantly more powerful than that of her contemporaries, her choices for Elena’s entrance lingering well beyond her own performances. (...) Unger’s choices were closely observed and imitated by many of her contemporaries. (...) Although the 1830s and 1840s gave a rise to a variety of »authors« for this scene, Unger was the one whose authority was held in highest regard – it was she who became the standard bearer of Elena’s entrance.“¹⁴

14 Poriss, *Changing the Score*, 2009, S. 64f.

2. Würdigung im 19. Jahrhundert: Biographische Skizzen und Lexikonartikel

Die erste biographische Skizze über Caroline Unger wurde im Jahr 1842, bereits fünfunddreißig Jahre vor ihrem Tod, von Leo Herz (1808–1869) verfasst und in der *Allgemeinen Theaterzeitung* in Wien veröffentlicht, wobei er bereits einige der zentralen Wirkungsstätten Ungers in chronologischer Reihenfolge zusammentrug. Er war sich der Schwierigkeiten bewusst, die ein solches Unterfangen mit sich bringt, da viele Angaben in Lexika „teils unrichtig, teils aber ganz mangelhaft“¹⁵ seien, weshalb er sich daher in seinen Angaben auf die „directe Mitteilung der Madame Karoline Unger“ selbst bezieht. Tatsächlich hatten sich zahlreiche Biographen nicht das Ziel gesetzt, historische Fakten über das Leben der Sängerinnen zu erschließen, als vielmehr einen Mythos zu erschaffen. Artikel aus dem späten 19. Jahrhundert finden sich in deutscher und italienischer Sprache. Zu nennen seien hier unter anderem Constantin von Wurzbachs *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*¹⁶, in dem hauptsächlich auf ihren Werdegang in Wien Bezug genommen wird. Auch ihre Lebenspartner werden erwähnt, sowie einige von ihr gesungene Partien. Eine eingehende Beschäftigung mit Orten, Rollen und Jahren bleibt jedoch aus, scheint auch nicht im Fokus des Interesses zu stehen.

In italienischer Sprache erschienen noch zu ihren Lebzeiten ein Lexikonartikel und ein gesangshistorisches Werk, die *Storia universale*

15 Leo Herz, „Karoline Unger-Sabatier. Eine biographische Skizze“, in: *Allgemeine Theaterzeitung, Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, Wien, Jg. 35, Nr. 178 vom 27. Juli 1842, S. 793f. und Nr. 179 vom 28. Juli 1842, S. 797f.

16 Constantin von Wurzbach, Artikel „Unger-Sabathier, Karoline (k. k. Kammersängerin)“, in: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, Bd. 49, Wien: Hof- und Staatsdruckerei 1884, S. 66–70.

Ein weiterer Artikel erschien in:

Heinrich Welti, Artikel „Unger, Karoline“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB). Band 39, Leipzig 1895, S. 296–298.

*del Canto*¹⁷ von Gabriele Fantoni. In letzterem wird Caroline Unger als „una Parisina impareggiabile“¹⁸ („eine unvergleichliche Parisina“) gerühmt und weiterhin als eine der wenigen erfolgreichen deutschsprachigen Sängerinnen genannt, denen es möglich war, in Italien für Aufsehen zu sorgen.¹⁹

Francesco Regli brachte 1860 ein biographisches Lexikon²⁰ heraus, in dem er wichtige Persönlichkeiten der Theaterwelt zwischen 1800 und 1860 vorstellte. Dazu gehören neben Sänger:innen auch Librettisten, Regisseure, Tänzer:innen, Impresarios und Dirigenten. So hatte das Buch den Anspruch, ein umfassendes Nachschlagewerk für eine breite Leserschaft zu sein. Neben einem eigenen Artikel über Caroline Unger wird sie wiederholt als Referenz genannt, wenn es darum geht, die Bedeutung eines Sängers oder Dirigenten daran zu messen, mit welcher Primadonna er gemeinsam auf der Bühne stand beziehungsweise welche Opern unter ihrer Mitwirkung er dirigierte. Unger wird in diesen Zusammenhängen als eine der „più famosi artisti dell' epoca“²¹ bezeichnet. Auch in Artikeln über Sängerinnen wie Emma LaGrua und Augusta Albertini, deren Mentorin Caroline Unger zeitweise war, und bei Impresarios wie Alessandro Lanari ist ihr Name zu lesen. In dem ausführlichen Eintrag über Caroline Unger wird sie als „Celebre attrice cantante“²² vorgestellt. Aus dieser Bezeichnung ist ersichtlich, dass sie als Sängerin wie auch als Schauspielerin gleichermaßen anerkannt wurde. Hier ist darauf hinzuweisen, dass Unger nie als reine, einen gesprochenen Text präsentierende Schauspielerin auf der Bühne stand. Vielmehr muss ihre dramatische Darstellungskraft in ihren Opernrollen herausragend gewesen sein. Im Verlauf des Eintrags werden der Beginn ihrer Karriere und ihre Laufbahn in Italien sowie ihre Gastspiele in Wien und Dresden in ihren Grundzügen nachgezeichnet. Die Blickwinkel, die auf Caroline Unger von deutscher und italienischer Seite gerichtet werden, können als dichotom verstanden werden. Während

17 Gabriele Fantoni, *Storia universale del Canto*, Band 2, Mailand 1873.

18 Ebd. S. 143.

19 Vgl. ebd. S. 230.

20 Francesco Regli, Artikel „Ungher Carolina“, in: *Dizionario Biografico*, Turin 1860, S. 542–544.

21 „eine der berühmtesten Künstlerinnen der Epoche“, ebd. S. 104.

22 „gefeierte attrice-cantante/Sängerdarstellerin“, ebd. S. 542.

sich Ungers Bedeutung auf der deutschsprachigen Seite hauptsächlich über ihre Rolle bei der Uraufführung von Beethovens Neunter Sinfonie definierte, wurde dies auf der italienischen Seite kaum beachtet. Der Fokus lag auf ihren großen Erfolgen als Primadonna. Aus der Beschäftigung mit beiden Perspektiven ergibt sich somit das Gesamtbild einer Sängerin, für die es scheinbar verschiedene, sich ergänzende Identitäten gab. Wie im Folgenden unter Bezugnahme auf die Quellenlage noch gezeigt wird, geschah diese Identitäts-Bildung über die Künstlerinnen-Bilder, die hauptsächlich durch die Presse gestaltet und in der Öffentlichkeit verbreitet wurden, und nicht über Selbstzeugnisse Ungers.

3. Inspirationsquelle und Projektionsfläche für Konstruktionen von Weiblichkeit

Die Primadonna zwischen Verherrlichung und Verachtung

Beschäftigt man sich mit dem Phänomen der Primadonna, so fällt das Spannungsfeld der Polaritäten von quasi-religiöser Überhöhung der Sängerinnen auf der einen und restriktiven bürgerlichen Moralvorstellungen auf der anderen Seite besonders ins Auge.

Die Begrifflichkeit der ‚Anti-Diva‘ erläutert Beatrix Borchard am Beispiel des Künstlerinnen-Bildes Pauline Viardot-Garcias. Briefliche Konversationen zwischen George Sand und Pauline Viardot (1821–1910) belegen, dass die Sängerin als Inspirationsquelle für die Figur der Consuelo gedient hat.²³ Consuelo verkörpert analog zum Antihelden den „Gegentypus zur Diva“²⁴. Sie zeichnet sich, anders als die ihr gegenüber gestellte Figur der Corilla, nicht durch Schönheit und zirzensische Gesangskünste aus, dafür jedoch durch ein hohes Maß an Musikalität, Disziplin und Bescheidenheit.

Die beiden kontrastierenden Figurentypen erscheinen jedoch überzeichnet, zumal auch Pauline Viardot dem bürgerlichen irrealen Idealbild von Sängerin und Weiblichkeit nur in einigen Punkten entsprochen haben wird. Das Körperbewusstsein ist für eine professionelle Sängerin Voraussetzung, um ihre Stimme führen und ihren Körper als Instrument nutzen zu können. Weltgewandtheit, künstlerische Ambitionen und Imagegestaltung sind ebenfalls unerlässlich für eine weltberühmte Sängerin vom Rang Jenny Linds (1820–1887) oder Pauline Viardots. Auch Caroline Unger wurde zur Inspirationsquelle für eine Romanfigur. Alexandre Dumas Roman *Une aventure d'amour. Un voyage en Italie* und seine kurzzeitige Beziehung zu Caroline Unger ist

23 Vgl. Beatrix Borchard, „Eine ›Anti-Diva?‹ Zur Rezeption Pauline Viardot-Garcias im 19. Jahrhundert“, in: »Per ben vestir la virtuosa«. *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, hg. von Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf, Schliengen 2011, S. 95ff.

24 Ebd. S. 115.

neben der zu Nikolaus Lenau und Franz Liszt Gegenstand der Betrachtungen des Kapitels *Inspiration und Schwärmerei*.

Beatrix Borchard thematisiert in ihrer Schrift über die ‚Anti-Diva‘ auch das Verhältnis von Virtuosität und natürlicher Ausdruckskraft.

Hierzu liegen ebenso Studien von Rebecca Grotjahn vor: Während technische Virtuosität bei männlichen Musikern der Selbstinszenierung diene und das souveräne Beherrschen des Instruments oder der Stimme von großen künstlerischen Fähigkeiten und bravouröser Meisterschaft zeugte, wurde weibliche Virtuosität mit Oberflächlichkeit und Künstlichkeit gleichgesetzt.²⁵ Die Zurschaustellung von Virtuosität wurde als Musizierpraxis des öffentlichen Raums verstanden, der zunehmend im Widerspruch zu weiblichem Musizieren stand. Da Handlungsräume von Frauen auf den privaten Rahmen beschränkt waren, um gesellschaftlich akzeptiert zu werden, und auch praktizierende Musikerinnen zu Keuschheit und Wahrheit verpflichtet waren, provozierte das Musizieren von Frauen in der Öffentlichkeit eine Ablehnungshaltung der Gesellschaft und erschien zwangsläufig als anrüchig.²⁶ Dennoch stellte die Arbeit als Sängerin für Frauen oft die einzige Möglichkeit dar, als professionell Musikausübende tätig zu sein, worauf auch Grotjahn nachdrücklich hinweist.²⁷ Zahlreiche Instru-

25 Vgl. Rebecca Grotjahn, „Koketterie und Wahnsinn – zur Weiblichkeit des Koloraturgesangs“, in: *Oper aktuell. Bd. XXVII: Die Bayerische Staatsoper 2004/05. Anlässlich der Münchner Opern-Festspiele 2004* hrsg. von der Gesellschaft zur Förderung der Münchner Opern-Festspiele mit der Intendanz der Bayerischen Staatsoper, München: Stiebner 2004, S. 70–75.

26 Vgl. Camilla Bork, Artikel „Virtuosität“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 510f.

27 Vgl. Rebecca Grotjahn, „Frauenberuf Sängerin. Ein Thema musikwissenschaftlicher Frauen- und Geschlechterforschung“, in: *Rheinische Sängerrinnen des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation in Wort und Ton*, hrsg. von Thomas Synofzik und Susanne Rode-Breymann, Kassel: Merseburger 2003 (*Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, Bd. 164), S. 25–33. Zum Weiblichkeitsbild und der ambivalenten Rezeption von Sängerrinnen siehe ebenso folgende Schriften der Autorin:

„A complete nest of nightingales in her throat – Angelica Catalani und die Stimme(n) des Stars“, in: »*Per ben vestir la virtuosa*«. *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, hrsg. von Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf, Schliengen: Edition Argus 2011 (*Forum Musikwissenschaft*, Bd. 6), S. 162–176. und: „The most popular woman in the world – die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert“, in: *Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, Dörte

mentalistinnen wechselten aus diesem Grunde ins Gesangsfach.²⁸ Als Wunderkinder durften sie in der vorpubertären Lebensphase auftreten, doch ihre Karriere endete zumeist spätestens mit dem Eintritt in die Ehe. Sängern konnten oft länger arbeiten, da man seit der Ablösung der Kastraten- durch Frauenstimmen auf Sängern angewiesen war, um das Geschehen auf der Opernbühne möglichst wirklichkeitsgetreu darstellen zu können. Doch auch sie verabschiedeten sich meist von der Bühne, wenn sie heirateten. Theater durften bestehende Verträge kündigen, wenn sich eine Sängerin vermählte – es bedurfte zur Eheschließung zuweilen sogar der Zustimmung durch den zuständigen Impresario²⁹ – und auch die Öffentlichkeit übte enormen Druck auf die Musikerinnen aus, da es nicht mit den gesellschaftlichen Konventionen vereinbar war, wenn sich eine verheiratete Frau auf der Bühne zeigte.³⁰ Scheiterte die Ehe, wurde dies vielfach auf das voreheliche Leben der Künstlerin zurückgeführt. Die Frauen verloren auf diese Weise ihre künstlerische und familiäre Zugehörigkeit. Anton Schott (1846–1913), Schüler der Sängerin Agnese Schebest (1813–1870), schreibt über seine Lehrerin: „Sie weinte nicht um das verlorene Eheglück, sie weinte vor allem um die verlorengegangene Kunst.“³¹ Im Gegensatz zum 18. Jahrhundert waren Sängern beruflich nicht mehr abhängig vom Hof, sodass sie als eigenständige Künstlerinnen ein weitgehend selbstbestimmtes Leben führen konnten, wenn sie erfolgreich genug waren, um den das Theaterleben bestimmenden Impresarii

Schmidt und Thomas Seedorf (*Forum Musikwissenschaft*, Bd. 7), Schliengen 2011, S. 74–97.

- 28 Vgl. Rebecca Grotjahn, „Diva, Hure, Nachtigall. Sängern im 19. Jahrhundert“, in: »*Frauen in der Musikgeschichte*« Dokumentation der Ringvorlesung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln im Sommersemester 2001, hg. von Susanne Rode-Bregmann, Köln 2001, S. 42.
- 29 Vgl. hierzu und der rechtlichen Stellung von Sängern: Michael Walter, *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart 2016, hier S. 270–276.
- 30 Vgl. Melanie Unseld, Artikel „Das 19. Jahrhundert“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 92.
- 31 Zit. nach: Eva Rieger (Hrsg.), „Agnese Schebest (1813–1870). Ich prangte auf Pfeifenköpfen und Zuckerwerk“, in: *Göttliche Stimmen. Lebensberichte berühmter Sängern von Elisabeth Mara bis Maria Callas*, Frankfurt am Main 2002, S. 75–123, hier S. 77.

auf Augenhöhe zu begegnen.³² Durch die Ehe begaben sie sich in das Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Ehemann – ebenfalls im Gegensatz zu den Sängerinnen des 18. Jahrhunderts, für die die Eheschließung nicht das Ende der professionellen Karriere bedeutete.³³ Doch auch hinter ihnen stand meist ein Impresario, Vater oder Ehemann, der die Sängerin und ihr Image in der Öffentlichkeit vertrat und von ihrem Erfolg profitierte.³⁴ So liegt Hans Christian Andersens Vergleich zum zahmen dressierten Singvogel, der aus dem Käfig gelassen wird, um sich zu produzieren, nahe. Finanziell waren erfolgreiche Primadonnen im 19. Jahrhundert nicht abhängig von den Vermögensverhältnissen ihrer Familie oder ihres Ehepartners. Ihre Gagen erreichten enorme Höhen und waren oft wesentlich lukrativer als die ihrer männlichen Kollegen. In zeitgenössischen Texten über Sängerinnen wird wesentlich ausführlicher über die Höhe ihrer Honorare berichtet als in denen über andere Berufe. Selbst in Lexikonartikeln nimmt diese Thematik erheblich mehr Raum ein als biographische Fakten und Informationen über das Repertoire der Sängerinnen. Die reiche Primadonna galt als Pendant zum armen und unverstandenen Künstler, und es wurde den Sängerinnen oft unterstellt, dass sie ihren Beruf aus schierer Geldgier und nicht aus der Liebe zur Musik gewählt hätten.³⁵ Als öffentliche Personen wurden die Frauen jedoch umso angreif- und verletzbarer. Die musikalische Karriere setzte eine bewusste Lebensplanung voraus, und die selbstständige Handlungsweise der sich mit ihrer Stimme in der Öffentlichkeit präsentierenden Frauen führte zur Gleichstellung mit einem frei verfügbaren Sexualobjekt, zumal die Ausübung ihres Beru-

32 Vgl. Sergio Durante, „Il trionfo dell'onore« or strategies of social recognition for theatrical personnel“ in: »Per ben vestir la virtuosa«. *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, hg. von Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf, Schliengen 2011, S. 54.

33 Vgl. Martina Bick, Annette Kreutziger-Herr, Artikel „Ehe“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 196f.

34 Vgl. Rebecca Grotjahn, „Diva, Hure, Nachtigall. Sängerinnen im 19. Jahrhundert“, in: »Frauen in der Musikgeschichte« Dokumentation der Ringvorlesung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln im Sommersemester 2001, hg. von Susanne Rode-Bregmann: Köln 2001 S. 43.

35 Ebd., vgl. zu dieser Thematik ebenso: Richard Somerset-Ward, *Angels and Monsters. Male and Female Sopranos in the Story of Opera 1600–1900*, New Haven – London 2004, S. 131.

fes körper- und geschlechtsabhängig war. Auch kam es seitens des Publikums häufig zur Vermischung der Bühnenfigur, die meist eine LiebhaberIn darstellte, mit der Persönlichkeit der SängerInnen. So entstand ein stereotyper Kunstkörper, der das Weiblichkeitsbild seiner Epoche prägte. Der für eine authentische Darstellung unverzichtbare emotionale Ausdruck wurde als Exhibitionismus verachtet,³⁶ und der Erfolg der SängerInnen wurde nicht auf jahrelange disziplinierte harte Arbeit zurückgeführt, sondern auf Täuschung des Publikums. Wie die Schönheit des Körpers einer Prostituierten sah man den Gesang nicht als erlernte Tätigkeit an, sondern erachtete die Stimme als naturgegebenen, rein körperlichen Vorzug, der von den Frauen zur Schau gestellt wurde.

Unter den zahlreichen Schriften und Studien zum Phänomen der Primadonna sind neben Susan Rutherfords umfangreichem Standardwerk *The Primadonna and Opera. 1815–1930*³⁷ einige englischsprachige Werke zu nennen, die die Sensibilisierung und das Verständnis für diesen Komplex in der Musikgeschichte maßgeblich geprägt haben.

Poriss und Cowgill stellten in ihrem Sammelband *The Arts of the Primadonna in the Long Nineteenth Century*³⁸ Aufsätze zusammen, die die Facetten der Transformation von Identität im Laufe der Jahrhunderte erörtern, und auf Grundlage der Gender-Forschung darlegen, wie die wissenschaftliche Beschäftigung mit Sänger:innen die Opernforschung beeinflusst. Außerdem wird der Kontext von (weiblicher) Sexualität und Performanz beleuchtet, und die Problematisierung der Narrativität von Stimme aufgeworfen.

Auch Vlado Kotniks Aufsatz *The idea of Prima Donna: the history of a very special opera's institution*³⁹ befasst sich intensiv mit der historischen Konstruktion und Konstituierung der Primadonna vom 16. bis

36 Vgl. Klaus Laermann, „Die riskante Person in der moralischen Anstalt. Zur Darstellung der SchauspielerIn in deutschen Theaterzeitschriften des späten 18. Jahrhunderts“, in: *Die SchauspielerIn. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, hg. von Renate Möhrmann, Frankfurt/Main 1989, S. 127ff.

37 Susan Rutherford, *The Prima Donna and Opera 1815–1930*, Cambridge 2006.

38 Vgl. Rachel Cowgill und Hilary Poriss (Hg.), *The Arts of the Primadonna in the Long Nineteenth Century*, Oxford 2012.

39 Vlado Kotnik, „The idea of Prima Donna: the history of a very special opera's institution“, in: *International Review of the Aesthetics & Sociology of Music*, Zagreb 2016, S. 237–287.

ins 21. Jahrhundert hinein. Er umreißt verschiedene Typisierungen der durch die Primadonna verkörperten Rollenprofile und befasst sich mit der Repräsentation und Projektion von Weiblichkeit in der Oper.⁴⁰

Aus heutiger Sicht ist die Rolle, die eine Primadonna für die Konzeption einer Oper spielte, von besonderem Interesse. Sergio Morabito diskutiert anhand des Begriffs der ‚Primadonnenoper‘ die Zeit der ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts als Zeit „eines Umbruchs, einer Phase der De- und Neucodierung der musiktheatralischen Parameter“⁴¹. In dieser Periode erfuhr die Primadonna eine Blütezeit, in der sie die Kastraten als Stars ablöste. Nur einige Jahre später transformierte sich das Starwesen erneut zugunsten der Tenöre. Morabito erläutert anhand des Beispiels Giuditta Pastas und der Opern, die Vincenzo Bellini gemeinsam mit dem Librettisten Felice Romani für sie konzipierte, wie durch die zeitweise Zentrierung auf die Primadonna „Rollenprofile, Geschlechterrollen, Hierarchien, Figurationen, Ideologien“⁴² in Frage gestellt wurden.

Opern wurden in ihrer Dramaturgie auf die Primadonna und ihre stimmlichen wie darstellerischen Fähigkeiten zugeschnitten und zielten darauf ab, ihr die volle Aufmerksamkeit und die Möglichkeit zur Entfaltung ihrer Kunst zu garantieren.⁴³ Nach dieser Zeitspanne sei, so Morabito, „die Primadonna (...) von einem Phänomen der Produktion zu einem Phänomen der Rezeption geworden“⁴⁴.

40 Zu der Thematik des Bühnen-Todes weiblicher Hauptfiguren und einer der frühesten diese thematisierenden Schriften von Catherine Clément, *Opera, or the Undoing of Women* aus dem Jahr 1979, äußert sich auch Terry Castle: „Breath’s End. Opera and Mortality“ in: *The Arts of the Primadonna in the Long Nineteenth Century*, hg. von Rachel Cowgill und Hilary Poriss, Oxford 2012, S. 206–213.

41 Sergio Morabito, „Erzähl- und Bedeutungsstrukturen der romantischen Primadonnenoper. Dargestellt anhand der Inszenierungen Giuditta Pastas durch Bellini und Romani“, in: *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. von Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf, Schliengen 2011, S. 207–229, hier S. 207.

42 Ebd. S. 208.

43 Zur wechselseitigen Dynamik zwischen Komponist und Primadonna vgl. auch: Julian Rushton, „The Prima Donna Creates“, in: *The Arts of the Primadonna in the Long Nineteenth Century*, hg. von Rachel Cowgill und Hilary Poriss, Oxford 2012, S. 115–120.

44 Ebd. S. 209.

Auch Caroline Unger wusste sich in dieser Zeit zu positionieren und sich wie nur wenige Sängerinnen Handlung und Musik der Opern so zu eigen zu machen, dass sie eine eigene schöpferische Kraft entwickelte, durch die sie nicht nur musikalisch über das notierte Material hinaus wuchs, sondern den von ihr verkörperten Figuren unverwechselbare Charakterzüge gab, an denen man Sängerinnen der folgenden Generationen messen würde.

Wie wurde sie in der Öffentlichkeit inszeniert und wahrgenommen? Welche Rolle spielte ihre Nationalität für die Rezeption im deutschsprachigen Raum und in Italien? Welche Primadonnen-Topoi wurden auf sie angewandt (oder nicht angewandt)? Wie gelang es ihr, sich zu etablieren und sich und ihre Stimme optimal zu präsentieren und welche Rolle spielten die Komponisten dabei?

Diesen Fragen wird in den verschiedenen nachfolgenden Kapiteln nachgegangen.

4. Quellentypen

Selbstzeugnisse

Im 19. Jahrhundert gewann das Genre der Autobiographie zunehmend an Beliebtheit. Auch wenn diese nicht der absoluten Wahrheitsfindung über den/die Autor:in dienen können, da sie oft idealisierte Bilder zeichneten, können sie doch Aufschluss über die Selbstwahrnehmung und darüber geben, wie der/die Autor:in von der Öffentlichkeit wahrgenommen werden wollte.⁴⁵ Unger gehörte nicht zu den Sängerinnen, die sich aktiv in das Zentrum des öffentlichen Interesses spielten. Man könnte bei ihr sogar von dem Image einer Anti-Diva sprechen, die ihr Leben ganz der Kunst widmete und ihre eigene Person dahinter zurückstehen ließ. Für die Forschung bietet dies jedoch auch den Nachteil, dass sie kaum Selbstzeugnisse hinterließ. Anders als beispielsweise Schebest, die in ihrer Autobiographie *Aus dem Leben einer Künstlerin*⁴⁶ das Bild, das sie von sich als einer bescheidenen, sich bürgerlichen Konventionen von Weiblichkeit anpassenden Sängerin vermittelte, bewusst inszenierte, gibt es von Caroline Unger keine autobiographische Hinterlassenschaft.

Die Sängerin Elisa von Asztalos⁴⁷, die unter dem Künstlernamen Elisa Bendini auf zahlreichen internationalen Bühnen auftrat, verfasste

45 Auf Autobiographien als „unverzichtbaren Fundus für die Rekonstruktion von Wahrnehmungen und Profilierung ihrer Autorinnen und Autoren“ weist auch Sabine Meine hin: „Perspektiven aus deutsch römischen Idyllen. Zur Rekonstruktion des Musiksalons Nadine Helbigs“, in: *Die Tonkunst*, Lübeck, Ausgabe 1/2010, S. 22–36, hier S. 22.

46 Agnese Schebest, *Aus dem Leben einer Künstlerin*, Stuttgart 1857, vgl. Hierzu auch: Martina Rebmann, „Formen lokaler Verehrung. Die Sängerin Agnese Schebest (1813–1870) in Stuttgart“, in: *Diva – die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. von Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf, Schliengen 2011, S. 98–113.

47 Die genauen Lebens- und Sterbedaten sind nicht mehr nachvollziehbar, aber da sie 1843 bereits in Italien gastierte, ist anzunehmen, dass sie zu dieser Zeit mindestens um die zwanzig Jahre alt war. Geht man so von einem Geburtsdatum um 1820 aus,

ebenfalls Memoiren, die im Jahr 1901 unter dem Titel *Aus meinem Künstlerleben als Primadonna in Deutschland, Österreich und Italien*⁴⁸ veröffentlicht wurden. Caroline Unger wird an verschiedenen Stellen bewundernd erwähnt. Über das Selbstverständnis in ihrer Bedeutung als Autorin gibt das kurze Vorwort Aufschluss. Auch sie hatte sich wie Caroline Unger nach ihrer aktiven Karriere „in ländliche Stille zurückgezogen“. Ihre Memoiren zu verfassen habe sie „nicht geringe Ueberwindung“ gekostet, da sie in Sorge gewesen sei, „eitel zu erscheinen“. Auch Agnese Schebest schreibt in ihrem Vorwort, dass sich ihr „ganzes Wesen widersträubte“⁴⁹ und von Freunden und ihrem Verleger dazu überredet werden musste, eine Autobiographie zu verfassen. Auch sie hebt hervor, dass sie diese Entscheidung nicht aus ihrer eigenen Wichtigkeit heraus getroffen habe, sondern um den vielen Menschen zu danken, die sie auf ihrem Weg von der Waise hin zu einer erfolgreichen Künstlerin unterstützt hätten. Hieraus ist erneut die soziale Frage ersichtlich, welche eigene Schöpfungskraft Frauen zugestanden wurde, und ob das Leben einer Frau – so erfolgreich sie auch gewesen sein mochte – bedeutend genug war, darüber zu schreiben. Dieses Frauenbild wirkte sich augenscheinlich in solchem Maße auch auf das Selbstbild der Frauen aus, dass von ihnen kaum Selbstzeugnisse vorhanden sind. Asztalos entschied sich zur Veröffentlichung ihrer Memoiren, da sie in ihrem Leben mit zahlreichen bedeutenden Persönlichkeiten aus Kunst, Literatur und Politik verkehrte, und sie von diesen Begegnungen berichten wolle, wozu ihre „eigene Person nur den Rahmen und die äußere Einkleidung“ bilde. Durch diese gesellschaftlich vorgegebene Zurückhaltung wurden Sängerinnen in die Mitte eines dichotomen Systems gedrängt, in dem von Künstlerinnen, die als Stars im Zentrum des öffentlichen Interesses standen, zugleich erwartet wurde, dass sie dem vorherrschenden Weiblichkeitsbild entsprachen. Asztalos’ auch im Alter noch tief sitzende Sorge, von der Gesellschaft als anmaßend betrachtet zu werden, ist also nicht unbegründet.

müsste sie zu dem Zeitpunkt, zu dem sie das mit „Wandsbek bei Hamburg, 1901“ unterschriebene Vorwort zu ihren Memoiren verfasste, um die achtzig Jahre alt gewesen sein.

- 48 Elisa von Asztalos, *Aus meinem Künstlerleben als Primadonna in Deutschland, Österreich und Italien*, Hamburg 1901, Vorwort o.S.
- 49 Agnese Schebest, *Aus dem Leben einer Künstlerin*, Stuttgart 1857, S. VII.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass von der als äußerst bescheiden geltenden Caroline Unger kaum Selbstzeugnisse vorliegen. Der gesamte Nachlass des Ehepaars Unger-Sabatier wurde nach ihrem Tod auf Anordnung ihrer Pflegetochter verbrannt, ebenso wie die briefliche Korrespondenz zwischen ihr und ihrem kurzzeitigen Verlobten, dem Dichter Nikolaus Lenau (1802–1850).⁵⁰ Die Briefe Caroline Ungers, die noch in Nachlässen der Adressaten zu finden sind, stammen zum größten Teil aus der Zeit ihrer Ehe mit François Sabatier (1818–1891) und geben keinen Aufschluss mehr über ihre aktive Zeit als Primadonna. Ein erheblicher Anteil an Quellenmaterial wie Briefe und Theaterverträge ist den italienischen Unabhängigkeitskriegen des 19. Jahrhunderts und den Weltkrieg des 20. Jahrhunderts zum Opfer gefallen.

Aus diesen Gründen ist man darauf angewiesen, Informationen aus „zweiter Hand“, wie die oben beschriebenen erinnerungsliterarischen, auszuwerten und sich kritisch damit auseinanderzusetzen.

Pressetexte

Pressetexte wie Rezensionen von Opernvorstellungen, Ankündigen von Produktionen unter Mitwirkung bestimmter Sänger:innen, Theaterzettel, aber auch biographische Skizzen stellen den wichtigsten und umfangreichsten Quellenkorpus dar, der heute für eine Analyse zur Verfügung steht.⁵¹

In Ungers Fall stehen allein über ihre aktive Zeit als Sängerin auf den Bühnen Wiens und Italiens an die 1500 Pressetexte zur Verfügung, in denen sie erwähnt wird, und die für diese Arbeit ausgewertet wurden. Es ist davon auszugehen, dass es zu ihren Lebzeiten noch weit mehr waren, doch auch hier ist gerade in der italienischsprachigen Presse keine lückenlose Nachverfolgung der Ankündigungen, Theaterzettel, Rezensionen und knapper Informationen wie über ihre An- und

50 Vgl. La Mara (= Marie Lipsius), „Caroline Unger-Sabatier“, in: *Liszt und die Frauen*, Leipzig 1911, S. 83.

51 Zur Zitierweise: Innerhalb von Zitaten deutschsprachiger Pressetexte werden nur punktuell Wörter mit [sic] gekennzeichnet, wenn diese offensichtlich falsch abgedruckt bzw. geschrieben wurden. Typische der Zeit entsprechende und daher häufig zu findende Schreibweisen wie in Infinitiven (z.B. „triumphiren/brilliren“ statt „triumphieren/brillieren) oder bei weiblichen Formen (z.B. „Sängerinn/Künstlerinn“ statt „Sängerin/Künstlerin“) werden kommentarlos übernommen.

Abreise in verschiedenen Städten, Honorare und Partien mehr möglich. Da zudem zumeist nur nach der Uraufführung eines Werkes oder nur die Vorstellungen am Beginn von Vorstellungsserien von der Presse besprochen wurden, geben nur wenige dieser Texte Aufschluss über die tatsächlich aufgeführte Anzahl der Vorstellungen.

Wie zahlreiche Musikwissenschaftler:innen bereits dargelegt haben⁵², können sie nicht als objektive Darstellungen oder gar zur Wahrheitsfindung darüber herangezogen werden, wie eine Sängerin – in diesem Fall Caroline Unger – in Wirklichkeit geklungen hat, wie sie aus heutigem Blickwinkel auf der stimmtechnischen Ebene agierte, wie sie Klangfarben für ihren Ausdruck nutzte oder wie sie sich konkret auf der darstellerischen Ebene auf der Bühne und in der Interaktion mit ihren Kolleg:innen bewegte. Was aus diesen Momentaufnahmen geschlossen werden kann, ist die Wirkung, die sie auf ihr Publikum hatte und wie dieses wiederum darauf reagierte. Nicht nur der Geschmack und die soziale wie musikalische Prägung des Rezensenten sondern auch die Wahrnehmungssituation bei der Aufführung fließen maßgeblich in eine Opernbesprechung ein. Mungen weist darauf hin, dass auch Adjektive, mit denen beispielsweise der Stimmklang oder die Darstellung einer Sängerin beschrieben werden, ebenfalls in der Art, wie sie wahrgenommen werden oder in ihrer Bedeutung Transformationen ausgesetzt sind.⁵³ Insbesondere in italienischsprachigen Rezensionen war es ein zentraler Aspekt der Besprechungen aufzuzeigen, wie häufig sich die Sänger:innen vor dem Vorhang präsentierten, Arien auf Wunsch des Publikums wiederholen mussten, ob man ihnen Kronen aus Lorbeer und Rosen überreichte, oder ob Blumen und Gedichte auf die Bühne geworfen wurden – gleichsam eines Parameters zur Messung gesanglich-darstellerischer Qualität. Einher gehen diese Beschreibungen oft mit den Schilderungen über die Intensität des Applauses und der Begeisterungstürme. Häufig stehen diese Beobachtungen für sich,

52 Vgl. hierzu insbesondere Anno Mungen, *Die Dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient: Stimme, Medialität, Kunstleistung*, Würzburg 2021 und: Rebecca Grotjahn, „The most popular woman in the world – die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert“, in: *Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt und Thomas Seedorf (Forum Musikwissenschaft, Bd. 7), Schliengen 2011, S. 74–97.

53 Anno Mungen, *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung*, Würzburg 2021, S. 19.

ohne ausführlich auf die stimmlichen oder schauspielerischen Leistungen der Künstler:innen auf der Bühne einzugehen.

Als Methode, die Darstellungsgabe oder das stimmliche Vermögen einer Sängerin greifbar zu machen, findet sich häufig das Prinzip des Vergleichs von Sänger:innen untereinander.⁵⁴ Wie im Verlauf der Arbeit gezeigt wird, ist dieses Phänomen im Falle Ungers jedoch hauptsächlich in deutschsprachigen Veröffentlichungen zu beobachten. Björn Dornbusch hat sich mit dem Vergleich zwischen Malibrán und Schröder-Devrient auseinandergesetzt, deren Rivalität maßgeblich von den Medien geschürt wurde, und verweist darauf, dass die Betrachtung von Stimmen und künstlerischen Leistungen stets aus dem Blickfeld von „unterschiedlichen Wertesystemen“⁵⁵ geschieht. Somit ist die Prägung des Publikums durch Tradition, Zeitgeschmack und soziale Situation entscheidend, wenn es um die Beurteilung künstlerischer Arbeit geht.

Die Macht der gedruckten Presse als zentrales Medium, über das die musikalisch interessierte Bevölkerung über das Theaterleben informiert wurde, und über das sich insbesondere das Bild der prominentesten *Prime Donne* manifestierte, war immens. Sie prägte häufig die Art und Weise, wie eine Sängerin vom Publikum aufgenommen wurde, bereits bevor diese überhaupt in der Stadt eingetroffen war. Überschwängliche Ankündigungen der für die kommende *Stagione* engagierten Primadonna zogen Publikum in die Theater, konnten die Reaktionen auf die Sängerin bereits im Vorfeld beeinflussen und ihr so die Gunst des Publikums sichern. Oft wurde ein Bild Ungers gezeichnet, das sie in den leuchtendsten Farben als, so scheint es fast, überirdische Gesangskünstlerin und Schauspielerin erscheinen ließ. Die Presse konnte ihr auf diese Weise zwar das Publikum in vorfreudiger Erwartung gewogen machen, doch evozierten die Artikel gleichzeitig die Anspruchshaltung an die Sängerin, diesen (überzogenen?) Erwartungshaltungen gerecht werden zu müssen.

54 Vgl. zum Vergleich zwischen Sängerinnen auch: Anno Mungen, *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung*, Würzburg 2021, S. 9.

55 Björn Dornbusch, „Sängerinnenwettstreit – Diskursive Funktionen des Vergleichs von Maria Malibrán und Wilhelmine Schröder-Devrient“, in: *Singstimmen: Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*, hg. von S.M. Woyke, K. Losleben, S. Lösch, A. Mungen. Würzburg 2017, S. 255–276.

Ein durch die Presse verbreitetes negatives Image konnte die Karriere nachhaltig schädigen.⁵⁶

Huldigungsschriften

In die Kategorie der Image-kreierenden Texte fallen auch zahlreiche Huldigungsschriften, die in großer Zahl zum Lobpreis und zur Glorifizierung Caroline Ungers verfasst wurden. Aus Presseberichten geht hervor, dass insbesondere in Italien nach vielen Vorstellungen Gedichte auf die Bühne geworfen wurden. Diese sind nahezu in ihrer Gesamtheit verloren gegangen. Einige der Texte, die entweder von einem/einer bedeutenden Dichter:in oder einer lokalen Größe stammten, wurden in Zeitungen und Zeitschriften abgedruckt und stehen heute als Quellen zur Verfügung. Unger wirkte in einer Zeit, die mit der Entstehung des Mythos der Primadonna untrennbar verbunden ist. Während das Starwesen bereits im Kontext der Kastraten allgegenwärtig war, wurden im 19. Jahrhundert mit der Zeit des *Belcanto* die Idealisierung der Sängerin und somit die „Technisierung und Ästhetisierung des menschlichen Körpers“⁵⁷ auf eine neue Stufe gestellt.

Huldigungstexte sind nicht nur Teil überlieferter Anekdoten über die berühmte Primadonna, sondern können Auskünfte auf verschiedene Fragestellungen geben:

Aus welchen Gründen wurden bestimmte Texte für eine Veröffentlichung ausgewählt? Wie emotional aufgeladen ist die Sprache und damit der Zugang zu dem Erlebten und dessen Schöpferin, der Primadonna? Welches Sängerinnen-Bild wird mit welchen stilistischen und sprachlichen Mitteln transportiert? Welche Leser- (und potentielle Zuhörerschaft) wird auf welche Weise angesprochen? Welche Topoi werden wie bedient – und welche nicht?

Die zur Verfügung stehenden Gedichte variieren teils erheblich in ihrem Umfang, ihrer Qualität und ihrer Intention. Deutschsprachige Gedichte wurden insbesondere anlässlich Ungers Abschieds von der

56 Dies beschreibt Mary Ann Smart eindrücklich am Beispiel der Sängerin Rosine Stoltz, vgl. hierzu: Mary Ann Smart, „The lost voice of Rosine Stoltz“, in: *Cambridge Opera Journal*, Bd. 6, Nr. 1, Cambridge 1994, S. 31–50.

57 Anno Mungen, *Die Dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient: Stimme, Medialität, Kunstleistung*, Würzburg 2021.

Bühne 1841 in Dresden verfasst, jedoch nur auszugsweise in Zeitungen abgedruckt. Einige finden sich jedoch im Archiv des Sächsischen Staatstheaters. Prosatexte mit zum Teil beträchtlichem Umfang wurden sowohl in deutscher als auch in italienischer Sprache verfasst. Hier steht meist die Schilderung ihrer Erfolge im Mittelpunkt.

Notenmaterial

Von den meisten Opern, an deren Uraufführung Unger beteiligt war, liegt kein Notenmaterial mehr vor. Gerade zu den Anfängen ihrer Karriere, in denen ihr Partien- und Rollenprofil noch äußerst heterogen war, sind die Noten zweier Musico-Partien daher von besonderem Wert, um sich ihrem frühen künstlerischen Schaffen anzunähern. Umfangreicher ist die Quellenlage hingegen in den drei zentralen Partien, die Donizetti zwischen 1833 und 1838 für Unger konzipierte. Hier sind die teilweise vorliegenden handschriftlichen Noten des Komponisten zwar häufig kaum lesbar, und es liegen Partituren und Klavierauszüge in nicht so vielen unterschiedlichen Editionen vor wie bei den heute prominenteren Opern des Komponisten, doch existieren Klavierauszüge aus der unmittelbaren Zeit nach der Uraufführung, denen oft sogar originale Kadenzen, Koloraturen und Verzierungen Ungers zu entnehmen sind.⁵⁸ Partituren bieten einen Orientierungspunkt für die Frage der Orchesterbesetzung in Beziehung zur Gesangsstimme und sind wichtig, um sich einen Eindruck von der grundsätzlichen Anlage der Begleitung der Gesangsstimme zu machen. Die Gesangsstimme selbst ist jedoch der eigentliche Gegenstand der Analyse, der eingehend untersucht werden soll. Aus diesem Grund, und um abgedruckte Noten kompakter lesbar zu machen, werden in Notenbeispielen die fraglichen Takte aus den Klavierauszügen entnommen oder auch die Gesangsstimme separat abgedruckt.

Von Ungers Liedschaffen existiert nur eine Ausgabe ihrer Werke für Gesang und Klavier. Für diese Arbeit wurde ein bei der Bayerischen Staatsbibliothek in Auftrag gegebener Nachdruck des dortigen Exemplars genutzt.⁵⁹

58 Vgl. hierzu Abschnitt *Vokalprofil: zur Problematisierung der Narration von Stimme. Versuch einer Annäherung* aus der Einleitung dieser Arbeit.

59 Sign. 4 Mus.pr. 18398, Reproduktion von 2014.

Den dritten Bereich des Notenmaterials bilden zusammengetragene musikalische Widmungen. Im Laufe ihrer Karriere schrieben verschiedene professionelle Komponisten und Amateure Lieder, *Romanze*, *Canzonette* und *Ariette*, die sie Unger widmeten. Auch wenn nicht klar ist, welche tatsächlich durch die Widmungsträgerin selbst aufgeführt oder im privaten Kreis gesungen wurden, hatten die Komponisten ihre Stimme, die sie meist kurz zuvor erlebt hatten, bei dem eigenen Kompositionsprozess in ihrer Vorstellung. Auch hier kann nur eine Auswahl der Werke vorgestellt und wissenschaftlich betrachtet werden. Ähnlich wie der Komplex der Huldigungsschriften sind diese Kompositionen in ihrem Wesen eine Hommage an die Primadonna. Somit sind sie als Teil der Kreation und Kommunikation von Image und Künstlerinnen-Bild zu verstehen.

Fremdzeugnisse: Erinnerungsliterarische Schriften

Wie oben beschrieben, sind überlieferte Selbstzeugnisse Ungers rar. Wie sind Zeugnisse von Zeitgenossen und Zeitgenossinnen zu bewerten, die oftmals einen semi-belletristischen Hintergrund hatten? Welches Bild der Sängerin zeichnen diese Schriften persönlicher Bekannter Caroline Ungers, deren Aussagen über die Sängerin oft in romantische Reisebeschreibungen eingebettet wurden?

Textliche Grundlagen für diese an verschiedenen Stellen der Arbeit angerissenen Fragestellungen sind zwei Veröffentlichungen der bedeutenden Schriftstellerin Fanny Lewald (1811–1889): *Das Italienische Bilderbuch*⁶⁰ aus dem Jahr 1847, in dem sie ihre erste Begegnung mit Caroline Unger schildert, und die ein Jahr vor ihrem Tod veröffentlichten *Zwölf Bilder nach dem Leben*⁶¹, in denen sie die Sängerin unter dem Eindruck der Nachricht ihres Todes im Frühjahr 1877 ein umfangreiches Kapitel widmete. Lewalds Erinnerungen beziehen sich auf Ungers Lebensabschnitt nach ihrer aktiven Karriere⁶² und können

60 Fanny Lewald, *Italienisches Bilderbuch*, 1847, Nachdruck Berlin 1983.

61 Fanny Lewald, *Zwölf Bilder nach dem Leben*, Berlin 1888.

62 Als Beleg für das Einfließen von Caroline Ungers Person in Reisebeschreibungen während ihrer aktiven Zeit, auch wenn der Autor nicht persönlich mit ihr bekannt war, kann folgendes Beispiel herangezogen werden:

Ein wesentlicher Aspekt des Unger-Mythos ist neben dem Bild der Nationenverbindenden Künstlerin das der Sängerin, die ihre Anhängerschaft aus allen ge-

sellschaftlichen Schichten generiert und somit auch hier ausgleichend wirkt. Neben zahlreichen Zeitungsartikeln, die dieses Phänomen beschreiben, ist es sogar in der belletristischen Literatur der Zeit zu finden, die keinen künstlerisch-musikalischen Handlungsschwerpunkt haben. In dem Reise-Roman *Schattenrisse und Querstriche aus den Reise-Papieren des Michael Teut* (Gustav Bacherer: *Schattenrisse und Querstriche aus den Reise-Papieren des Michael Teut. An's Licht gestellt durch Dr. Gustav Bacherer*, Darmstadt 1843. Die folgenden Zitate sind den Seiten 159–165 entnommen) wird eine Szene geschildert, in der der Protagonist auf der Rückreise von Triest nach Wien eine Lobrede auf Caroline Unger anstimmt, mit der er „eine Saite angetönt [hatte], deren Schwingungen sich mehr oder weniger der ganzen Gesellschaft mittheilten.“ Die Reisebeschreibung wurde von Gustav Bacherer (1813–1850) nach Schriften eines Michel Teut herausgegeben, wobei nicht eindeutig belegt werden kann, ob es sich bei diesem nicht um ein Pseudonym des Herausgebers selbst handeln könnte. Dies wird allerdings im Vorwort des Buches bestritten. Betrachtet man die gängige Rechtschreibung des Wortes „deutsch“ für deutsch, könnte es sich um eine Allegorie zum „Deutschen Michel“ handeln, zumal Gustav Bacherer für seine gesellschafts- und literaturkritischen Schriften bekannt war und er sich zur Zeit des Vormärz politisch aktiv einbrachte.

Die Reisegesellschaft bestand der Erzählung nach aus Mitgliedern der unterschiedlichsten Nationalitäten und Stände, die sich dem Laudatoren anschlossen. Die Vorstellungen, in denen der Protagonist die Sängerin gehört hatte, hatten im Jahr 1839 in Triest und Dresden stattgefunden, wo er sie „sechzehnmal hintereinander in zehen [sic] verschiedenen Rollen, worunter neun tragische, gehört“ hatte. Über ihre Stimme wird bemerkt, dass sie zwar nicht über den weichen Schmelz anderer (ausschließlich) deutscher Sängerinnen verfüge – wobei hier von einer generellen Aversion gegen die italienische Art zu singen ausgegangen werden kann, da sich der Autor auch abfällig über die italienische Opernmusik äußerte – dass dies jedoch „Angesichts der unvergleichlichen Meisterschaft in Gesang und Spiel der Ungher alle Erheblichkeit verlier[e].“ Bei der Art und Weise wie sie ihre Rollen verkörperte und transportierte, ist die Rede von „[i]hres Geistes titanenhafte[r] Heldenmäßigkeit“, einem Bild, das gerade in der Mitte des 19. Jahrhunderts wie das ebenfalls angeführte Attribut des „Genies“ als männlich konnotiert anmutet, und gleichzeitig zu einer Überhöhung der Person und ihren Fähigkeiten beiträgt. Dazu zählt auch die Hervorhebung, dass sie sowohl in den tragischen Partien als auch in der Rolle der Rosina einen „übermenschlichen Eindruck“ hinterließ, und das, obwohl sie dem Autor zufolge nicht mehr jung und ebensowenig schön gewesen sei. Auch aus der schriftstellerischen Gestaltung dieser Reise-Szene kann man die Vorbehalte eines Teils der Bevölkerung hinsichtlich der Lebens-Konzeption der in der Öffentlichkeit stehenden Sängerin(nen) herauslesen: seitens eines Kritikers innerhalb der Reisegesellschaft, von dem berichtet wird, dass seine Abneigung nur in Caroline Ungers „Bestreben, Donizetti's Opern in Deutschland einheimisch zu machen“ begründet liege, wird in einem Nebensatz über „verletzende[] Anzüglichkeit[en]“ über die Sängerin berichtet.

einerseits Aufschluss über die Atmosphäre und das Wesen ihres Salons geben, andererseits wird untersucht, welches Frauen- und Künstlerinnen-Bild von ihr in dem Bestreben, eine bestimmte Zielgruppe von Leser:innen zu erreichen, vermittelt wird.

In diese Kategorie der florentinischen Salon-Schilderungen fällt auch Gustav Raschs (1825–1878) *Das neue Italien*⁶³ aus dem Jahr 1862. Der Journalist und Schriftsteller war für seine progressive und die nationalen Bewegungen unterstützende Haltung bekannt. Ob diese auch Caroline Ungers und die ihres Ehemanns repräsentierte, wird ebenfalls untersucht. Über die Zeit des Ehepaars in Paris schrieb 1851 Adolf Stahr in *Zwei Monate in Paris*.⁶⁴ Er wurde ein Freund des Paares und schrieb Gedichte, von denen Unger zwei in ihren Vertonungen aufgriff. Sabine Meine fordert im Kontext der Forschung über musikbezogenes und kulturelles Handeln im halböffentlichen und privaten Rahmen, Reise- und Erinnerungsliteratur als musikgeschichtliche Quellen⁶⁵ aufzuwerten, wobei Geschlecht, Nationalität und gesellschaftlicher Status der Autor:innen zu berücksichtigen sind.⁶⁶ Auch über Ungers gesangspädagogische Arbeit sind die wichtigsten zugänglichen Quellen erinnerungsliterarische Texte.⁶⁷

Die erste nach Caroline Ungers Tod veröffentlichte biographische Schrift verfasste Otto Hartwig (1830–1903)⁶⁸ Ende des 19. Jahrhunderts. Er zitiert aus Zeitungsartikeln und Briefen, lässt Zeitzeug:innen zu Wort kommen und skizziert erstmals das gesamte Leben der Sängerin.

63 Gustav Rasch, *Das neue Italien*, Berlin 1862.

64 Adolf Stahr, *Zwei Monate in Paris*, Oldenburg 1851.

65 Sabine Meine, „Reiseziel Rom. Projektionen und Realitäten im 19. und 20. Jahrhundert. Eine Einführung“, in: »Dahin!...« *Musikalisches Reiseziel Rom – Projektionen und Realitäten*, hg. von Sabine Meine und Rebecca Grotjahn, Hildesheim – Zürich – New York 2011, S. 15–20, hier S. 18.

66 Vgl. ebd., S. 19.

67 Zu nennen ist hier: La Mara, La Mara (= Marie Lipsius), „Caroline Unger-Sabatier“, in: *Liszt und die Frauen*, Leipzig 1911.

68 Otto Hartwig, „Francois Sabatier und Caroline Sabatier-Unger“, in: *Deutsche Rundschau*, hg. von Julius Rodenberg 23. Jahrgang, Heft 8. Berlin 1897.

5. Aufbau der Arbeit und methodische Überlegungen

Zwei zentrale Pfeiler der vorliegenden Arbeit stellen die Rekonstruktion des Karrierewegs Caroline Ungers sowie den Versuch einer Annäherung an ihre stimmlich-musikalische Persönlichkeit dar. Quellen wie Zeitungskritiken und Zeitzeugenberichte sind in hohem Maße subjektiv und können, wie vielfach unter anderem von Mungen dargelegt,⁶⁹ nicht zur absoluten Wahrheitsfindung über die Art und Weise herangezogen werden, wie Unger tatsächlich geklungen, wie sie sich tatsächlich auf der Bühne bewegt, und wie sie auf technischer Ebene mit ihrer Stimme und ihrem Körper gearbeitet hat. Was jedoch möglich ist, ist die Annäherung an eine Stimme über bestimmte Parameter der Analyse von für Unger geschriebenen Partien und die Nachvollziehbarkeit stimmlicher Entwicklungen und deren Kontextualisierung über den Diskurs um die (soziale) Konstruktion von Stimme, der beispielsweise ihren Wechsel vom Mezzosopran- ins Sopranfach begründete. Mir ist durchaus bewusst, dass die Kategorisierung von Stimmfächern erst im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts geschärft wurde, doch verwende ich diese Termini, wie bereits erstaunlich viele Pressetexte der 1820er und 1830er Jahre auch, nach dem heute üblichen Sprachgebrauch. Dies soll den Text für heutige Leser:innen nachvollziehbarer zu gestalten. Ähnliches gilt für die Verwendung stimmtechnischer Fachtermini wie Register, Stütze, Bruststimme, Atemkontrolle, Flexibilität oder Resonanz/Stimmsitz.⁷⁰

-
- 69 Vgl. u.a. Anno Mungen, „Historische Aufführungsforschung in der Musik: zu methodologischen Perspektiven der Opernstimme im 19. Jahrhundert“, in: *Singstimmen: Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*, hg. von S.M. Woyke, K. Losleben, S. Lösch, A. Mungen. Würzburg 2017, S. 303–326, hier S. 320, sowie Anno Mungen, *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung*, Würzburg 2021, S. 6, 19.
- 70 Ich beziehe mich hier auf die Definitionen, die bei Thomas Seedorf nachzuvollziehen sind: Thomas Seedorf (Hg.), *Gesang*, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar 2001.

Trotz der formalen Trennung biographischer und stimmanalytischer Kapitel, die der Notwendigkeit geschuldet sind, eine übersichtliche Strukturierung zu schaffen, ist es für mich als Musikwissenschaftlerin und Sängerin nicht möglich, diese Bereiche gänzlich getrennt voneinander zu betrachten. Die Suche nach einem Stimmprofil oder Sängerinnen-Profil, wie ich es nennen möchte, zieht sich in unterschiedlichen Schwerpunkten durch die gesamte Arbeit. Die stimmliche Entwicklung verändert sich mit den Lebensumständen, mit der Transformation des Körpers und mit dem Aufführungskontext. Gleiches gilt für die Entwicklung der szenischen Aktivität auf der Bühne und die Zeichnung verschiedenster Charaktere. Die Entwicklung der Stimme und der Bühnenpersönlichkeit wiederum bedingt den biographischen Werdegang. Gleiches gilt für die sich ergänzenden Parameter von Stimmtechnik und emotionaler Ausdruckskraft. Beides ist untrennbar miteinander verbunden. Einerseits ist die Verwirklichung gewünschter Klangfarben, die Emotionen transportieren, nur möglich, wenn eine sichere Beherrschung der Stimme gegeben ist. Andererseits lässt sich über den Ausdruck zuweilen über stimmtechnische Unsicherheiten hinwegtäuschen. Dies ist in Ungers Fall jedoch nur in Ausnahmefällen denkbar, wenn beispielsweise eine Indisposition vorlag, da es gerade für sie als deutschsprachiger Sängerin sonst nicht möglich gewesen wäre, sich mit an die Spitze der *Prime Donne* Italiens emporzuarbeiten und sich über den langen Zeitraum von fast fünfzehn Jahren hinweg dort zu behaupten.

Ausgehend von den wichtigsten und teilweise für sie komponierten Partien schließt sich ein Kapitel über die psychischen und physischen Belastungen an, denen Caroline Unger, wie ihre Kolleginnen der Primadonna-Elite, ausgesetzt war. Dies geschieht am Beispiel ihrer Gastspiele am Teatro La Fenice in Venedig, da hier die Quellenlage über die aufgeführten Opern, die Anzahl der Vorstellungen und die Partien, die Caroline Unger sang, sehr gut ist und lückenlos nachvollzogen werden kann. Aus dem Winter 1835/36 liegen sogar einige Briefe der Sängerin vor, die sie zur Zeit einer Cholera-Epidemie in Venedig verfasste.

Der darauffolgende Komplex befasst sich mit den kulturellen Handlungsräumen, die Unger nach ihrem Abschied von ihrer professionellen Sängerinnen-Laufbahn für sich entdeckte. Sie wirkte als Gesangspädagogin und konnte einige ihrer Schüler:innen auf dem Weg zu

einer eigenen Bühnenlaufbahn unterstützen. Leider liegen keine Zeugnisse über ihren Unterrichtsstil vor, doch muss sie sich Berichten zufolge sehr für ihre Schüler:innen eingesetzt haben, indem sie sie teilweise sogar auf ihren Reisen begleitete und ihren Einfluss geltend machte, um sie Komponisten und Impresarios vorzustellen. Eine vollständige Auflistung ihrer Schüler:innen ist leider nicht möglich, doch habe ich bei den erfolgreichen versucht, die zentralen Stationen und Partien ihrer aktiven Bühnentätigkeit nachzuvollziehen.

Das Thema Networking ist auch in dem sich anschließenden Kapitel über die Salons, die Caroline Unger gemeinsam mit ihrem Mann, François Sabatier (1818–1891) in Florenz und zeitweise in Paris führte, präsent. Sie bot ihren Protégées Auftrittsmöglichkeiten vor einem ausgewählten einflussreichen Publikum, sang selbst Lieder, und auch der politisch aktive Schriftsteller François Sabatier trug den Gästen eigene Werke vor. Das Ehepaar engagierte sich ebenfalls dafür, die Ideen des Risorgimento, der Vereinigung Italiens zu verbreiten und beide waren Anhänger der antikapitalistischen Schriften Charles Fouriers (1772–1837). Somit diente die *Villa La Concezione* auch als Refugium für politisch Verfolgte und ermöglichte den Austausch von sozialkritischem Gedankengut. Grundlage für das Kapitel bildete das Zusammentragen und Auswerten von Zeitzeugen-Berichten.

Das umfangreichste Kapitel über Ungers musikalische Aktivitäten nach ihrem Abschied von der Bühne befasst sich mit ihrem Liedschaffen. Hierauf wird im Folgenden noch ausführlicher eingegangen.

5.1. Karriere und Imagebildung

Die Herausforderung, vor der jeder steht, der sich an der Aufgabe versucht, den Lebensweg einer Künstlerin des 19. Jahrhunderts nachzuzeichnen, besteht in der häufig inkohärenten Quellenlage. Auch in Bezug auf Caroline Unger ist diese teilweise äußerst rudimentär. Presetexte, halbfiktionale Texte wie der Roman *Une Aventure d'Amour* von Dumas sowie erinnerungsliterarische Texte sind Teil des Narrativs um die Figur Ungers. Der Aspekt, dass es ihnen nicht möglich ist, historische Wahrheiten weiter zu transportieren, ist allen diesen Texten gemein. Ziel, ob bewusst oder unbewusst, ist vielmehr die Zeichnung und Tradierung eines Künstlerinnen-Bildes, das zugleich subjektive

Empfindungen und Wertesysteme des/der Autor:in widerspiegelt.⁷¹ Auf welche Weise wird das Unger-Bild kreiert? Wie wird die öffentliche Wahrnehmung nicht nur repräsentiert, sondern womöglich sogar gezielt gelenkt? Wie trug die Presse dazu bei, Ungers Werdegang maßgeblich mitzubestimmen? Und wie gelingt die zunehmende Mystifizierung einer zu Beginn eher bedeutungslosen jungen Wiener Sängerin im Land der Oper, Italien?

Aus vielen Texten spricht außerdem der Wunsch, das Unmögliche möglich zu machen: über textliche Beschreibung, Bilder, Vergleiche, Allegorien die Erinnerung an die Stimme, die Persönlichkeit, die Darstellungsgabe zu konservieren und über diese Form der abgedruckten Texte anderen Menschen zugänglich zu machen. Die Kapitel, die sich mit dem Verlauf von Caroline Ungers Karriere und der vornehmlich durch die Presse stattfindenden Ausbildung eines Images oder Künstlerinnen-Bildes befassen, sind unter dem Übertitel *Die Karriere: Stationen, Entwicklung und Transformation im Spiegel der Presse* zusammengefasst. Die nicht realisierbare Erfahrbarkeit eines Erlebnisses, bei dem der/die Leser:in nicht zugegen war, sollte zumindest ein wenig greifbar gemacht und die Begeisterung über die Sängerin durch das geschriebene Wort an künftige Generationen vermitteln werden. Der Anteil an Beschreibungen von Ungers darstellerischen Fähigkeiten überragt bei Weitem den der stimmlichen Charakterisierungen. Vielmehr scheint sie als Gesamtkunstwert wahrgenommen worden zu sein, bei dem der Gesang kein Selbstzweck ist, sondern zum Medium wird, über das die Figur zum Leben erweckt wird.

Durch die Vielzahl der zur Verfügung stehenden Presstexte ist es möglich, die Stationen ihrer Karriere sowie die Theater, an denen sie sang, und die Rollen, die sie verkörperte, größtenteils zu rekonstruieren. Dabei versteht sich die Arbeit auch in diesen Kapiteln nicht im eigentlichen Sinne als klassische Biographie. Die Quellenlage lässt nur Rekonstruktionen bestimmter Lebensabschnitte zu, die sich hauptsächlich auf ihre Karriere und somit auf die Rolle der Sängerin beziehen. Über Caroline Unger als Privatperson, als Tochter, Freundin, Lebensgefährtin, kurz: über den Menschen, der sie war, bevor sich der

71 Zur Mystifizierung von Künstler:innen siehe auch: Hans Otto Hügel, „»Weißt Du wieviel Sternlein stehen?« Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars“, in: *Musikmythen, Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*, hg. von Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler, Hildesheim 2004.

Vorhang einer Vorstellung hob und nachdem er sich senkte, ist wenig bekannt. In Anlehnung an das von Beatrix Borchard beschriebene Prinzip der Montage zur Annäherung und Neu-Lesung eines Lebens werden Lebenszusammenhänge analysiert. Es geht um das „Sammeln und Zusammentragen einerseits und als Entziffern andererseits“⁷².

Besonders dicht ist das Informationsmaterial zu den 1830er Jahren, während derer sich Unger auf dem Höhepunkt ihrer Karriere befand. Gerade für die frühen Jahre in Wien ist es jedoch nicht möglich, sämtliche ihrer Partien zu rekonstruieren, weshalb zu dieser Arbeit zwar so gründlich wie möglich recherchiert wurde, jedoch aufgrund des zeitlichen Abstands und der Quellenlage kein Anspruch auf Vollständigkeit bei der im Anhang angedruckten Aufstellung von Ungers Karrierewege erhoben wird.

Zum Ende der Arbeit wird die mediale Berichterstattung über den Tod der Sängerin in dem Kapitel *Tod einer Jahrhundertsängerin* beleuchtet. Die abschließende Beschäftigung mit ihrer *Rezeption nach dem Tod* geht der Frage nach, welche Aspekte ihres künstlerischen Wirkens vierzig und mehr Jahre nach Beendigung ihrer Opernkariere noch als rezeptionswürdig erschienen.

In die Frage der Rezeptionswürdigkeit von Sängerinnen spielt in den Vorüberlegungen für eine Arbeit über Caroline Unger die große hintergründige, aber immer wieder aus dem Hintergrund hervortretende Frage ihrer Biographiewürdigkeit innerhalb einer tradierten Erinnerungskultur. Melanie Unseld spricht in Bezug auf Musiker im Verhältnis zu Komponisten auch von einer „»verspäteten« Biographiewürdigkeit“.⁷³

Aufschlussreich für die Image-Bildung wäre sicherlich auch eine (vergleichende) Analyse ikonographischer Quellen. Die Portraits der Sängerin eignen sich hierfür jedoch nur in unzureichendem Maße, und Darstellungen Ungers in ihren Kostümen bestimmter Rollen liegen nur vereinzelt vor und stellen nicht ihre wichtigsten Figuren dar, sodass in dieser Arbeit darauf verzichtet wird.

72 Beatrix Borchard, „Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren“, in: *Biographie schreiben*, hg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen 2003, S. 211–242, hier S. 233.

73 Vgl. hierzu auch: Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte – Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln, Weimar, Wien 2014, S. 70.

5.2. Huldigungen

Als gefeierter Primadonna wurden Caroline Unger über die Jahre hinweg immer wieder Kompositionen, Gedichte und Huldigungstexte gewidmet, worin man seine Ehrerbietung zum Ausdruck brachte. Unger gehört zu jenen Sängerinnen, deren prominenter Status medialisiert wurde und deren Anhängerschaft ihr zum Teil in ihre Wirkungsstätten folgte.⁷⁴ Die Veröffentlichung und Verbreitung dieser Texte – lyrischer

74 Vgl. u.a. Kapitel *Frühjahr 1834–Frühjahr 1839* der vorliegenden Arbeit, hier besonders die Berichte über Ungers Gastspiele in Reggio Emilia 1838. Prominente Beispiele für einen Sängerinnen-Kult der Bewunderung sind vor allem Malibran und Lind (beachtenswert ist hier zudem die mediale Präsenz Malibrans tragischen frühen Todes, vgl. hierzu und der Traumatisierung Malibrans durch Drill in der Kindheit aktuell: Hilary Poriss, „Heroic artists, critical abuse, and death of Maria Malibran“, in: *Journal of Musicology*, Band 40, hg. von der University of California Press, 2023, S. 1003–130). Starkult und kommerzielle Vermarktung nahmen in ihrer Person neue Dimensionen an. Manche der Topoi, die später bei Jenny Lind auf die Spitze getrieben wurden, lassen sich bereits in der Konstruktion des Bildes Caroline Ungers, erkennen, so wie es vornehmlich in der deutschsprachigen Presse propagiert wurde. Auch ihre Wohltätigkeit ist eine Gemeinsamkeit der Sängerinnen, die im Interesse der Öffentlichkeit stand. In ihrer dramatischen Darstellung dürften sich beide jedoch stark von einander unterschieden haben. Vgl. zu Jenny Lind, ihren Erfolgen und dem außergewöhnlichen Umfang an Bewunderung: Sonja Gesse-Harm, „Casta Diva. Zur Rezeption Jenny Linds in der Musikkultur um 1850“, in: *Die Musikforschung*, Bd. 62, Nr. 9, 2009, S. 347–363; Sylvia Parker, „Jenny Lind and P.T. Barnum : a success story of music, business, and philanthropy“, in: *College music symposium: journal of the College Music Society*, Bd. 59, 2019, S. 1–32; Francesca Vella, „Jenny Lind, voice, celebrity“, in: *Music & letters: a quarterly publication*, Band 98, Oxford 2017, S. 232–254; Silke Borgstedt, „»Maria« als Geschäftsmodell: die Inszenierung eines kulturellen Stereotyps am Beispiel der Sängerinnen Jenny Lind und Madonna“, in: *Modell Maria: Beiträge der Vortragsreihen Gender Studies 2004–2006 an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, hg. von Martina Bick, Hamburg 2007, S. 223–236; George Bidlecombe, „The construction of a cultural icon: The case of Jenny Lind“, in: *Nineteenth-century British music studies: [Papers deriving from the third biennial conference of the Society for the Study of Music in Nineteenth-Century Britain, held at the Royal College of Music, London, July 2001]*, Band 3, hg. von Peter Horton, London 2003, S. 45–61. Weitere Aufsätze zum Starkult in Bezug auf Sängerinnen des 19. Jahrhunderts, in dessen Kontext auch das vorliegende Kapitel zu verstehen ist, sind: Paul Watt, „Marie Lloyd (1870–1922) and biographical constructions of the nineteenth-century female superstar“, in: *19th century music*, University of California Press, Band 44, New York 2020, S. 119–130; Jeroen van Gessel, „Between music tourism and fandom: the operatic exploits of Ferdinand de Beaufort

wie Prosatexte – und musikalischer Widmungen sind wie auch der Verkauf von Portraits Teil eines Phänomens, das in seiner Ausprägung der Verehrung als Primadonnen-Kult bezeichnet werden könnte. Die mit dem Ausdruck dieser Bewunderung einhergehende Medialisierung aber auch das Ausmaß der Begeisterungs-Bekundungen innerhalb der Theaters, indem zu Ehren der Primadonna Gedichte und Blumen auf die Bühne geworfen, Büsten der Sängerin aufgestellt und die Künstlerin mit Kränzen gekrönt wurde, bis hin zu Fackelzügen, mit denen man sie nach den Vorstellungen nach Hause geleitete, sind Vorläufer eines Star-Kults durch eine Anhängerschaft, die man heute als „Fans“ oder „Groupies“ bezeichnen könnte. Sie reisten der verehrten Person häufig sogar in verschiedene Wirkungsorte hinterher. Unter Berücksichtigung der zeithistorischen Medialität und Traditionen werden sprachliche und musikalische Ausdrucksformen von Huldigungen analysiert. Die Herausarbeitung des Topos als Mittel der Kreation und Transport von Image ist dabei ein zentraler Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit. Topoi ziehen sich wie ein roter Faden durch die Rezeption, die Außendarstellung und die gezielt beeinflusste Wahrnehmung der Sängerin durch die Öffentlichkeit. Typische Beispiele der Primadonnen-Topoi weisen in den Bereich der Pseudo-Religiosität, des Übermenschlichen, Mythischen und Magischen. Aus der Gender-Perspektive, die als ein Aspekt dieser Topoi herausgearbeitet wird, werden Sexualisierung und gezielte Entsexualisierung in den Fokus der Aufmerksamkeit gestellt. Topoi finden sich in verschiedenen Stereoty-

(1797–1868)“, in: Enthalten in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis / Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Band 69, Utrecht 2019, S. 91–107; Rebecca Grotjahn, „The most popular woman in the world – die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert“, in: *Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt und Thomas Seedorf (Forum Musikwissenschaft, Bd. 7), Schliengen 2011, S. 74–97; Susan Rutherford, „Divining the »diva«, or a myth and its legacy: female opera singers and fandom“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Band 36, Bern u.a. 2016, S. 39–62; Thomas Seedorf, „Patti-Paddy-Mania: Adelina Patti, Ignace Jan Paderewski und das Starwesen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Sprache und Theatralität des Virtuosen Franz Liszt / Sprache und Theatralität des Virtuosen – Franz Liszt*, Würzburg 2019, S. 141–148. Eine umfassende Untersuchung zur Bewunderungskultur von Sängerinnen bis in die heutige Zeit (bspw. Callas/Netrebko) bleibt jedoch vorerst ein Desiderat.

pen und ihren Abstufungen der Intensität und der sprachlichen Stilistik in Presseartikeln und Huldigungstexten. Sie sind in allen biographischen und künstlerischen Etappen Caroline Ungers präsent. Inwieweit sie ihren Weg mit beeinflusst haben, ob sich Topoi in der „Unger-Narration“ von denen anderer Prime Donne unterscheiden, und wie Topoi in Deutschland/Österreich und Italien behandelt werden, wird an verschiedenen Stellen der Arbeit beleuchtet.

5.3. Vokalprofil: Zur Problematik der Narration von Stimme – Versuch einer Annäherung

Wenn die Rekonstruktion einer Stimme, die vor dem Zeitalter der medialen Konservierbarkeit erklingen ist, nicht möglich ist, so kann jedoch eine Annäherung an die Stilistik des Singens, die Klangfarbe, das Timbre und verschiedene stimmliche Parameter versucht werden, was in Verbindung mit dem jeweiligen Rollenprofil in den Kapiteln *Vom Musico zur Primadonna*, *Zentrale Partien: Caroline Unger, die Tragédienne* und *Gaetano Donizettis Partien für Caroline Unger* unternommen wird.

Mungen schreibt, dass Rückschlüsse auf die Aufführung eines Werkes im Sinne der Performanz in Abgrenzung zur Interpretation gezogen werden können, „so wie die Spur, die die ein Mensch im Sand hinterlässt.“⁷⁵

Auf den ersten Blick sagt ein anonymer Fußabdruck wenig aus – wir können den Menschen, von dem er stammt nicht mehr sehen, und wenn der Abdruck bereits vor längerer Zeit entstand, ist er möglicherweise in seinen Konturen auch nicht mehr scharf in der gezeichnet. Anhand einer solchen Spur lassen sich bei genauem Hinsehen jedoch bedeutende Rückschlüsse ziehen: auf die Größe und das Gewicht eines Menschen, ob er symmetrisch lief oder hinkte, ob er sich in einem organischen, fließenden Bewegungsablauf fortbewegte, und ob er stets dynamische und gleichlange Schritte machte.

75 Anno Mungen, „Historische Aufführungsforschung in der Musik: zu methodologischen Perspektiven der Opernstimme im 19. Jahrhundert“, in: *Singstimmen: Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*, hg. von S.M. Woyke, K. Losleben, S. Lösch, A. Mungen. Würzburg 2017, S. 303–326, hier S. 320.

In dieser Arbeit steht bei der Erstellung eines Stimmprofils die Annäherung an die künstlerische Persönlichkeit Caroline Ungers im Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses. Dies wird als eigenständiger Arbeitsbereich zur Erkenntnisgewinnung verstanden, und nicht lediglich als Teilbereich in dem Bestreben, den Komplex einer historischen Theateraufführung zu rekonstruieren. Die Inszenierung, der Orchesterpart, räumliche Gegebenheiten, Bühnenbild oder Mitsänger:innen werden nur in die Analyse miteinbezogen, wenn es wesentlich zur Annäherung an die Figur Unger beiträgt. In diesem Zusammenhang sind auch die Karriere-beschreibenden und Image-extrahierenden Kapitel zu verstehen. Die Komplexität einer Künstler:innenpersönlichkeit wächst sowohl von innen heraus als auch durch äußere Einflüsse. Dies bedingt wiederum die Stimme und die stimmliche wie darstellerische Vision auf der Bühne. Künstlerische Entscheidungen können nur selbstbewusst und souverän getroffen werden, wenn einerseits die stimm- und schauspieltechnischen Möglichkeiten zu deren Umsetzung zur Verfügung stehen. Andererseits werden einer berühmten, arrivierten Künstlerin mehr Freiheiten im Umgang mit dem musikalischen und szenischen Ausgangsmaterial zugestanden als einer Sängerin mit weniger Erfahrung und Renommee. Gerade in einer männerdominierten Gesellschaft ist das selbstbewusste Auftreten einer Künstlerin, die diese Autonomie einfordern konnte, als das herausragende Ergebnis der Synthese von Begabung, Arbeitsdisziplin und der Fähigkeit zu begreifen, das vorherrschende Theater- und Gesellschaftssystem für die eigene Vision nutzen zu können. Dazu gehört bei Unger auch das Vermögen, sich in sowohl die deutsche/österreichische als auch die italienische Mentalität, den Zeitgeist und die musikalische wie darstellerische Ästhetik beider Nationen hineinversetzen zu können und so bei der Ausbildung der teilweise in Konkurrenz zueinander stehenden aufkommenden deutschen beziehungsweise italienischen Stilistik eine vermittelnde Position einzunehmen.

Zum Stimmprofil zählt in dieser Herangehensweise auch das Rollenprofil. Um dessen Entwicklung nachzuzeichnen, werden zunächst die Musico-Partien, die sie als *Seconda Donna*, in den ersten Jahren ihrer Laufbahn verkörperte, vorgestellt.

Die zentralen Partien ihrer Primadonnen-Laufbahn waren die der Tragödiinnen vornehmlich in Donizettis Opern und denen seiner italieni-

schen Zeitgenossen, die mit den bedeutendsten Sängerinnen/*attrice-cantante*, dem *Belcanto* eine neue Richtung gaben.

Dementsprechend sind die Partien, die explizit für Caroline Unger geschrieben wurden, von besonderem Interesse, da sie genau auf ihre Stimmcharakteristika und ihr Darstellerinnen-Profil zugeschnitten sind. Von diesen knapp dreißig Partien, die sie nachweislich uraufführte, eignen sich die Partien Donizettis zur Annäherung an ein Stimmprofil in besonderem Maße, da er innerhalb von elf Jahren vier Rollen für sie konzipierte, und sich die stimmliche wie auch die figurentechnische Entwicklung beziehungsweise Transformation daran besonders gut nachvollziehen lässt. Auch die Quellenlage ist hier sehr ergiebig und zugänglich. Hier liegen häufig sogar gedruckte Notierungen von Ungers eigenen Kadenzten und Verzierungen vor. Natürlich sind auch diese nur Momentaufnahmen, denn es ist davon auszugehen, dass die Sängerin ihre Arien mit verschiedenen Koloraturen und Gestaltungen präsentierte. Die Flüchtigkeit der Aufführung ist ein wesentliches Element der Musik. Diese gab den Sänger:innen jedoch auch die Möglichkeit, kunstschöpferisch tätig zu werden. Auch diese zahlreichen weiteren Fassungen werden in ihrer grundsätzlichen Anlage denen der notiert überlieferten entsprochen haben.

Die Parameter, die sich zur Analyse eignen, um ein Gesamtbild zu ergeben, das die Skizzierung der Stimmanlage und des Umgangs mit der Stimme ermöglicht, sind: der Stimmumfang mit seinen Spitzentönen in Höhe und Tiefe, die *Tessitura*, in der sich die Stimme am längsten bewegen kann, ohne Ermüdungserscheinungen zu zeigen, die Koloraturfähigkeit/Flexibilität, Ausdauer, das Timbre wie auch die zum Umgang mit dem Text einhergehende Textverständlichkeit und das Volumen/die Tragfähigkeit der Stimme⁷⁶ sowie gewählte Verzierungen, die Stimme und Rolle für die Sängerin am besten präsentieren.

76 Vgl. zu den Parametern der Analyse auch: Anno Mungen, „Historische Aufführungsforschung in der Musik: zu methodologischen Perspektiven der Opernstimme im 19. Jahrhundert“, in: *Singstimmen: Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*, hg. von S.M. Woyke, K. Losleben, S. Lösch, A. Mungen. Würzburg 2017, S. 325. Sowie: Eva Nesselrath, *Caroline Unger (1803–1877) – Stimme aus Silber, Talent aus Gold*, Masterarbeit an der HfMT Köln 2014.

Diese nachzuvollziehen, geht mit dem aktuellen Kenntnisstand über die stilistisch typischen Verzierungsmuster einher.⁷⁷

Die (wenn auch spärlichen) Aussagen Donizettis über Unger sowie die Tatsache, dass Komponist und Primadonna nicht nur bei Proben für neukomponierte Opern eng zusammenarbeiteten, lässt die These zu, dass Caroline Unger und der Komponist auch nach den Uraufführungen in Kontakt blieben. Donizetti war vertraut mit ihren stimmlichen Charakteristika, mit ihrer Darstellungsgabe und ihrer Persönlichkeit, und konnte ihre künstlerische Entwicklung über die Jahre hinweg verfolgen und begleiten. Auf diese Weise war es möglich, trotz des häufig geringen zeitlichen Abstands von Kompositionsprozess und Aufführung, der auch eine stimmliche Belastung für die Primadonna bedeutete, Partien zu kreieren, die Caroline Unger optimal repräsentierten und die in den folgenden Jahren untrennbar mit ihrem Namen verbunden wurden.

5.4. Komponierende Sängerinnen

Über das Lied schreibt Grotjahn, dass in diesem Begriff „die Grenzen zwischen Dichten, Komponieren und Singen [verschwimmen].“⁷⁸ Dies kann wohl kaum mehr zutreffen als in dem Zusammenklang von Komponieren und Singen in einer komponierenden Sängerin. Rebecca Grotjahn verweist in ihrem Aufsatz auf verschiedene Sängerinnen, die sich auch als Komponistinnen betätigten (darunter nennt sie auch Caroline Unger), sowie auch darauf, dass das „berufliche Spektrum“⁷⁹ für Komponistinnen limitiert gewesen sei.

Caroline Unger steht als komponierende Sängerin zwischen Professionalität und Laientum, da sie zwar eine umfassende musikalische Bildung erhielt und als Sängerin zur höchstmöglichen Professionalität gelangte, aber das Handwerk der Komposition nie systematisch erlernt hatte. Das Liedschaffen Ungers wird in dieser Arbeit erstmals behan-

77 Vgl. hierzu: Peter Berne: *Belcanto – historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi*, Worms 2008.

78 Rebecca Grotjahn, „Lieder singen, Lieder schreiben: Sechs deutsche Lieder Op. 14 von Josephine Lang und Reinhold Köstlin“ in: *Liedersingen Studien zur Aufführungsgeschichte des Liedes*, hg. von Katharina Hottmann, Hildesheim [u.a.], 2013, S. 18.

79 Ebd. S. 20.

delt. Die Leidenschaft für das Komponieren von Liedern teilte sie nur mit wenigen erfolgreichen Sängerinnen ihrer Zeit, doch sind mit Malibran und deren Schwester Viardot zwei ihrer prominentesten Gleichgesinnten zu nennen. Patricia Adkins Chiti stellt in ihrem Buch *Una voce poco fa... ovvero le musiche delle primedonne rossiniane*⁸⁰ aus dem Jahr 1992 erfolgreiche Sängerinnen im Italien der 1820er bis 1840er Jahre vor, die Kompositionen hinterlassen haben. In knapper Form sind hier die Biographien und einzelne Notenbeispiele der Werke abgedruckt, ohne jedoch erläuternd darauf einzugehen oder den nach aktuellem Forschungsstand anzunehmenden Umfang des kompositorischen Schaffens zu nennen. Aufgeführt werden neben Caroline Unger und den oben genannten Töchtern Manuel Garcías': Angelica Catalani (1780–1849), Isabella Colbran (1784–1845), Joséphine Fodor-Mainvielle (1789 oder 1793–1870, Caroline Ungers Gesangslehrerin und Mentorin in Wien), Giuditta Pasta (1797–1865), Marietta Brambilla (1807–1875) und Adelina Patti (1843–1919). Allen hier genannten Künstlerinnen ist gemein, dass sie als Sängerinnen außerordentlich erfolgreich waren, was sie von den vielen Komponistinnen abhebt, die weder als Sängerinnen noch als Komponistinnen eine große Karriere verwirklichen konnten.

Ungers Liedschaffen unterscheidet sich jedoch wesentlich von dem ihrer aufgeführten Kolleginnen, da sie zwar vereinzelt Melodien toskanischer Volkslieder aufgreift, der Großteil ihrer Kompositionen jedoch nicht im Bereich der *Belcanto-Romanze*, sondern vielmehr als in der deutschen Kunstlied-Tradition stehend zu lesen ist. In den deutschsprachigen und französischsprachigen Liedern ist der Einfluss, den Franz Schubert und Franz Xaver Mozart zeitlebens auf Caroline Unger hatten, deutlich erkennbar, so wie auch die Stilistik zeitgenössischer deutscher Romantiker wie Felix Mendelssohn und seiner Schwester. Dass dennoch immer wieder Anklänge an die italienische Musik, die Caroline Unger ihr Leben lang gesungen hat, aufblitzen, macht ihre Lieder umso interessanter und verleiht ihnen eine individuelle Klangsprache.

Wird über die Werke komponierender Sängerinnen geschrieben, so geschieht dies meist proportional zum (heutigen) Bekanntheitsgrad

80 Egl. Patricia Adkins Chiti, *Una voce poco fa... ovvero le musiche delle primedonne rossiniane*, Rom 1992.

der Künstlerinnen. Mary Ann Smart hat sich der vielfach besprochenen Maria Malibran angenommen, und ihren Kompositionen den Aufsatz *Voiceless Songs: Malibran as Composer* gewidmet.⁸¹ Sie geht auf die Entstehungsgeschichte der Werke ein und stellt zwei Lieder näher vor. Anders als Unger, die sich erst nach ihrer aktiven Laufbahn der Komposition zuwandte, habe Malibran bereits in ihren frühen Jahren begonnen zu komponieren. Auch wurden Malibrans Kompositionen zum Teil bereits zu ihren Lebzeiten oder kurz nach ihrem Tod veröffentlicht. Der Mythos, der um sie, ihre außergewöhnliche Karriere und ihren tragischen frühen Tod geschaffen und gepflegt wurde, mag entscheidend dazu beigetragen haben, dass einige von Malibrans Werken verhältnismäßig kontinuierlich aufgeführt und rezipiert wurden. Hierbei ist immer zu berücksichtigen, dass auch ihre Werke in der öffentlichen Wahrnehmung nie die Bedeutung und die Anerkennung fanden, die Kompositionen der kanonisierten (männlichen) Verfassern zuteil wurde. Es ist sogar fraglich, ob ihre Werke ohne die Legendenbildung um ihre Person nicht ebenso in völlige Vergessenheit geraten wären, wie es bei der großen Mehrheit derer ihrer Sängerkolleginnen der Fall war.

Auf Fragen der verschiedenen Editionen und Übersetzungen der Werke Malibrans hat neben der Skizzierung der Entstehungsgeschichte Luigi Verdi in seinem Aufsatz *Le composizioni della Malibran. Catalogo e testi*⁸² den Fokus gelegt. Hier werden alle Texte und eine Auswahl an Noten abgedruckt, und eine Tabelle mit Titel, Textbeginn, Tempo und Taktart, Dichter:in, Widmungsträger:in und Verweisen auf die Editionen beigefügt.

Mit den Kompositionen von Malibrans Schwester Viardot befasst sich Beatrix Borchard in ihrer 2016 erschienenen Monographie *Pauline Viardot-García. Fülle des Lebens*⁸³. In Anbetracht des Konvoluts an

81 Vgl. Mary Ann Smart, „Voiceless Songs: Malibran as Composer“, in: *Autorschaft, Genie, Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Köln, Weimar, Wien 2013, S. 137–158.

82 Luigi Verdi, „Le composizioni della Malibran. Catalogo e testi“, in: *Malibran. Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano*, hg. von Piero Mioli, Bologna 2010, S. 81–150.

83 Vgl. Beatrix Borchard, *Pauline Viardot-García: Fülle des Lebens. Biografie*, Köln, Weimar, Wien, 2016.

Kompositionen, die die Sängerin hinterlassen hat,⁸⁴ und der Vielschichtigkeit von Borchards Buch konnte exemplarisch für Pauline Viardots Schaffen nur auf ihre szenischen Arbeiten und eines ihrer Lieder, die *Nixe Binsefuß* VWV 1132 eingegangen werden. Da der Umfang von Ungers Kompositionen (obgleich im Verhältnis zu denen anderer Sängerinnen zahlreich) wesentlich kompakter ist als der von Viardot, ist es möglich, sowohl einige Lieder als auch Ungers große Ballade detailliert zu behandeln, und die weiteren innerhalb von beschriebenen Werkgruppen zusammenzufassen.

Die vorliegende Arbeit befasst sich in dem Kapitel *Eigenkompositionen: Caroline Ungers Liedschaffen* so erstmals eingehend mit dem gesamten kompositorischen Schaffen einer im höchsten Maße erfolgreichen Sängerin, indem sie die Charakteristika des Kompositionsstils benennt und analysiert und das Liedschaffen in den Kontext musikkulturellen Handelns von Frauen stellt. Neben der Frage nach der Möglichkeit von Handlungsräumen für professionelle Sängerinnen nach ihrem Abschied von der Bühne – das kompositorische Schaffen ist hier als ein Aspekt neben der Tätigkeit als Gesangspädagogin und Salonnière aufgeführt – wird die Frage aufgeworfen, inwiefern die eigene künstlerische Tätigkeit und die Kenntnis stimmlicher sowie gesangstechnischer Prozesse in die Kompositionen eingeflossen sind. Im Gegensatz zu Komponist:innen, bei denen stimmlich herausfordernde Passagen innerhalb ihrer Lieder oftmals darauf zurückzuführen sind, dass sie nicht über das nötige Einfühlungsvermögen in die Singstimme verfügen (können), ist bei einer komponierenden Sängerin davon auszugehen, dass gesangstechnische Tücken entweder bewusst platziert oder zumindest bewusst beibehalten worden sind. Die These, dass ein Teil der Lieder Caroline Ungers zu Unterrichtszwecken gebraucht wurde, während andere Lieder im Rahmen von Salon-Konzerten von der Komponistin selbst gesungen wurden und daher von höherem Schwierigkeitsgrad sind, wird ebenfalls aufgestellt und erörtert.

Vergleicht man die Entstehung und Rezeption von Viardots Kompositionen mit dem Liedschaffen Ungers, so fällt auf, dass ihre Lieder kaum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Viardot führte

84 Vgl. das von Christin Heitmann herausgegebene Viardot-Werkeverzeichnis (VWV) ist online abrufbar: <https://www.pauline-viardot.de/Werkverzeichnis.htm> (Zugriff: 30.01.2023).

ihre Werke selbst vielfach auch außerhalb ihrer Salons auf. Borchards Monographie ist zu entnehmen, dass Viardot auch im Bereich der Komposition nach einer Anerkennung von außen strebte. Für Caroline Unger, für die Fleiß und Ehrgeiz als Sängerin typisch war (und was auch stets in der Erschaffung des Künstlerinnen-Bildes durch die Außenwelt als wesentlicher Teil ihrer Persönlichkeit postuliert wurde), scheint der öffentliche Erfolg auf diesem Gebiet keine übergeordnete Rolle gespielt zu haben. Vielleicht hatte sie diesen Wesenszug durch den selbstständigen Aufbau ihrer Gesangskarriere zur Genüge unter Beweis gestellt. Auch wenn der Zeitpunkt der Veröffentlichung von Ungers Liedband *Lieder, Mélodies et Stornelli* nicht mehr genau bestimmt werden kann, so ist es wahrscheinlich, dass es nicht mehr zu ihren Lebzeiten geschah.

Es ist anzunehmen, dass ihre Kompositionen nur in geringer Auflage gedruckt wurden. Sie fielen, wie die Werke vieler anderer Komponistinnen, der restriktiven Kanonisierung zum Opfer. Heute ist Caroline Ungers kompositorisches Schaffen gänzlich unbekannt. Diese Arbeit soll einen Beitrag dazu leisten, ihre *Lieder, Mélodies et Stornelli* in das Bewusstsein von Wissenschaftler:innen, Musiker:innen, Publikum und Musikliebhaber:innen zu rücken.

Ich habe 2021/2022 erstmals ausgewählte Lieder Caroline Ungers eingesungen und konnte dadurch einen direkten Zugang zu ihrer musikalischen Sprache finden. Gemeinsam mit dem Liedpianisten Tobias Koltun brachte ich die CD unter dem Titel *ZwischenWelten* bei den Riverside Studios Cologne heraus. Weiterführende CD-Produktionen, die sich ausschließlich ihren Werken widmen, sind ebenfalls in Vorbereitung.