



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Wie i mi auf Wien g'frey“ – Die Sängerin
Caroline Ungher-Sabatier (1803–1877) und ihr Wien

verfasst von / submitted by

Evelyn Szabo, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft UG2002

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei meiner Betreuerin Birgit Lodes bedanken, die mich nicht nur mit ihrer Expertise bei dieser Masterarbeit unterstützt hat, sondern mich auch in zahlreichen anderen Lehrveranstaltungen inspiriert und motiviert hat.

Zu großem Dank bin ich den Bibliotheken und Archiven verpflichtet, bei welchen ich mühelos die Briefe von und an Caroline Ungher-Sabatier einsehen konnte und, von denen mir viele den Briefverkehr auch als Scans zukommen ließen. An dieser Stelle ist besonders die *Wienbibliothek im Rathaus* zu erwähnen, in der ich als Studentin zwei jahrelang mitarbeiten durfte.

Auch bei Heike Spies vom *Goethe-Museum Düsseldorf* möchte ich mich herzlich bedanken. Die Zusendung von Kopien und Scans des Stammbuches von Caroline Ungher-Sabatier war ein besonderer Höhepunkt während meiner Quellenrecherche.

Ein Danke auch an Maria Rössler, die das ungarische Buch *Unger-Sabatier Karolina* von Polgár Margit Faragóné aus dem Jahr 1941 für mich übersetzte.

Selbstverständlich möchte ich auch meiner Familie danken, die mir dieses Studium ermöglicht hat. Besonders meiner Mutter Karin Szabo gebührt der größte Dank für ihre Unterstützung und für ihre stetige Ermunterung meinen Weg weiterzugehen: Danke, Mama.

Ein großes Dankeschön möchte ich meinem Partner Thomas Hasenberger aussprechen, der im Korrekturlesen nicht müde wurde und dessen Geduld nie zu enden scheint.

Danke auch an meine zwei Korrekturleserinnen Raphaela Quass und Sophie Gneißl für eure Anmerkungen und euer kritisches Hinterfragen.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Caroline Unger, lithographiert von Ferdinand von Lütgendorf 1823, A-Wn PORT_00157170_01.....	28
Abbildung 2: Caroline Unger, lithographiert von Josef Kriehuber 1839, A-Wn PORT_00157163_01.....	42
Abbildung 3: Caroline Unger-Sabatiers Stammbuch, D-Dük Sammlung Caroline Sabatier, geb. Unger.	46
Abbildung 4: Caroline Unger-Sabatiers Stammbuch, D-Dük Sammlung Caroline Sabatier, geb. Unger.	86

Notenbeispiele

Notenbeispiel 1: Rossini, *Tancredi*, 1. Akt, Szene 5, Takte 65–77, Singstimme der Cavatine „Tu che accendi questo corre“ (nach Gossett [Hrsg.], *Tancredi*, S. 116–117)58

Notenbeispiel 2: Rossini, *Tancredi*, 1. Akt, Szene 5, Takte 86–97, Singstimme beim Beginn der Cabaletta „Di tanti palpiti“ (nach Gossett [Hrsg.], *Tancredi*, S. 119). 59

Notenbeispiel 3: Donizetti, *Anna Bolena*, 2. Akt, Szene 16, Takte 55–62, Singstimme der Cabaletta „Coppia iniqua“ (aus: Donizetti, *Anna Bolena*, S. 280–281). 64

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	2
Abbildungsverzeichnis	3
Notenbeispiele	4
1. Einleitung	6
2. Von den Anfängen bis zur gefragten Opernsängerin – Auftritte und Erfolge Caroline Ungers in Wien	10
2.1. Kindheit und (musikalische) Ausbildung – ein frühes Wiener Netzwerk	10
2.2. Erste Auftritte der Sängerin (1818–1821)	16
2.3. Vom Debüt 1821 am Kärntnertortheater bis zum Aufbruch nach Italien 1825	19
2.3.1. Ein prominenter Korrepetitor – Franz Schubert	19
2.3.2. Caroline Unger als Teil des deutschen Opernpersonals	20
2.3.3. Caroline Ungers Werdegang unter der Pacht des Impresarios Domenico Barbaja	22
2.3.4. Langsame Anerkennung der (Opern-)Sängerin in Wien	25
2.3.5. Eine berühmte Geste Caroline Ungers und ihre Verbindung zu Ludwig van Beethoven	29
2.3.6. Der Aufbruch nach Italien	34
3. Die Opernbühnenkarriere Caroline Ungers – von Triumphen und Erfolgen	36
3.1. Die Beobachtungen der Sängerin aus der Ferne	36
3.2. Pachtwechsel am Kärntnertortheater 1825–1839	39
3.3. Caroline Ungers Aufenthalt in Wien 1839	41
3.3.1. Euphorie beim Wiener Publikum	41
3.3.2. Die Verlobung mit Nikolaus Lenau	42
3.4. Letzte Triumphe Caroline Ungers in Wien 1840	47
3.4.1. Das letzte Engagement an der Wiener Hofoper	47
3.4.2. Caroline Unger als Widmungsempfängerin von Musikstücken	48
3.5. Caroline Ungers Bühnenabschied	51

4. Caroline Unger als Künstlerin – italienische Oper und deutsche Lieder	55
4.1. Caroline Ungers Repertoire, Vokalprofil und Bühnenpräsenz	56
4.1.1. 1821–1825	56
4.1.2. 1839–1840	61
4.1.2.1. Donizettis <i>Anna Bolena</i> , <i>Parisina</i> und <i>Belisario</i>	62
4.1.2.2. <i>Werktreue?</i> – Caroline Ungers Arien in <i>Marino Faliero</i>	66
4.2. Caroline Unger als Bühnendarstellerin	68
4.3. Caroline Unger im Vergleich mit anderen Sängerinnen	69
4.4. Caroline Unger als Liedinterpretin	72
4.5. Caroline Unger als Komponistin von (deutschen) Liedern	75
5. Caroline Ungher-Sabatiers (Wiener) Netzwerk nach 1841	79
5.1. Die Freundschaft von Caroline Ungher-Sabatier und Franz von Schober	80
5.2. Prestige und Andenken – Einträge in Alben und das Stammbuch von Caroline Ungher-Sabatier	82
5.3. Caroline Ungher-Sabatier als Gesangspädagogin	89
5.3.1. Eine Pianistin als Schülerin? – Der Briefwechsel mit Moritz Hartmann über Wilhelmine Clauss-Szavadry	90
5.3.2. Briefe an Franz Liszt für ihre Schülerin Anna von Meichsner	92
5.3.3. Anna Regans Konzerttätigkeit in Wien	95
5.3.4. Engagements für ihre Schülerinnen – Ungher-Sabatiers Korrespondenzen nach Wien	97
6. Der Tod und die Rezeption der Künstlerin Caroline Ungher-Sabatier	99
6.1. Beileidsbekundungen und Nachrufe	99
6.2. Eine Wienerin gerät in Vergessenheit – ein Bericht über Caroline Ungher-Sabatier von Fanny Lewald	100
7. Conclusio	104
Quellenverzeichnis	109
Anhang A: Caroline Ungers Auftritte in Wien 1818-1825	128
Anhang B: Caroline Ungher-Sabatiers „Nocturne“	157
Abstract (Deutsch)	161
Abstract (English)	162

1. Einleitung

„Da hatte Caroline Unger den guten Gedanken, den Meister nach dem Proscenium umzuwenden und ihn auf die Beifallsrufe des Hüte und Tücher schwenkenden Auditoriums aufmerksam zu machen. Durch eine Verbeugung gab er seinen Dank zu erkennen. Dies war das Signal zum Losbrechen eines kaum erhörten, lange nicht enden wollenden Jubels und freudigen Dankgefühls für den goldenen Hochgenuß.“¹

Heute wird Caroline Unger, später verehelichte Ungher-Sabatier, meist mit dieser Situation assoziiert: der Uraufführung der 9. Symphonie Ludwig van Beethovens. Der Komponist stand aufgrund seines Dirigats mit dem Rücken zum Publikum und konnte den ausgebrochenen Jubel nicht hören. Daraufhin soll Unger beschlossen haben, Beethoven zum Publikum umzudrehen.

Neben dieser überlieferten Anekdote von Anton Schindler wurde Caroline Ungher-Sabatier bislang nur selten in den Fokus der musikhistorischen Literatur gerückt. Bekannt ist sie neben ihrem Altsolo bei der Uraufführung Beethovens 9. Symphonie auch durch ihren Kontakt zu Franz Schubert. Sonst findet sich ihr Name hauptsächlich in Verbindung mit der italienischen Oper, mit der sie ihre größten Erfolge in den 1830er Jahren feiern konnte. Zwar gibt es zahlreiche Lexikon-Artikel zu ihrer Person, aber nur wenige detaillierte Auseinandersetzungen. Ihre sängerische Laufbahn und ihr Netzwerk in Wien wurde, von Schubert und Beethoven abgesehen, kaum beleuchtet.

In meiner Masterarbeit soll deswegen Raum geschaffen werden, um sich mit dieser Künstlerin eingehend zu beschäftigen. Es wird der Frage nachgegangen, welche Rolle Wien in Caroline Ungher-Sabatiers Leben spielte und welches Netzwerk sie nach ihrer Opernkarriere weiterhin pflegte.

Anders als in Lexika oft angegeben, wurde die Sängerin nicht in Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) in Ungarn, sondern 1803 in der Alservorstadt, im heutigen Wien, geboren und wuchs dort auf. Durch ihren Vater Johann Karl Unger, einen Literaten und Schriftsteller, und ihrer Taufpatin, der Schriftstellerin und Salonière Caroline Pichler, war der Weg in die musikkulturellen Netzwerke Wiens für Caroline Unger geebnet worden. Auch ihre musikalische Ausbildung erhielt sie in Wien. Diese wird im ersten Kapitel im Detail untersucht. Dabei wird analysiert, ob tatsächlich Musikgrößen wie Aloysia Lange, Johann Michael Vogl, Franz Schubert und Franz Xaver Mozart die Sängerin unterrichteten.

¹ Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven* 2, S. 71.

Ungers Operndebüt erfolgte am 21. Februar 1821 am Wiener Kärntnertortheater als Dora-bella in Mozarts *Così fan tutte* (in deutscher Sprache: *Mädchentreue*). 1825 führte sie ihr Weg nach Italien, bis dahin war sie an der Hofoper engagiert. In Italien feierte sie ihre größten Triumphe als Opernsängerin. In dieser Zeit schrieben Opernkomponisten wie Gaetano Donizetti auf sie zugeschnittene Rollen, etwa die Titelrolle in *Parisina*. Daneben knüpfte sie auch zu anderen Künstlerinnen und Künstlern persönliche Kontakte, etwa zu Giacomo Meyerbeer und Franz Liszt.

1839 und 1840 kehrte sie für Gastspiele nach Wien zurück, die im Zentrum des zweiten Kapitels stehen. Eine Liebschaft mit Nikolaus Lenau, die in dieser Zeit begann, aber zu keiner Eheschließung führte, wird ebenfalls beleuchtet. Auch musikalische Widmungen zu dieser Zeit, nicht zuletzt von Heinrich Eduard von Lannoy und Johann Strauss (Vater) legen nahe, dass Ungher-Sabatiers persönliche Kontakte in Wien nicht mit ihrem Umzug nach Italien 1825 endeten.

1841 heiratete Unger den französischen Kunstkritiker und Mäzen François Sabatier. Kurze Zeit nach der Vermählung beendete sie ihre Gesangskarriere und lebte anschließend in Florenz und im Schloss La Tour de Farges in der Nähe von Montpellier.

Ihre Wiener Sozialisation macht sich auch in dem von ihr gepflegten deutschsprachigen Repertoire bemerkbar. Bereits in ihrer Jugend sang sie deutschsprachige Lieder. Auch nach ihrer Wiener Zeit beschäftigte sie sich in Italien und Frankreich weiterhin mit diesem Repertoire. Ihre 46 komponierten Lieder, die von François Sabatier herausgegeben wurden, sind unter anderem ein Indiz für die intensive Auseinandersetzung mit dem deutschsprachigen Lied. Dieses Repertoire steht im Zentrum des vierten Kapitels. In diesem werden auch das Vokalprofil Ungers und ihre Opernrollen in den italienischen Opern näher beleuchtet. Es wird herausgearbeitet, mit welchen Rollen sie besonders große Erfolge in Wien erzielen konnte, welche sich für Ungers Stimme eigneten, und wie sich ihr Repertoire im Laufe ihrer Karriere veränderte.

Im fünften Kapitel steht Caroline Ungher-Sabatiers Netzwerk im Fokus. Dabei wird untersucht, mit welchen berühmten und bekannten Persönlichkeiten die Sängerin nach ihrer Bühnenkarriere weiterhin in Verbindung stand. Außerdem wird zum ersten Mal näher ihre Tätigkeit als Gesangspädagogin beleuchtet, und gezeigt, wen sie unterrichtete und wie sie sich für ihre Schülerinnen einsetzte.

In dem letzten Kapitel wird auf die Rezeption ihres Todes in Wien Bezug genommen, nachdem die Sängerin 1877 in Florenz verstarb. Danach wird untersucht, inwiefern die „Wienerin“ im Gedächtnis ihrer Zeitgenossin und Bekannten Fanny Lewald verankert blieb und wie die Sängerin später wahrgenommen wurde.

Für diese Masterarbeit wurde gezielt eine Reihe von Quellen ausgewertet. Allen voran stehen die Zeitungen und Zeitschriften (via ANNO)², in denen über 1100 Einträge vorhanden sind, in denen Caroline Ungher-Sabatier erwähnt wird. Auf diese Weise wird die anfängliche Karriere als Sängerin in den 1820er Jahren in Wien nachvollzogen, die bisher nur oberflächlich bekannt war. Eine Übersicht über ihre zahlreichen Auftritte in den 1820ern in Wien wurde erstellt und ist im Anhang zu finden.

Eine besondere Quelle aus dem Goethe-Museum der Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung in Düsseldorf ist ein Stammbuch Caroline Ungher-Sabatiers, welches im fünften Kapitel eingehend untersucht wird. Bekannte Persönlichkeiten wie Franz Grillparzer, Nikolaus Lenau, Julie Rettich und Franz von Schober trugen sich darin ein.

Verbindungen zu Franz von Schober und Moritz Hartmann können auch durch einen regen Briefwechsel, teilweise bis zu ihrem Tod, nachgewiesen werden. Auch mit berühmten Musikerpersönlichkeiten wie Franz Liszt korrespondierte die Sängerin. Diese Briefe sowie die Korrespondenz zu Heinrich Heine und Eduard Hanslick zeigen, wie sehr sich Caroline Ungher-Sabatier nach ihrem Bühnenabschied für Engagements ihrer Schülerinnen einsetzte.

Der Briefwechsel der Sängerin, der im gesamten deutschsprachigen Raum verstreut ist, wurde für diese Arbeit untersucht und für weitere Einblicke in Caroline Ungher-Sabatiers Leben ausgewertet. Dazu wurden die Briefe aus verschiedenen Bibliotheken und Archiven herangezogen und untersucht: der *Wienbibliothek im Rathaus*, der *Österreichischen Nationalbibliothek*, dem *Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde*, der *Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, dem *Staatlichen Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz*, der *Klassik Stiftung Weimar*, der *Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln*, der *Universitätsbibliothek Kiel*, der *Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden*, *Universitätsbibliothek Leipzig*, der *Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, der *Universitäts- und Landesbibliothek Bonn*, der *Universitäts-*

² Abkürzung für Austrian Newspapers Online der *Österreichischen Nationalbibliothek*.

bibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main, der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, dem Stadtarchiv Hannover, dem Stadtmuseum Leipzig und der Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen.

2. Von den Anfängen bis zur gefragten Opernsängerin – Auftritte und Erfolge Caroline Ungers in Wien

2.1. Kindheit und (musikalische) Ausbildung – ein frühes Wiener Netzwerk

Caroline Unger wurde am 28. Oktober 1803 in der Alservorstadt, im heutigen Wien, geboren und auf den Namen „Karolina Maria“ getauft. Ihr Geburtsort und -datum konnten durch die Auffindung der Taufmatrikel von Klaus Martin Kopitz eindeutig ermittelt werden.³ In diversen Lexika wurden und werden leider immer noch verschiedene falsche Orte angegeben, anstatt der ehemaligen Wiener Vorstadt wird Stuhlweissenburg beziehungsweise Székesfehérvár als Geburtsort genannt.⁴ Dafür war vermutlich ihr Nachname „Unger“ oder die Herkunft ihres Vaters aus Rissdorf, damals ein Teil Ungarns, ausschlaggebend. Das und die oft falschen Geburtsjahre, wie 1800 und 1805, konnten durch die Taufmatrikel und durch ihren Grabstein in Florenz eindeutig widerlegt werden.⁵

Durch den Eintrag im Taufbuch ist auch Ungers Taufpatin bekannt, nämlich Caroline Pichler, die angesehene Schriftstellerin und Salonière aus Wien. Die Verbindung zu Pichler kam durch Caroline Ungers Vater, den Literaten Johann Carl Unger, zustande. Auf Ungers Taufpatin traf er im Jahr 1802, wie aus der 1844 posthum veröffentlichten Schrift der Salonière, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, hervorgeht. Zu dieser Zeit suchte Franz Xaver Greiner, Caroline Pichlers Bruder, eine Frau. Durch die Brautschau kam die Familie Greiner mit etlichen Personen in Kontakt und schloss auch mit Familie Unger Bekanntschaft. Die Schriftstellerin vermerkte dazu:

„Auch ein Herr Unger, ein zierlicher Dichter und recht gebildeter Mann, der in unserer Nachbarschaft lebte, schloß sich unserm Kreis an. Seine Frau, eine geborne Baroness Karvinsky, war ihrer Entbindung nahe – sie baten mich, ihr Kind zur Taufe zu halten, ich tat es gern; es war ein Mädchen, sie erhielt meinen Namen, und wurde die berühmte Sängerin Carolina Ungher.“⁶

Über die Verbindung der beiden Familien ist kaum mehr als dieses Zitat bekannt. Weder Johann Carl noch Caroline Unger finden in Caroline Pichlers Autobiographie weiter Erwähnung.

³ Taufbuch, Erzdiözese Wien, 08. Alservorstadt-pfarre 1800–1803, fol. 262r–262v.

⁴ Grotjahn, „Caroline Unger“, Sp. 1212–1213; Kramer / Branscombe, „Unger [Ungher], Caroline [Karoline, Carolina, Carlotta]“, S. 72–73; Wurzbach, „Unger-Sabatier, Karoline“, S. 66.

⁵ Das Grab von Caroline Unger und ihrem Mann François Sabatier befindet sich am Friedhof der Kirche San Miniato al Monte in Florenz. Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

⁶ Caroline Pichler: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. 1798–1813*, letzter Zugriff: 18. August 2022. Dass Caroline Pichler die Taufpatin von Unger war, wird sogar nach ihrem Bühnenabschied in der Zeitung rezipiert. Vgl. „Notizen“, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 91 (30. Juli 1842), S. 372.

Über Caroline Ungers Mutter, die eben erwähnte Anna Unger, geborene Baronesse Karwinska, ist so gut wie nichts bekannt, möglicherweise stammt sie aus Polen.⁷ Rudolf Angermüller legt nahe, dass sie Lehrerin am k. k. Zivilpensionat war,⁸ an welchem Caroline Unger später einen Teil ihrer Bildung genossen haben soll.⁹

Deutlich mehr ist über Caroline Ungers Vater zu erfahren. Johann Carl Unger wurde am 13. April 1771 in Rissdorf, Zips, im heutigen Spiš (Slowakei) geboren. Er erhielt seine Ausbildung bei den Piaristen im damaligen Pudlein und anschließend in Kauschau. Seine Studien musste er durch Nöte und Krankheiten innerhalb der Familie abbrechen. Später trat er in den Piaristenorden ein und wurde Lehrer. Kurze Zeit studierte er Theologie, wobei er vom Bischof von Neutra gefördert wurde. Danach wandte er sich dem Jusstudium zu. 1796 übernahm er eine Stelle als Lehrer an der Theresianischen Akademie. 1799 war er als Privatlehrer des Sohnes von Baron Ignaz Freiherr von Forgács tätig, bei dem er den Sommer in Mähren und den Winter in Wien verbrachte. Bei Forgács lernte er vermutlich auch Anna Karwinska, seine spätere Frau, kennen. 1810 bis zu seinem Tod 1836 war er als finanzieller Berater von Baron Joseph Hackelberg-Landau tätig.¹⁰

Unger publizierte Zeit seines Lebens: Eine kleine Auswahl der Bücher neben einem Gedichtband sind *Mythologische Briefe über Amors Schicksale* (1803), *J. K. Ungers Reisen durch österreichische und steirische Gebirgsgegenden* (1803), *Eine allegorische Erzählung, Sitten und Gebräuche der Römer* (1805–1806) und *Schicksale der Zipser-Deutschen, insbesondere aber der XVI königlichen privilegierten Kron-Städte* (1820).¹¹ Besonders hervorzuheben ist sein Buch über die Opernsängerin Joséphine Fodor-Mainvielle, welches sowohl auf Französisch als auch auf Deutsch 1823 in Wien erschien.¹² Außerdem wirkte er als Wiener Korrespondent für die Zeitschrift *Morgenblatt für gebildete Stände/gebildete Leser*,¹³ und gab die Zeitschrift *Wiener Jugendfreund* heraus.¹⁴

⁷ Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

⁸ Angermüller, „Ein ungedruckter Brief“, S. 88.

⁹ Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022. Leo Herz spricht in einem zeitgenössischen Zeitungsartikel davon, dass Unger unter der Oberleitung von Frau von Richter an dem Zivilpensionat gewesen sein soll und in der Obhut von Fräulein von Gelley gestanden habe. Herz, „Karoline Unger-Sabatier“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 178 (27. Juli 1842), S. 793. Tatsächlich waren sowohl Therese Richter als Obervorsteherin als auch Therese von Gelley als „Unter-Vorsteherin“ am k. k. Zivil-Mädchen-Pensionat tätig. Vgl. *Nachricht über das kais. kön. Civil-Mädchen-Pensionat in Wien*, Wien: Sollinger 1847.

¹⁰ Branscombe, „Schubert and the Ungers“, S. 209.

¹¹ Nawrocka, „Unger, Johann Karl (Ján Karol)“, letzter Zugriff: 07. Juli 2022.

¹² Vgl. Jean Charles Unger, *Joséphine Mainvielle Fodor. Précis historique*, Wien: Charles Ferdinand Beck 1825.

¹³ Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

¹⁴ Angermüller, „Ein ungedruckter Brief“, S. 88, Fußnote 6.

Johann Carl Ungers Beziehungen haben wahrscheinlich seiner Tochter den Weg in das Wiener Musikleben geebnet. So ist seine Verbindung zu Franz Schubert gesichert, der Ungers Texte *Die Geselligkeit* (D 609) als vierstimmiges Quartett und *Die Nachtigall* (D 724) als vierstimmiges Männerquartett vertonte.¹⁵

Sowohl von Josef Hüttenbrenner als auch von Karl von Schönstein ist überliefert, dass Johann Carl Unger Schubert beim Grafen Johann Esterházy vorgestellt hat.¹⁶ Unger und Esterházy wurden im Theresianum miteinander bekannt, das der Graf auf seiner Bildungsreise 1801 besuchte.¹⁷ Nachdem Unger Schubert mit dem Grafen bekannt gemacht hatte, wurde der Komponist 1818 von Esterházy engagiert.¹⁸ Unger war auch später noch im Austausch mit Esterházy über Franz Schubert, so erwähnt der Literat in einem Brief am 27. Juni 1820 aus Wien: „Schubert hat mit seiner kleinen ersten Oper Die Zwillingsbrüder Ehre eingelegt, ohne noch auf dem Gipfel des Parnassess zu stehen.“¹⁹ Zwei Monate später, am 20. August 1820, tauschten sie sich erneut über Schubert aus, Unger schrieb an den Grafen: „Schubert hat in der Zauberharfe, eine Spektakeloper an der Wien, eine schöne Musik komponiert. Schimon, ein Exjude [sic!], ist ein hoffnungsvoller Tenorist allda.“²⁰

Auch Caroline Unger war mit Franz Schubert in Kontakt, wahrscheinlich lernten sie sich ebenfalls 1818 kennen.²¹

Vermutungen zufolge hat Johann Carl Unger seine Tochter häuslich unterrichtet. Französisch und italienisch soll sie am k. k. Zivilpensionat erlernt haben.²² Belege zu ihrer Allgemeinbildung gibt es allerdings keine.

Anders ist die Quellenlage bei ihrer gesanglichen Ausbildung – in einem Brief an Ludwig Nohl schrieb Caroline Unger in einigen Zeilen darüber:

„Wie sollte ich aber auch nicht erfüllt sein von wahrer Musik? Mozart’s Schwägerin, Madame Lange, war meine Singmeisterin, Mozart’s Sohn mein Clavierlehrer, Vogl, für den Schubert den Erbkönig schrieb, mein Lehrer im musikalischen Vortrag; ich lebte in einer Zeit, wo in Wien jede Gelegenheit, das Beste zu hören und zu üben geboten war. Schubert, Schönstein und die besten Künstler meiner Jugendzeit waren oft bei uns versammelt, wo mein guter Vater nichts versäumte, um mir die Liebe zur wahren Kunst zu wecken [...]“²³

¹⁵ Branscombe, „Schubert und Nestroy“, S. 284–285.

¹⁶ Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, S. 91, 116.

¹⁷ Deutsch, *Schubert. Dokumente seines Lebens*, S. 61–62.

¹⁸ Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, S. 116.

¹⁹ Deutsch, *Schubert. Dokumente seines Lebens*, S. 98.

²⁰ Ebd., S. 109.

²¹ Vgl. Kapitel 2.3.1

²² Marx / Haas, *210 Österreichische Komponistinnen*, S. 363.

²³ Ludwig Nohl, *Mosaik*, S. 285.

Dieser Brief ist heute nicht mehr erhalten und wurde in Nohls Überlieferung in *Mosaik. Denksteine aus dem Leben berühmter Tonkünstler* in den 1880er Jahren abgedruckt. Oft fand er Eingang in die Forschung und soll nun näher beleuchtet werden. In Bezug auf die Verbindung von Aloysia Lange, der Sängerin und Schwägerin von Wolfgang Amadeus Mozart,²⁴ und Caroline Unger sind kaum zeitgenössische Berichte erhalten. Lediglich eine Bemerkung in einem Brief von Carl Maria von Weber an seine Frau Caroline von Weber am 1. März 1822 gibt Aufschluss über einen Besuch bei Lange, wodurch der Gesangsunterricht von Caroline Unger bei der Sängerin plausibel erscheint: „[...] dann gieng ich zu der Lang, die mich zu Mlle. Unger schleppte. da war auch Mozart, und es wurde mir viel vorgesungen und zwar recht gut.“²⁵

Die Quellenlage über den Klavierunterricht von Franz Xaver Mozart ist nur geringfügig besser. Wahrscheinlich lernten sich Unger und Mozart 1820 kennen.²⁶ Mozart war vom 15. April bis 16. Juni 1820 in Wien und wohnte drei von vier Konzerten der Sängerin Katharina Wallbach-Canzi bei.²⁷ Unger wirkte bei allen Konzerten von Wallbach-Canzi mit. Im zweiten Konzert hatte Caroline Unger durch ihre Gesangsfertigkeiten mit der Szene und Cavatine von Carlo Coccias' *Faiello* und dem Terzett mit der Konzertgeberin und Giulio Radichi aus *L'Apoteose d'Ercole* beeindruckt. Dazu findet sich etwa in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* eine positive Rezension:

„[Sie] entwickelte darin nebst einer guten schon beträchtlich fortgeschrittenen Kunstbildung ein sonores, liebliches, zum Herzen dringendes Organ [...] und ihr nebstvielm Beyfalle die Ehre des Hervorrufens verschaffte [...]. Fräulein Unger hat auf jeden Fall bewiesen, dass sie sehr gefällig ist und keine Vergleichung zu fürchten braucht; man kann sie den besten Dilettantinnen Wiens anreihen.“²⁸

Mozart verblieb aber nur zwei Monate in Wien, bereits am 19. Juni 1820 machte er sich nach Graz auf. Inwiefern es ihm möglich war, während seines kurzen Aufenthaltes in Wien Unger zu unterrichten, muss offenbleiben. Einträge in seinem Reisetagebuch von 1819 bis 1821, die sich auf Klavierunterricht beziehen würden, gibt es nicht.²⁹ Die Aussagen des oben erwähnten Briefes von Caroline Unger an Nohl legen nahe, dass er der jungen Sängerin bei seinen späteren Aufenthalten, als Unger bereits am Kärntnertortheater engagiert war, noch

²⁴ Vgl. Mauthe, *Mozarts „Weberin“*, S. 42–43.

²⁵ Carl Maria von Weber, Brief an Caroline von Webern 1. März 1822, D-B Mus. ep. Weber, C. M. v. 156.

²⁶ Angermüller, „Ein ungedruckter Brief“, S. 87.

²⁷ Mozart, *Reisetagebuch 1819–1821*, hrsg. von Rudolph Angermüller, S. 199–207.

²⁸ *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 36 (3. Mai 1820), S. 284.

²⁹ Mozart, *Reisetagebuch 1819–1821*, hrsg. von Rudolph Angermüller, S. 197–220.

Unterricht erteilt hat. Schließlich waren die beiden noch nach Ende der Karriere Ungers in Kontakt, wie durch einen Brief von Mozart an Unger aus dem Jahr 1841 gesichert ist. Unger gab bei ihm die Beschaffung eines Klaviers in Auftrag und er bestellte es für sie.³⁰ Demnach hatte Unger durchaus seine Expertise und Kontakte in Anspruch genommen.

Zur Verbindung zwischen Unger und dem Schubert-Vertrauten und Sänger Johann Michael Vogl ist kaum mehr als das vorher erwähnte Zitat bekannt. Dass Vogl Unterricht gab, legt seine Schrift über eine Gesangsschule offen,³¹ genauso wie ein Brief der Sängerin Anna Milder-Hauptmann, worin sie ihre Grüße „[a]n meinen Freund und Lehrer Vogl [...]“³² richtete. Doch wer sich noch unter seinen Schülerinnen und Schülern befand, ist bislang nicht auszumachen.

Durch Ungers Auftritte an der Hofoper, an der Vogl bis zu seinem Bühnenabschied 1822 beschäftigt war, sowie bei musikalischen Akademien, an denen er ebenso mitwirkte, waren sie einander doch jedenfalls bekannt. Besonders hervorzuheben ist der gemeinsam gestaltete musikalische Abend am Aschermittwoch am 7. März 1821 im Kärntnertortheater, bei welchem Vogl Schuberts *Erlkönig* zum ersten Mal vortrug und Unger sowohl die Mozart-Arie „Da ich einsam vor dir stehe“³³ als auch mit Wilhelmine Schröder-Devrient das Duett „Ivan tu fingi, ingrata“ aus Rossinis *Ricciardo e Zoraide* sang. Inwiefern Unger möglicherweise davon profitierte, dass Vogl 1817/1818 bei Entscheidungen von künstlerischen Angelegenheiten am Kärntnertortheater mitwirkte – in einer Zeit, in der die italienischen Opern nicht am Spielplan standen –, ist nicht bekannt.³⁴

Es verwundert, dass Joseph Mozzatti im oben erwähnten Brief nicht als Ungers Lehrer erwähnt wird. 1843 veröffentlichte die *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* eine Berichtigung auf Basis eines Schreibens Caroline Ungers, in dem sie mitteilte, dass sie vier Jahre dessen Schülerin gewesen sei und nicht, wie fälschlicherweise behauptet, Teil des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde war.³⁵ Auch in zeitgenössischen Zeitungen wird über

³⁰ Mozart wies Unger in dem Brief auf fehlende Zahlungen des Klaviers hin, das nach Florenz geschickt worden war. Franz Xaver Mozart, Brief an Caroline Unger vom 19. August 1841, A-Wst, HIN 24816.

³¹ Diese gilt bisher als verschollen, Waidelich, „Johann Michael Vogl“, letzter Zugriff: 23. November 2021.

³² Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, S. 280.

³³ Unger scheint demnach die Arie „Deh per questo istante solo“ aus der Oper *La clemenza di Tito* in deutscher Übersetzung gesungen zu haben.

³⁴ Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 19.

³⁵ „[...] Ich Unterzeichnete bezeuge hiermit, daß ich durch volle vier Jahre Schülerinn des Hrn. Joseph Mozzatti, ausgezeichneten Gesangslehrer in Wien, war. Meine ersten (und daher den wichtigsten Theil meiner Ausbildung) Lectionen erhielt ich durch ihn, und ich wurde, während ich seine Schülerinn war, am k. k. Kärnthnerthortheater engagirt. Sang während der Zeit in vielen öffentlichen und Privatconcerten mit Beifall, der hauptsächlich durch die vorzügliche Gesangsmethode meines verehrten Meisters hervorgerufen ward. [...]

Auftritte des Lehrers Mozzatti und seiner Schülerin Unger berichtet.³⁶ Neben Unger unterrichtete er auch Wilhelmine Schröder-Devrient und Johann Karl Schoberlechner.³⁷ Dass auch Ungers Vater in Kontakt mit Mozzatti stand, ist durch eine Kantate von Mozzatti belegt, die auf dem Text Johann Carl Ungers basiert.³⁸

In diversen Lexika wird auch Ugo Bassi als Caroline Ungers Lehrer bezeichnet.³⁹ Tenor Domenico Ronconi, der 1809 die Leitung der italienischen Oper in Wien übernahm, findet als ihr Lehrer ebenso Erwähnung. Er soll sie erst in Mailand unterrichtet haben.⁴⁰ Beide Sänger erwähnt Unger in dem oben zitierten Brief nicht.

Peter Branscombe gibt an, dass auch Hofkapellmeister Antonio Salieri Teil an ihrer musikalischen Ausbildung hatte.⁴¹ Hinweise darauf finden sich in einem Brief Anselm Hüttenbrenners an Ferdinand Luib aus dem Jahr 1858. Hüttenbrenner berichtet darin über sein erstes Aufeinandertreffen mit Franz Schubert und bezeichnet die Sängerin als Schülerin von Salieri.⁴² Weitere Informationen fehlen auch hier.

Ein möglicher Grund, warum Unger ihre italienischen Lehrer in dem Brief nicht erwähnt, könnte an dem Forschungsinteresse von Ludwig Nohl festgemacht werden. Durch seine Intention, Briefe Beethovens von Unger zu erhalten, wirkt der Brief deutlich auf die „deutsche“ Musik fokussiert. So schrieb Unger weiters:

„Ich habe in Italien durch 13 Jahre von Paisiello bis auf Donizetti und Bellini alle Meister durchgegangen und erst getrieben, was ich mußte, keine der brauchbaren Eigenschaften dieser Meister verkannt. Aber nie habe ich privat andere Musik als die gesungen, die mich mit Glaube, Hoffnung und Liebe zur Kunst erfüllt hatten. Die Weisen Beethoven's, Mozart's, Weber's, Schubert's, denen sich später noch mehrere zugesellten wie Mendelsohn und Schumann blieben mir treu, so lange ich selbst singen konnte.“⁴³

Neben dem Fokus auf deutsche Komponisten ist es auch bezeichnend, dass sich Unger in diesem Brief vorrangig als Sängerin mit einem Repertoire inszeniert, welches von ihr nur

Florenz, 2. Mai 1843 Caroline Sabatier Ungher.“ „Berichtigung“, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 113 (21. September 1843), S. 476.

³⁶ Siehe dazu „Caroline Ungers Auftritte in Wien 1818–1825“ im Anhang sowie Raffler, „Mozzatti, Joseph“, letzter Zugriff: 10. Februar 2022.

³⁷ Raffler, „Mozzatti, Joseph“, letzter Zugriff: 10. Februar 2022.

³⁸ Bürgertreue. / Eine Cantate / von / Herrn Johann Carl Unger, / in Musik gesetzt / von / Herrn Joseph Mozzatti. / Wien, 1819. / Gedruckt bey Thaddäus Edlen von Schmidbauer / im Bürgerspital.

³⁹ Kramer / Branscombe, „Unger [Ungher], Caroline [Karoline, Carolina, Carlotta]“, S. 72–73; Grotjahn, „Caroline Unger“, Sp. 1212–1213.

⁴⁰ Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022; Kramer / Branscombe, „Unger [Ungher], Caroline [Karoline, Carolina, Carlotta]“, S. 72–73; Grotjahn, „Caroline Unger“, Sp. 1212–1213.

⁴¹ Branscombe, Peter: „Schubert and the Ungers“, S. 211.

⁴² Angermüller, *Antonio Salieri. Dokumente seines Lebens* 3, S. 356.

⁴³ Ludwig Nohl, *Mosaik*, S. 285.

in ihren Anfängen als junge Künstlerin öffentlich gesungen und nach ihren Erfolgen mit italienischen Opern im privaten Raum gepflegt wurde. Ohne die italienischen Komponisten direkt sprachlich abzuwerten, klammert sie ihre großen Errungenschaften im italienischsprachigen Raum weitgehend aus.

2.2. Erste Auftritte der Sängerin (1818–1821)

Der erste nachgewiesene Auftritt von Caroline Unger als Sängerin fand am 26. März 1818 bei der Gesellschaft der Musikfreunde statt, wo sie einen Psalm von Abbé Maximilian Stadler vortrug.⁴⁴ Die junge Sängerin war jedoch bereits zuvor in privaten Kreisen aktiv und gestaltete musikalische Abende mit. In dem von Nohl veröffentlichten und oben zitierten Brief von Caroline Unger geht hervor, dass allerhand Künstlerinnen und Künstler wie Franz Schubert oder Karl von Schönstein bei ihrer Familie zugegen waren. Sicherlich veranstaltete auch ihre Familie musikalische Soiréen, bei welchen Unger vor Publikum sang.

Möglich wäre auch, dass ihre Taufpatin Caroline Pichler als Vermittlerin und Veranstalterin von privaten Konzerten, bei denen Unger auftreten konnte, fungierte. Pichler führte neben ihrer Tätigkeit als Schriftstellerin einen bekannten Salon, in dem prominente Persönlichkeiten zu Gast waren. Dazu zählten etwa Nikolaus Lenau, Dorothea und Friedrich Schlegel, Friedrich Nicolai und Franz Grillparzer.⁴⁵

Unger verkehrte sicherlich in bekannten Salons wie in dem der Familie Sonnleithner, wo unter anderem Johann Nestroy zu Gast war. Im Hause Sonnleithner fanden 1815 bis 1824 laufend Konzerte statt. In den *Musikalischen Skizzen aus Alt-Wien* von Leopold Sonnleithner, in denen er einige Salons und deren musikalische Tätigkeiten näher beleuchtete, wird die Mitwirkung Caroline Ungers durch eine Anwesenheitsliste innerhalb des Artikels belegt.⁴⁶

Ähnliches berichtete Constantin Wurzbach in seinem Personenartikel „Karoline Unger-Sabatier“ im *Biographischen Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Unger soll bei der Familie Hohenadl und im Salon von Kiesewetter ihre ersten Erfahrungen als Sängerin gesammelt haben. Tatsächlich schrieb auch Sonnleithner in den *Musikalischen Skizzen*, dass Unger bei der Familie Hohenadl bei den musikalischen Zusammenkünften anwesend war und

⁴⁴ Branscombe, Peter: „Schubert and the Ungers“, S. 211.

⁴⁵ „Caroline Pichler“, letzter Zugriff: 23. November 2021.

⁴⁶ Sonnleithner, „Musikalische Skizzen aus Alt-Wien“, S. 149.

dort als Sopranistin gesungen hatte.⁴⁷ Unter den Vortragenden bei der Familie Kiesewetter wurde sie überraschenderweise nicht erwähnt. Doch wirkten sowohl Raphael Georg Kiesewetter als auch Caroline Unger bei Aufführung der Kantate *Das befreyte Deutschland* von Louis Spohr – gedichtet von Caroline Pichler – am 28. November 1819 im Großen Redoutensaal mit.⁴⁸ Die Textdichtung der Schriftstellerin Pichler könnte ein weiteres Indiz dafür sein, dass Unger mit ihrer Taufpatin in Kontakt geblieben war. So hatte sich Unger durch die Salons bereits im Wiener Musikleben bekannt gemacht, bevor sie in die Öffentlichkeit trat und ihre Bühnenkarriere begann.⁴⁹ Ähnliches liest man auch in der Kritik nach ihrem Debüt 1821 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: „In Mozart’s Mädchentreue debutirte Dem. Unger, eine in Privatzirkeln beliebte Sängerin, als Dorabella.“⁵⁰

Neben den musikalischen Zusammenkünften in den Salons, wirkte Unger auch bei den *Concert spirituels* als Sopranistin mit, die Franz Xaver Gebauer organisiert und geleitet hatte. Martina Pfeiffer erstellte eine Liste der Mitwirkenden nach Johann Baptist Geisslers Manuskript *Denkbüchlein über die Übungsconcerte einer Gesellschaft von Musikfreunden*. Dabei geht jedoch nicht hervor, wie lange Unger aktiv war.⁵¹

Wurzbachs Artikel zufolge wohnte Caroline Unger den Chorübungen der Gesellschaft der Musikfreunde bei, was bisher aber nicht belegt werden kann. Ebenfalls ist nicht verifizierbar, ob die Hofoperndirektion auf Unger bei einem Hauskonzert von Rosalie von Geymüller aufmerksam wurde, als sie eine „schwere Mozart’sche Partie“ sang. Claudius Ritter von Fuljod soll sie nach ihrem Auftritt als Hofopernsängerin bestellt haben, was ihr Vater aufgrund ihres Alters allerdings ablehnte. Dieser soll zwei Jahre danach, aufgrund eines kaiserlichen Handbillet der Theaterdirektion, entschieden haben, dass seine Tochter Teil der Institution werden sollte.⁵²

⁴⁷ Sonnleithner, „Musikalische Skizzen aus Alt-Wien“, S. 52–55.

⁴⁸ Prokop, „Die Tagebücher des Joseph Carl Rosenbaum (ÖNB SN 194–204)–eine Arbeitstranskription“, letzter Zugriff: 2. Jänner 2022. Das Konzert wurde im Dezember wiederholt. Vgl. „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 100 (15. Dezember 1819), S. 807.

⁴⁹ Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, S. 393–398.

⁵⁰ „Wien. Uebersicht des Monats Februar“, in: *Allgemeine musikalische Zeitschrift* 13 (28. März 1821), Sp. 202.

⁵¹ Pfeiffer, *Franz Xaver Gebauer*, S. 137. Geissler, Johann Baptist, *Denkbüchlein über die Übungsconcerte einer Gesellschaft von Musikfreunden unter der Leitung des F. X. Gebauer der Jahre 1820-1822*, 3 Bde., A-Wgm Ms. 1820, 1821, 1822.

⁵² Wurzbach, „Unger-Sabatier, Karoline“, S. 67. Das erwähnte kaiserliche Handbillet konnte bisher nicht gefunden werden.

Obwohl diese Recherche gezeigt hat, dass sich Unger aktiv am musikalischen Leben im Wiener Vormärz beteiligte, muss offenbleiben, welches Repertoire von ihr im privaten und halb-öffentlichen Raum gesungen wurde. Ihre ersten Auftritte in der Öffentlichkeit bestritt sie sowohl mit deutschsprachigen Stücken als auch mit italienischen Opernarien. So ist es möglich, dass sie sich mit italienischem und deutschem Repertoire in ihrer Ausbildung und bei ihren gesanglichen Vorträgen in den Salons vertraut machte.

Einer der ersten Belege für die Pflege des deutschen Repertoires von Caroline Unger im öffentlichen Raum ist durch eine Abendunterhaltung bei der Gesellschaft der Musikfreunde am 19. November 1818 belegt. Hier sang Unger gemeinsam mit Marie Mathilde Weiß, ihrem Lehrer Joseph Mozatti und Johann Nestroy das Quartett *Der Abend*. Der Text stammt von Ungers Vater und die Musik von Anselm Hüttenbrenner. 1823 wurde es veröffentlicht.⁵³

Italienisches Repertoire pflegte sie öffentlich ab 1819. Zunächst trat sie gemeinsam mit ihrem Lehrer Joseph Mozzatti auf. Mit ihm sang sie 1819 und 1820 sowohl italienische Duette und Terzette als auch Arien von Giachino Rossini, Giuseppe Nicolini, Carlo Coccia und Stefano Pavesi. Neben Mozzatti waren ihre Gesangspartnerinnen 1819 und 1820 unter anderem die Sängerinnen Josepha Milani und Katharina Wallbach-Canzi.⁵⁴

Die Rezeption ihrer Auftritte fiel allgemein hin positiv aus, auch wenn sie zunächst mit ihren gesanglichen Fertigkeiten noch hinter ihren Gesangspartnerinnen stand. Als sie am 21. April 1819 mit Josepha Milani auftrat, überzeugte Milani mehr als Unger.⁵⁵ Bei den vier Konzerten, die Katharina Wallbach-Canzi ausrichtete, konnte Unger vor allem im zweiten Konzert ihr Gesangstalent zur Schau stellen. An diesen Erfolg kann sie allerdings bei den nächsten zwei Konzerten nicht mehr anschließen, ihr Auftritt war mit deutlich weniger Applaus als in den beiden vorherigen Konzerten gekrönt.⁵⁶

⁵³ Deutsch, *Schubert. Dokumente seines Lebens*, S. 343.

Es war nicht Nestroys und Ungers einziges gemeinsames Konzert, bereits drei Wochen zuvor, am 29. Oktober 1818, waren sie gemeinsam mit einer Motette von Niccolò Jommelli aufgetreten. *Programme der musikalischen [Abend-]Unterhaltungen, Neuntes Konzert, A-Wgm 2687/32* zit. nach Branscombe, „Schubert und Nestroy“, S. 280. Da Nestroy ebenfalls in den Salons zugegen war, lernten sich die beiden möglicherweise dort kennen. Nestroy debütierte auch 1822 am Kärntnertheater. Die beiden standen sodann auch gemeinsam auf der Opernbühne und waren 1822 in Mozarts *Zauberflöte*, 1822/1823 in André-Ernest-Modeste Grétrys *Raoul Blaubart* und 1823 in Gioachino Rossinis *Otello* zu hören. Vgl. „Caroline Ungers Auftritte in Wien 1818–1825“ im Anhang.

⁵⁴ Vgl. „Caroline Ungers Auftritte in Wien 1818–1825“ im Anhang.

⁵⁵ „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Wiener Theaterzeitung* 52 (1. Mai 1819), S. 208.

⁵⁶ „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 38 (10. Mai 1820), Sp. 302–303. „Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 40 (17. Mai 1820), Sp. 313.

Doch waren all diese Konzerte vor ihrem Debüt am Kärntnertortheater von Bedeutung, um erste Erfahrungen zu sammeln. Es dauerte kaum mehr ein Jahr, bis Unger mit 17 Jahren dort zum ersten Mal zu hören war. Auch die ersten Kritiken nach ihrem Debüt kommen auf ihre ersten Bühnenauftritte zu sprechen: „Dlle. Unger war uns als talentvolle Dilettantinn schon lange vortheilhaft bekannt und hatte uns in verschiedenen Konzerten durch den gelungenen Vortrag besonders neu-italienischer Stücke angesprochen; [...]“.⁵⁷

2.3. Vom Debüt 1821 am Kärntnertortheater bis zum Aufbruch nach Italien 1825

2.3.1. Ein prominenter Korrepetitor – Franz Schubert

Vor dem Debüt Caroline Ungers am Kärntnertortheater war 1820 ihr Repertoire vorrangig italienisch geprägt. Umso bemerkenswerter ist es, dass sie in der deutschen Übersetzung der Mozart-Oper *Così fan tutte* zum ersten Mal die Opernbühne betrat. In den 1820er Jahren wurde die Originalsprache einer Opernproduktion noch nicht in einem Ausmaß debattiert, wie es später der Fall war.⁵⁸

Weitaus überraschender ist jedoch der Mitwirkende bei den Vorbereitungen zu Caroline Ungers Debüt. Aus dem Ausgabenbuch des Kärntnertortheaters am 13. April 1821 geht hervor, dass Franz Schubert 50 Gulden der Wiener Währung für das Einstudieren der Rolle Isabella zur Oper „Mädchentreue“ erhielt. Otto Erich Deutsch geht davon aus, dass Schubert hier das einzige Mal als Korrepetitor wirkte.⁵⁹ Inwiefern sich Schubert und Unger vorher schon gekannt hatten, ist nicht belegt. Durch die erwähnten Verbindungen von Johann Carl Unger zu Schubert ist es jedoch wahrscheinlich, dass sie sich zuvor begegnet waren. Schubert soll der Aufführung des Quartetts *Der Abend* von Anselm Hüttenbrenner 1818 beigewohnt haben, bei der Unger mitwirkte.⁶⁰

Nach dem Debüt endete der Kontakt zwischen Schubert und der Familie Unger jedoch nicht. Einige Tage später fand das bereits erwähnte Konzert am 7. März 1821 statt, bei dem Caroline Unger beteiligt war und bei dem erstmals das Schubert-Quartett *Das Dörfchen* sowie der *Erkönig* erklangen.⁶¹ Auch wurde Schuberts Komposition *Die Nachtigall*, basierend auf

⁵⁷ „Schauspiel“, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode* 31 (13. März 1821), S. 264.

⁵⁸ Mungen, *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient*, S. 22.

⁵⁹ Deutsch, *Schubert. Dokumente seines Lebens*, S. 123–124.

⁶⁰ Ebd., S. 343.

⁶¹ Ebd., S. 117.

dem Text Johann Carl Ungers, am 22. April 1821 – zwei Monate nach Ungers Debüt – zum ersten Mal zu Gehör gebracht.⁶² Ein Jahr später, im Juni 1822, erschien es im Druck.⁶³

2.3.2. Caroline Unger als Teil des deutschen Opernpersonals

Um das Repertoire und die Rollen von Caroline Unger zu Beginn ihrer Karriere als Opernsängerin besser zu verstehen, ist es notwendig das Kärntnertortheater als Körperschaft näher zu beleuchten. Als Unger am Kärntnertortheater am 21. Februar 1821 debütierte, befand sich die Institution gerade in einem Umbruch. Claudius Ritter von Fuljod stand den Hoftheatern seit 1. April 1817 vor, in einer Zeit, in der die italienische Oper ausgeklammert wurde. So kam es zu einigen Neuengagements und einer deutlichen Ausrichtung auf die deutsche Oper. Fuljod kümmerte sich vorrangig um die ökonomische Komponente der Hoftheater. Die Verantwortlichen für die künstlerische Ausrichtung waren Joseph Schreyvogel und die Mitglieder der Opern-Regie, zu denen Georg Friedrich Treitschke, Joseph Weigl, Johann Michael Vogl und Matthias Stegmeyer zählten. Doch schaffte es auch Fuljod nicht, die finanziell schlechte Situation der Hofoper zu bessern. Deshalb wurde 1820 beschlossen, die Oper erneut zu verpachten.⁶⁴ Mögliche Pächter waren Domenico Barbaja, der Impresario des Teatro San Carlo in Neapel, und Louis Antoine Duport. Beide standen mit Graf Robert Wenzel von Gallenberg in Kontakt, der seit den 1810er Jahren bereits mit Barbaja bekannt und am Teatro San Carlo in Neapel als Direktor tätig war. Barbaja hatte gehofft, dass er im Frühjahr 1821 die Pacht antreten konnte, doch die Verhandlungen verzögerten sich. Zum einen wurde geklärt, welche Anzahlungen Barbaja genau zu tätigen hatte, zum anderen hinderten Barbaja die politischen Tumulte in Neapel an einer Reise nach Wien. Daraufhin wurde eine Übergangslösung geschaffen, um das Kärntnertortheater nicht schließen zu müssen. Hofmusikgraf Moritz von Dietrichstein wurde als Direktor des Hoftheaters bestellt.⁶⁵ Ignaz von Mosel wurde, wohl auf Ansuchen Dietrichsteins, Vizedirektor der Hoftheater im Range des Hofrates. Bis zur vollständigen Übernahme dauerte es aber auch hier. Ihre Aufgabe war es zunächst, einen Organisationsplan zu erstellen. Unterstützung bekamen sie wahrscheinlich von Schreyvogel, der bei den Sparmaßnahmen und der Neuorganisation helfen sollte. Noch vor Fertigstellung des Plans – der erst mit 1823 in Kraft trat, dann aber bis ins 20. Jahrhundert

⁶² Deutsch, *Schubert. Dokumente seines Lebens*, S. 124.

⁶³ Ebd., S. 224.

⁶⁴ Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 16–20.

⁶⁵ Vellutini, *Cultural Engineering*, S. 84–87.

anhielt – trat die neue Direktion ihren Dienst an. Entlassungen und Pensionierungen blieben dabei nicht aus. Weitere Schwierigkeiten ergaben sich aus der Kommunikation, da Dietrichstein längere Zeit nicht vor Ort war. Die nötige Macht, die Mosel für die Leitung der Hofoper gebraucht hätte, gab Dietrichstein aber nicht ab, sondern die beiden regelten beinahe alles über den Briefverkehr. Die offizielle Übernahme begann zu Ostern 1821, endete aber erst mit 9. Juni desselben Jahres.⁶⁶

Natürlich wurden Dietrichstein und Mosel auch vom Geschmack des Publikums geleitet. Die neue Operndirektion wollte vor allem die deutsche Oper fördern, durfte jedoch die „Mode“ – die italienische Oper – dabei nicht aus den Augen verlieren.⁶⁷ Demnach war eine Sängerin wie Caroline Unger zu engagieren ideal, da sie sowohl im deutschen als auch im italienischen Gesang geübt war, wie ihre Ausbildung und ersten Auftritte zeigten.

Dass sich Unger und Mosel kannten, steht außer Frage. Der Eintrag der Sängerin an Ignaz Mosel in seinem Stammbuch am 10. Mai 1839 legt nahe, dass er Unger nach ihrer Bestellung zur Hofopernsängerin bei der Entwicklung ihrer Gesangskunst unterstützte:

„Sie haben, als ich meine Laufbahn begonnen hatte, mit so vieler Güte das scheue Mädchen ermuntert, daß ich wohl hoffen darf, Sie würden meiner nicht vergessen, wie man sich gerne einer guten Handlung erinnert, wenn sie gute Früchte trägt. Meinen Muth, die Kunst zu üben, danke ich Ihnen und somit auch mein jetziges unaussprechliches Glück, in meiner Vaterstadt mich so liebevoll u gütig aufgenommen zu sehen. Nehmen Sie daher meinen innigsten Dank, u die Versicherung, daß keine Zeit noch Entfernung mich vergessen machen kann, was ich in Ihrer Freundschaft schuldig bin!“⁶⁸

Das „scheue Mädchen“ wurde in ähnlicher Weise auch in etlichen Rezensionen zu ihrem Debüt kommentiert. Die hohen Erwartungen, die das Publikum an die junge Sängerin hatte, erfüllten sich kaum – Bemerkungen zum Lampenfieber und zu ihrer Schüchternheit sind zu lesen.⁶⁹ Trotzdem waren manche Kritiken durch ihre vorherigen Auftritte bei Konzerten und musikalischen Akademien noch positiv gestimmt.⁷⁰

⁶⁶ Antonicek, *Ignaz von Mosel (1772–1844)*, S. 170–177. Nachdem Dietrichstein die Direktion der Hofoper im Dezember 1821 ablegen musste, übernahm er von 1. Dezember 1821 bis 31. Mai 1826 die Direktion des Burgtheaters. Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 20.

⁶⁷ Antonicek, *Ignaz von Mosel (1772–1844)*, S. 177–179.

⁶⁸ Ebd., S. 376. In einem Brief der Sängerin spricht sie den Wunsch aus, dass Mosel sich auch in ihr Stammbuch einträgt: „Hochverehrter Freund Wollen Sie wohl Ihrer Güte die Krone aufsetzen und mir in mein Album (m)ein deutsches Liedgen schreiben? Ich bitte Sie recht herzlich, u Sie thun es gewiß se non per amore per forza! Sie haben gestern gesehen wie böse ich seyn kann!“ Letzter Satz bezieht sich vermutlich auf ihren Auftritt als Lucrezia Borgia. Caroline Unger, Brief an Ignaz Mosel o. D., A-Wn, 7/125–4.

⁶⁹ Vgl. „Novellistik“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 18 (1. März 1821), S. 140; „Wien. Uebersicht des Monats Februar“, in: *Allgemeine musikalische Zeitschrift* 13 (28. März 1821), Sp. 202; „Korrespondenz-Nachrichten“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände* 86 (10. April 1821), S. 344; „Nachrichten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften“, in: *Abend-Zeitung* 96 (21. April 1821), S. 4.

⁷⁰ „Notizen“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 28 (6. März 1821), S. 112.

Doch je mehr Zeit Unger auf der Opernbühne verbrachte, desto weniger Nachsicht brachte man der jungen Sängerin entgegen, bereits bei ihrem zweiten Auftritt in *Mädchentreue* verlor sich der Applaus nach einiger Zeit.⁷¹ Auch in anderen Darstellungen auf der Opernbühne konnte sie nicht überzeugen, meist wird ihr Name in den Kritiken nicht erwähnt oder das Urteil fiel negativ aus. So wurde Unger auch in der Rezension zur Uraufführung von *Edmund und Caroline* von Joseph Weigl im September 1821 als „nicht interessant“ empfunden.⁷²

2.3.3. Caroline Ungers Werdegang unter der Pacht des Impresarios Domenico Barbaja

Im Dezember 1821 begannen erneut einschneidende personelle Umwälzungen in der Direktion des Kärntnertheaters. Am 1. Dezember begann die Pacht von Domenico Barbaja. Dietrichstein und Mosel sprachen sich gegen die Verpachtung aus, was jedoch keine Wirkung zeigte. Barbaja konnte in Wien Fuß fassen und die Verhandlungen zum Pachtvertrag am 6. November 1821 abschließen. Ein Ende der Pacht Barbajas war für den 30. November 1833 ausgehandelt worden, mit mehreren Möglichkeiten einer früheren Vertragsauflösung. Barbaja musste zustimmen, im ersten Jahr die deutsche Oper weiterhin zu fördern und dreimal pro Woche ein Ballett auf den Spielplan zu setzen. Dagegen stand ihm frei, wie oft und mit welchem Repertoire er die italienische Oper spielen ließ. Auch in der Auswahl der Engagements hatte er freie Wahl. Dadurch kam es erneut zu einer Kündigungs- und Pensionierungswelle. Außerdem waren die Freibilletts nicht mehr gültig. Die Schließung der Oper in den Sommermonaten wurde abgeschafft.⁷³

Doch wurden auch neue Sängerinnen und Sänger am Kärntnertheater engagiert, wie Amalie Schütz, spätere Schütz-Oldosi, ihr Mann Joseph Carl Schütz, Franz Jäger und Joseph Seipelt.⁷⁴ Ebenso wurde das Orchester teilweise neu aufgestellt – Musiker, die dem Anspruch am Kärntnertheater nicht mehr genügten, wurden an das Burgtheater überstellt.⁷⁵ Auch bauliche Veränderungen wurden an dem Opernhaus vorgenommen, in dem sechs neue Logen errichtet wurden.⁷⁶

⁷¹ „Schauspiel“, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode* 31 (13. März 1821), S. 264.

⁷² „Schauspiel“, in: *Wiener Zeitschrift Kunst, Literatur und Mode* 118 (2. Oktober 1821), S. 999.

⁷³ Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 20–22.

⁷⁴ Ebd., S. 63.

⁷⁵ Vellutini, *Cultural Engineering*, S. 190–191.

⁷⁶ Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 21–22.

Den Wünschen des Publikums versuchte Barbaja bezüglich der deutschen Oper ebenfalls nachzukommen. Beispielsweise wurde nach der Aufführung des *Freischütz*, der noch ausdrücklich auf Wunsch der vorherigen Direktion stattgefunden hatte und einen glorreichen Abschluss darstellte,⁷⁷ Carl Maria von Weber für das Frühjahr 1822 angeworben, um zu dirigieren. Zusätzlich wurde eine neue Oper – *Euryanthe* – bei ihm bestellt.⁷⁸

Für die deutsche Oper bildete sich ab 1. Juli 1822 ein Komitee, das von Gallenberg geführt wurde und dem Weigl, Joseph Kupelwieser und Joseph Gott Dank angehörten. Durch die Vereinigung der Oper mit dem Theater an der Wien ergänzten Ignaz von Seyfried und Friedrich Demmer das Komitee ab August 1822.⁷⁹ Für fünf kurze Monate war auch Barbaja mit dem Theater an der Wien verbunden und wurde Geschäftspartner von Ferdinand Pálffy, bis sich die Verbindung in einem Streit auflöste.⁸⁰

Der Umbruch der Hofoper und ihre Verpachtung tat Caroline Ungers Karriere keinen Abbruch. Mit dem Jahreswechsel 1821/1822 begannen die Rezensionen der Sängerin positiveren Wortlaut anzunehmen. Weiterhin sang sie vorrangig in deutscher Sprache auf der Opernbühne, was sich im Frühjahr 1822 zu ändern begann. Im Zeitraum von Mai bis August 1822 gehörten vor allem Rossini-Opern zu Ungers Repertoire. Das war kein Zufall, denn der Komponist befand sich zu diesem Zeitpunkt gerade in Wien.⁸¹ Barbaja und Rossini kannten sich bereits seit fast 10 Jahren, da Barbaja seit 1813 mit dem Komponisten geschäftlich zu tun hatte und ihn 1815 an das Teatro San Carlo in Neapel geholt hatte.⁸² Mit Rossini kamen etliche bekannte italienische Sängerinnen und Sänger nach Wien, unter anderem seine Frau, die gefeierte Isabella Colbran, sowie Andrea Nozzari, Giovanni David, Ester Mombelli, Antonio Ambrogio, Nicola Bassi und Fanny Eckerlin.⁸³ Das Wiener Publikum freute sich über diesen Besuch und fiel in den sogenannten „Rossini-Taumel“. Neben diesen Gesangsgrößen stand Caroline Unger auf der Opernbühne, sie übernahm in dieser Zeit jedoch keine größeren Rollen. Trotzdem profitierte die junge Sängerin von den Proben und Auftritten mit den italienischen Sängerinnen und Sängern sowie den Proben, die der Komponist selbst leitete.⁸⁴

⁷⁷ Antonicek, *Ignaz von Mosel (1772–1844)*, S. 179.

⁷⁸ Vellutini, *Cultural Engineering*, S. 191–192.

⁷⁹ Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 21–22.

⁸⁰ Eisenbeiss, *Domenico Barbaja*, S. 160.

⁸¹ Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 32.

⁸² Eisenbeiss, *Domenico Barbaja*, S. 75–78.

⁸³ Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 63–64.

⁸⁴ Vellutini, *Cultural Engineering*, S. 174–179.

Auch in musikalischen Akademien im Frühjahr 1822 trat Caroline Unger mit Rossini-Arien auf. Gleichzeitig war sie aber auch mit Arien aus Mozarts *Titus* zu hören. Wie verschieden das Repertoire der Sängerin sein konnte, ist auch durch einige bemerkenswerte Auftritte Ungers im Jahr 1822 belegt. Im Konzert des Flötisten Johann Sedlacek am 28. April 1822 brachte die Sängerin gemeinsam mit Therese Grünbaum ein Duett von Rossini zu Gehör.⁸⁵ Danach stand der Vortrag einer gedichteten Ballade und Variationen für die Flöte auf dem Programm und anschließend wirkten die beiden Sängerinnen als Solistinnen und Franz Rosner und Carl Gottlieb Reissiger als Solisten bei der *Chorfantasie* op. 80 von Beethoven mit.⁸⁶ Zwei Monate zuvor, am 4. Jänner 1822, gab Unger ein Lied von Reissiger zum Besten, wovon ein Teil wiederholt werden musste.⁸⁷ Zuvor trug sie *Die Sehnsucht* von Friedrich Schiller nach einer Vertonung von Maximilian Joseph Leidesdorf vor, der die Sängerin am Klavier begleitete. Auch dieses wurde durch ihren gelungenen Vortrag wiederholt.⁸⁸ In der *Wiener Zeitschrift* hieß es dazu: „Schade, daß Dlle. Unger ihrer schönen Stimme und der Grazie ihrer Körperbildung auf der Bühne nicht im nämlichen Grade Herrinn wird, als im Konzerte!“⁸⁹ Demnach schätzte man die Sängerin 1822 vorrangig als Konzertsängerin und noch nicht als Opernsängerin, da man meinte, dass sie trotz einem Jahr Bühnenerfahrung den Anforderungen am Kärntnertortheater noch nicht gewachsen war.

Der Durchbruch auf der Opernbühne gelang Unger erst mit ihrer Rolle als Tancred in der gleichnamigen Rossini-Oper. Die Oper wurde nicht zum ersten Mal in Wien gespielt, bereits 1816 und 1817 hatte sich *Tancredi* beim Wiener Publikum großer Beliebtheit erfreut. Die Hauptrolle wurde damals von der Contraaltistin Gentile Borgondio gesungen. Der Erfolg der Oper war bereits so groß, dass Anton Forti 1818 beschloss, die Oper zu seinem Benefiz in deutscher Sprache aufführen zu lassen – das italienische Opernensemble hatte Wien bereits verlassen. Die Rolle des Tancred übernahm damals die Altistin Katharina Waldmüller, die die Titelrolle bereits in Prag zum Besten gegeben hatte. 1818–1822 wurde *Tancredi* zwischen sieben- und fünfzehnmal pro Jahr in deutscher Sprache gespielt.⁹⁰ Caroline Unger trat in dieser Rolle ab 16. August 1822 bis Anfang 1824 20 Mal in Wien auf.

⁸⁵ Um welches Duett es sich dabei handelt, konnte nicht eruiert werden.

⁸⁶ „Notizen“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 55 (7. Mai 1822), S. 220.

⁸⁷ „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 13 (13. Februar 1822), S. 98–99.

⁸⁸ „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 5 (10. Jänner 1822), S. 20.

⁸⁹ G. L. P. Sievers: „Concert-Anzeige“, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode* 11 (24. Jänner 1822), S. 89.

⁹⁰ Jahn, *Di tanti palpiti*, S. 65–79.

Neben *Tancredi* bekam Unger auch die Rolle der Libussa in der gleichnamigen Oper von Conradin Kreutzer zugesprochen. Diese war ebenfalls einer der größten Erfolge für die junge Opernsängerin. Die Rolle verkörperte sie am Kärntnertheater in den Jahren 1822 und 1823 26 Mal. Anhand von Aufzeichnungen in Beethovens Konversationsheften, die der erlaubende Komponist für Gespräche mit sich trug, lässt sich auch der Wunsch von Joseph Carl Bernard, dem Redakteur der *Wiener Zeitung* und gleichzeitig dem Librettisten der Oper, erkennen, die Euphorie des Publikums einzufangen. Bernard wollte zwei Sonette des Hofkonzipisten Franz Maria von Nell über Ungers Darbietung als Libussa in die Zeitung setzen lassen, die schlussendlich aber der Zensur zum Opfer fielen.⁹¹

2.3.4. Langsame Anerkennung der (Opern-)Sängerin in Wien

Obwohl sich die Beziehung zwischen Barbaja und Rossini schon vor dem Besuch des Letzteren in Wien verschlechterte, standen Rossini-Opern weiterhin auf dem Spielplan. Rossini ging ab 1822 keine Verträge mit Barbaja mehr ein und komponierte somit nicht mehr für das Teatro San Carlo in Neapel, welches weiterhin vom Impresario geführt wurde. Inwiefern die Hochzeit von Rossini und Isabella Colbran, die zuvor eine Affäre mit dem Impresario hatte, diesen Beschluss beeinflusste, muss offenbleiben. Die Entscheidung für den Besuch Rossinis und des italienischen Opernpersonals in Wien war vor der Beendigung der Verträge getroffen worden, genauso wie der Kompositionsauftrag zu *Zelmira*. Die Oper erlebte eine Art Vorpremiere in Neapel, bevor sie 1822 in Wien aufgeführt wurde. Barbaja behielt das Originalmanuskript der Oper länger bei sich als er durfte und gab die Eigentumsrechte an den Verleger Domenico Artaria ab, woraufhin die Beziehung zwischen Rossini und Barbaja gänzlich zerbrach. Die Verhandlungen der daraus resultierenden rechtlichen Konsequenzen waren bis 1826 nicht abgeschlossen.⁹² Das Zerwürfnis hatte Auswirkungen auf die zweite Pachtsaison, die der Impresario am 1. Dezember 1822 eröffnete. In dieser sollten abermals vier bis sechs Monate italienische Opern aufgeführt werden.⁹³ Isabella Colbran war als Primadonna nun außer Reichweite für Barbaja. Als Ersatz fiel die Wahl auf Joséphine Fodor-Mainvielle, die nach ihrem Debüt in Sankt Petersburg und Auftritten in Stockholm und Ko-

⁹¹ Köhler / Beck (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte 2*, S. 311.

⁹² Vellutini, *Cultural Engineering*, S. 200–201; Eibeneiss, *Domenico Barbaja*, S. 151–154.

⁹³ Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 23.

penhagen 1814 in ihrer Geburtsstadt Paris als Opernsängerin tätig war. 1816 erhielt sie Engagements in London und 1818 in Italien. 1819 kehrte sie erneut nach Paris zurück. Ihre Karriere führte sie also durch ganz Europa, bevor sie 1823 als Teil des italienischen Opernpersonals an das Kärntnertheater in Wien kam.⁹⁴

Fodor-Mainvielle wird oft als Vorbild für Unger beschrieben, die junge Sängerin wirkte bereits bei der ersten Vorstellung der Primadonna in Rossinis *Otello* mit. Die Oper wurde gut besucht, und auch Unger gefiel als Emilia, vor allem bei dem Duett mit der Primadonna, wie die *Allgemeine musikalische Zeitung* berichtete: „Von den Einheimischen überraschte allgemein Dem. Unger; für diese junge Künstlerin, die in kurzer Zeit so bedeutende Fortschritte gemacht hat, kann ein Vorbild, wie Mad. Fodor nur von dem entschiedensten Nutzen sein [...]“.⁹⁵ Ein weiteres Indiz, dass Unger tatsächlich von Fodor-Mainvielle profitierte, ist das vorher erwähnte Buch über die Sängerin, das von ihrem Vater Johann Carl Unger 1823 herausgegeben wurde.⁹⁶

In diesem Jahr machte Caroline Unger große Fortschritte und wurde von der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat* zum ersten Mal in einem längeren Artikel gewürdigt:

„Unter den, während der Anwesenheit der italienischen Oper in ein helleres Licht hervorgetretenen Individuen, zeichnete sich ferner aus, Dlle. *Unger* und Dlle. *Sonntag*. Die erstere schritt allmählig durch Fleiss und Anstrengung so vorwärts, dass ihre Mitwirkung bey der italienischen Oper, neben so grossen Meistern, ja selbst neben einer *Fodor*, von dem Publicum recht aufrichtig anerkannt, und ihre ausgezeichnete Brauchbarkeit von der Administration des Theaters gewürdigt wurde. [...] [Dieselbe hat] binnen einem Jahre einen sehr bedeutenden Schritt im Gebiete der Kunst gemacht. Nicht allein, dass ihre Stimme mehr Dichtigkeit, d. h. festen und sonoren Klang bekommen, hat sie auch bedeutend in ihrer Methode gewonnen. Ein Vortheil, der nur neben so grossen Mustern, als sie in diesem Sommer vor Augen sah, gewonnen werden konnte. [...] Die Art, wie sie die Anfangs ihrer theatralischen Laufbahn, ihren Oden allzusehr beherrschenden Bangigkeit, schon so weit besiegte, dass sie nun mit mehr Freyheit ihre Stimme wirken lassen, und ihr sichtbares Talent für mimische Darstellung zugleich ausüben kann – ist ein genügender Beweis für die Wahrheit unserer Behauptung. Das Einathmen italienischer Luft dürfte für das theatralische Talent dieser jungen Sängerin von grossem Nutzen seyn!“⁹⁷

Der Verlauf von Ungers Laufbahn wurde also dementsprechend beobachtet und die Erfolge des letzten Jahres anerkannt. Eindeutig wird sie dem deutschen Opernpersonal zugeordnet – eine junge Sängerin, die vom Besuch der italienischen Sängerinnen und Sänger profitierte.

⁹⁴ Bara, „Joséphine Fodor-Mainvielle“, Sp. 1379–1380.

⁹⁵ „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 17 (23. April 1823), S. 271.

⁹⁶ Vgl. Jean Charles Unger, *Josephine Mainville- Fodor. Précis historique sur sa vie*, Wien: Charles Ferdinand Beck 1823. In diesem Werk wurden keine Zitate und Belege zu den Informationen über Joséphine Fodor-Mainvielle angeführt.

⁹⁷ „K. K. Hof-Theater nächst dem Kärnthner-Thore“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit Berücksichtigung auf den österreichischen Kaiserstaat* 67 (20. August 1823), S. 529–531.

Besonders der letzte Satz ist bemerkenswert – Unger wird vorgeschlagen, sich in Italien in ihrer Gesangkunst weiterzubilden. Bereits zwei Monate zuvor wurde in der Zeitschrift erwähnt, dass Anna Bondra und sie in der Rossini-Oper *Cenerentola* so gut italienisch gesungen hätten, als wäre es ihre Muttersprache.⁹⁸ Auch die *Wiener Theater-Zeitung* schrieb über ihre Rolle als Tisbe, dass Unger sich „ganz zur Italienerinn umgewandelt“ habe.⁹⁹

Sieht man sich die Rollenverteilung und das Personal der Oper näher an, verwundern diese Zeilen nicht. 1822 und 1823 war Unger in elf verschiedenen italienischen Opern eine der wenigen Sängerinnen und Sänger aus dem deutschen Opernpersonal, die bei den italienischen Opern mitwirkte. Ob sie sich tatsächlich bereits Gedanken machte, nach Italien zu gehen, ist nicht bekannt.

Immer mehr wuchs Caroline Ungers Anerkennung in Wien, vermehrt lassen sich auch positive Rezensionen über die Sängerin in den verschiedenen deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften finden. Pro Saison kamen weiterhin italienische Sängerinnen und Sänger sowie italienische Komponisten nach Wien. So waren Michele Carafa 1823 und Saverio Mercadante 1824 zu Gast in der Großstadt.¹⁰⁰ Ersterer verfasste die Oper *Abusar*, während er in Wien anwesend war, und dirigierte daraufhin am 28. Juni 1823 am Kärntnertortheater die Uraufführung selbst, bei der Unger mitwirkte.¹⁰¹ Am 18. August 1823 wurde die letzte Vorstellung von *Abusar* als Benefiz für Unger durch die Opernadministration genehmigt. Laut der *Wiener Theater-Zeitung* fiel die Wahl auf diese italienische Oper, da sie in der Saison am seltensten aufgeführt wurde. Es war Ungers erstes Benefiz, wobei sowohl das Publikum als auch die Administration sich mit dem Ergebnis der Vorstellung sehr zufrieden zeigten.¹⁰²

Ungefähr zu dieser Zeit entstand auch das erste bekannte Portrait von Unger, das sie als junge Opernsängerin am Kärntnertortheater ausweist. Es stammt von Ferdinand von Lütgendorf, einem Maler und Graphiker aus Würzburg, der auch unter anderem Carl Maria von Weber portraitiert hat.¹⁰³

⁹⁸ „K. K. Hof-Theater nächst dem Kärnthner-Thore. Cerentola“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit Berücksichtigung auf den österreichischen Kaiserstaat* 45 (4. Juli 1823), S. 359.

⁹⁹ „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 62 (24. Mai 1823), S. 246.

¹⁰⁰ Vellutini, *Cultural Engineering*, S. 202.

¹⁰¹ Aberham, „Zwei vergessene Donizetti-Zeitgenossen in Wien“, S. 251.

¹⁰² „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 104 (30. August 1823), S. 415.

¹⁰³ „Ferdinand von Lütgendorf“, in: Allroggen, Gerhard (Hrsg.), *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, letzter Zugriff: 02. April 2022.



Abbildung 1: Caroline Unger, lithographiert von Ferdinand von Lütgendorf 1823, A-Wn PORT_00157170_01.

Die Fortschritte, die Unger 1823 gemacht hatte, konnte sie 1824 weiter ausbauen und sie etablierte sich nun gänzlich in der Wiener Opernszene. Sowohl in den deutschen Opern beziehungsweise in Opern mit deutscher Übersetzung wie *Der Schnee* von Daniel-Françoise-Esprit Auber als auch in den italienischen Opern, als abermals Stars wie der Bassist Luigi Lablache, der Tenor Giovanni Battista Rubini und Girolama Dardanelli zu Gast waren, gab sie ihr Bestes.¹⁰⁴

Neben ihrem Engagement am Kärntnertortheater trat Unger weiterhin bei musikalischen Akademien und Festivitäten auf. Vorrangig hörte man sie weiterhin mit Arien aus italienischen Opern, doch gab es auch einzelne bemerkenswerte Konzertabende, an welchen Unger deutsches Repertoire sang. Beispielsweise wirkte sie am 22. und 23. Dezember 1824 im Oratorium *Jephtha* von Georg Friedrich Händel mit. Die Vorstellungen wurden von der Gesellschaft der Tonkünstler zugunsten des Waisen- und Witwen-Fonds gegeben. An diesen Abenden wurde die deutsche Übersetzung gespielt – die Instrumentation stammte von Ignaz

¹⁰⁴ Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 65–66.

Mosel. Unger war auch in diesen Aufführungen sehr erfolgreich, vor allem mit der Arie „Nur leise klagen will ich“ und „Nein, Grausamer“ konnte sie das Publikum für sich gewinnen.¹⁰⁵

2.3.5. Eine berühmte Geste Caroline Ungers und ihre Verbindung zu Ludwig van Beethoven

Der heute bekannteste Auftritt Caroline Ungers war bei der Uraufführung von Ludwig van Beethovens 9. Symphonie. Doch stand die Sängerin mit dem Komponisten weitaus häufiger in Kontakt. Bisher konnte nicht eruiert werden, wann sich die beiden zum ersten Mal begegneten. In einem Brief an Ludwig Nohl berichtete die Sängerin, dass sie den Komponisten durch ihren Vater kennenlernte und ihn bei Spaziergängen traf, bei welchen er sie „aufmunter[te], in der Musik fortzuschreiten“.¹⁰⁶ Zeugnisse darüber, dass Johann Carl Unger mit dem Komponisten in Kontakt stand, gibt es keine. Kopitz vermutet, dass er auf Beethoven traf, als er für das *Morgenblatt der gebildeten Stände* dem Konzert am 22. Dezember 1808 beiwohnte. An diesem Tag fand die Uraufführung von Beethovens 5. und 6. Symphonie sowie der *Chorfantasie* op. 80 statt.¹⁰⁷

Letzteres Werk sang auch Unger bei einem Konzert 1822. Es war das erste Mal, dass Unger Musik von Beethoven sang. Sie übernahm gemeinsam mit Therese Grünbaum, Franz Rosner und Carl Gottlieb Reissiger die Solostimmen.¹⁰⁸ Vermutlich wusste Beethoven über die Besetzung seines Werkes vorab Bescheid.

In den Konversationsheften Beethovens wird Unger erst 1823 zum ersten Mal erwähnt, als Schindler sie im Jänner 1823 besuchte und ihr ein Geschenk von Beethoven übergab, für das sie sich überschwänglich bedankte.¹⁰⁹ Möglicherweise stand diese Verehrung mit Ungers Darbietung in *Libussa* in Zusammenhang. Joseph Carl Bernard berichtete: „Die Unger ist im Ernst interessant. Wir haben noch einen dritten Nebenbuhler, den ich aber wenigstens

¹⁰⁵ „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 157 (30. Dezember 1824), S. 626.

¹⁰⁶ Ludwig Nohl, *Mosaik*, S. 284. Möglicherweise haben Unger und Henriette Sontag Beethoven in Baden bei Wien am 8. September 1822 besucht. Beethoven schrieb anschließend an seinen Bruder Nikolaus Johann: „Zwei Sängerinnen besuchten uns heute, u da sie mir durchaus die Hände küssen wollten, u recht hübsch waren, so trug ich ihnen lieber an, meinen Mund zu küssen.“ Brandenburg (Hrsg.), *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel* 4, S. 528.

¹⁰⁷ Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

¹⁰⁸ „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 38 (11. Mai 1822), Sp. 303–304; „Notizen“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 55 (7. Mai 1822), S. 220.

¹⁰⁹ Köhler / Beck (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 2, S. 311, 315.

nicht fürchte. Dieser ist der Hofconcipist Nell, der gleich nach der Aufführung der Libussa ihr zwey Sonnette überschickt hat –.“¹¹⁰

Im Jänner 1824 ist ein Gespräch zwischen Unger und Beethoven in seinen Konversationsheften festgehalten. In diesem erwähnte Unger ihre Probenarbeit und ihre Gesangspartien in der Oper *Der Taucher*: „Die Oper ist freundlich komponirt hat ein schönes *Sujet*, ich glaube daß | sie gefallen wird. [...] 3 *Arien* 3 *Duetten* 3 *Terzetten* | zwey *Finale* habe ich zu singen.“¹¹¹ Im weiteren Gesprächsverlauf merkt man, wie nah sich Unger und Beethoven bereits gestanden haben müssten, denn die Sängerin bemerkte mit einem Verweis auf Johann Carl Bernhard frech: „jetzt hat er vielleicht mehr Fleis u Feuer denn er ist seit kurzem vermählt. Sie sollten auch heurathen Vielleicht würden Sie fleißiger. Vergeben Sie mir meine etwas *satirische* Bemerkung.“¹¹² Anschließend ließ sie aber auch ihre Bewunderung für den Komponisten durchklingen: „Wie kann wer Ihren *Fidelio* Ihre Sinfonien kennt, wer kann Sie da nicht kennen! Wenn Sie wüßten wie oft ich Ihre Lieder singe!“¹¹³ Beethoven hatte ihr im Mai 1823 mehrere Lieder geschickt.¹¹⁴

Auch in Bezug auf die Oper *Melusine*, für die Franz Grillparzer das Libretto verfasst hatte, war Unger mit Beethoven in Kontakt. Am 29. Jänner 1824 traf die Sängerin auf Anweisung des Administrators des Kärntnertortheaters, Louis Duport, auf den Komponisten, um mit ihm zu verhandeln, doch die Oper wurde nicht realisiert.¹¹⁵ Ebenso wurde eine italienische Oper, die sie Beethoven vorschlug zu komponieren, nicht verwirklicht.¹¹⁶

Vor der Uraufführung Beethovens 9. Symphonie im Mai 1824 war Caroline Unger mit Henriette Sontag nach einer Probe für die Oper *Der Schnee* bei dem Komponisten zu einem Abendessen eingeladen, bei dem Unger offerierte, etwas aus *Fidelio* vorzusingen.¹¹⁷ Bei dem Abendessen hatten die beiden jungen Frauen den Wein nicht vertragen, sodass eine Vorstellung des *Tauchers* abgesagt werden musste.¹¹⁸

Am 2. Mai begannen die Proben mit dem Orchester und den Solistinnen und Solisten für die musikalische Akademie, bei denen Beethoven anwesend war. Dabei stellte sich heraus, dass

¹¹⁰ Köhler / Beck (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 2, S. 311.

¹¹¹ Köhler / Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 5, S. 77–78.

¹¹² Ebd., S. 79.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Köhler / Beck (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 3, S. 223.

¹¹⁵ Kopitz / Cadenbach (Hrsg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, S. 400.

¹¹⁶ Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven* 2, S. 49.

¹¹⁷ Caroline Unger fragte: „Dürfen wir in daß andere | Zimmer gehen etwas zu | singen? Haben Sie nicht | *Fidelio* bey der Hand?“ Köhler / Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 5, S. 220.

¹¹⁸ Ebd., S. 222–223.

eine Aufführung am 4. Mai, wie ursprünglich angedacht, nicht möglich war. Es wurden Proben mit den Solistinnen und Solisten am 3. Mai, eine große Probe am 4. Mai, eine kleine Probe am 5. Mai und die Generalprobe am 6. Mai vereinbart.¹¹⁹ Unger musste in diesen Tagen ein gewaltiges Pensum an Proben gehabt haben, denn am 4. Mai wurde außerdem die Oper *Eduardo e Cristina* von Rossini am Kärntnertortheater zum ersten Mal in Wien aufgeführt, bei welcher Unger die Rolle des Eduardo übernahm.¹²⁰

Unger dürfte ihre Gesangspartien in Beethovens Kompositionen als sehr fordernd empfunden haben. Bezüglich der *Missa solemnis* fragte Unger den Komponisten, ob sie sich mit Joseph Preisinger – der ursprünglich für das Basssolo angedacht war – die Partitur ansehen dürfte, da sie in der ihr vorgelegten Stimme Fehler vermutete.¹²¹ In dem Brief an Ludwig Nohl schilderte sie wiederum ein Treffen zum Mittagessen, das sie gemeinsam mit Henriette Sontag beim Komponisten verbrachte. Darin erwähnte sie: „[I]ch erinnere mich an eine übermügte Bemerkung, daß er nicht für Singstimmen zu schreiben verstehe, weil mir eine Note in meiner Partie der Symphonie zu hoch lag. Darauf antwortete er: Lern’s nur! Wird schon kommen die Note.“¹²² Diese Aussage ist zwar nicht nachvollziehbar, da die höchste Note der Partie ein *e*’ ist,¹²³ Ungers Stimmumfang aber deutlich höher war – auch in den Konversationsheften Beethovens wird ihr Ambitus von *a* bis *g*’ angegeben –,¹²⁴ trotzdem kann aus den aufgezeichneten Gesprächen geschlossen werden, dass die Partien für die Sängerinnen anspruchsvoll waren. Obwohl Henriette Sontag und Caroline Unger zuvor um eine zusätzliche Klavierprobe mit Michael Umlauf baten – wobei nicht hervorgeht, ob diese tatsächlich stattgefunden hatte –,¹²⁵ richtete Ignaz Schuppanzigh Beethoven nach der ersten Gesamtprobe aus: „Die Sängerinnen können noch keine Note.“¹²⁶ Später sagte auch Schindler: „Haitzinger erhielt erst heute von Jäger den Part, u traf es ganz passabel gut – allein die Mädchen wußten beyde nicht, was sie singen.“¹²⁷ Doch selbst am 5. Mai gab es kaum eine gesangliche Verbesserung bei den Solistinnen und Schindler war im Gespräch mit

¹¹⁹ Albrecht, *Die Uraufführungen Beethovens Symphonie Nr. 9 im Mai 1824*, S. 70–71.

¹²⁰ Vgl. „Caroline Ungers Auftritte in Wien 1818–1825“ im Anhang.

¹²¹ Köhler / Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 6, S. 33.

¹²² Nohl, *Mosaik*, S. 284.

¹²³ Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

¹²⁴ Köhler / Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 6, S. 76. Vgl. Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022. Zu Ungers Stimme siehe auch Kapitel 3.

¹²⁵ Köhler / Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 6, S. 99. Es wurde vermutet, dass Michael Umlauf verhindert war und die Partien der Solistinnen nicht mit ihnen einstudieren konnte.

Ebd., S. 145. Erst am 6. Mai, nach der Vormittagsprobe, waren die beiden Mädchen für eine zusätzliche Probe am Nachmittag mit Umlauf eingeteilt. Diese fand vermutlich erst am nächsten Vormittag statt. Sie verlief schlecht, Schindler erzählte, dass Umlauf die Sängerinnen angeschrien hatte. Ebd., S. 147 und S. 159.

¹²⁶ Köhler / Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 6, S. 117.

¹²⁷ Ebd., S. 118.

Beethoven der Meinung, dass die beiden Sängerinnen am nächsten Tag um 9 Uhr zur Probe kommen sollten, da ihnen die Schule „solchen getragenen Gesang vorzutragen“¹²⁸ fehlte und mit einem Seitenhieb auf die italienische Oper meinte er, „die italienische Gurgeley hat beide vom rechten Wege abgebracht“.¹²⁹ Den Gesprächen zufolge war Caroline Ungers Verunsicherung noch bei der Generalprobe zu spüren, während Henriette Sontag sich bei ihrem Gesangspart deutlich sicherer fühlte.¹³⁰

Bei der Uraufführung am 7. Mai 1824 war das Kärntnertortheater gut gefüllt, auch Ungers Verwandte und/oder Bekannte waren im Publikum, da die Sängerin 3 Billette reservieren ließ.¹³¹

Bei der Aufführung sangen neben Henriette Sontag und Caroline Unger, Anton Haizinger Tenor und Joseph Seipelt Bass. Als die Solistinnen und Solisten die Bühne betraten, wurde ihnen nicht applaudiert, da es in diesem Rahmen nicht angemessen erschien. Jedoch klatschte das Publikum nach dem *Scherzo* des 2. Satzes. Theodore Albrecht legt nahe, dass Unger vermutlich an dieser Stelle Beethoven zum Publikum wendete, da diese Situation weitaus ungewöhnlicher für den Applaus gewesen war als am Ende der Symphonie. In den zeitgenössischen Berichten finden sich dazu widersprüchliche Aussagen.¹³² Die berühmte Anekdote zu Caroline Unger und Ludwig van Beethoven besagt, dass Beethoven den Applaus seiner präsentierten Symphonie nicht hörte, und Unger ihn deswegen am Arm packte und umdrehte, damit er den Jubel sehen konnte.¹³³

Rezensionen über die Gesangspartien gibt es kaum, die *Wiener Theater-Zeitung* berichtete lediglich:

„Die Sänger thaten, was ihnen möglich war. Opersänger sind gewohnt ihre Leistungen in vielen Proben sich anzueignen, auch mag der Styl fremdartig seyn. Am wackersten hielt sich Hr. Seipelt. Hr. Haizinger hatte eine schwierige Aufgabe. An und für sich ist diese Composition schon der Intonation wegen ungemein schwer zu singen, und überdies wechselt der Rhythmus sehr oft.“¹³⁴

Einige Tage nach der Uraufführung wurde die Wiederholung der musikalischen Akademie geplant. Bei den Vorbereitungen trafen sich auch Caroline Unger und Beethoven wieder.

¹²⁸ Köhler / Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 6, S. 139.

¹²⁹ Ebd., S. 140.

¹³⁰ Ebd., S. 159.

¹³¹ Ebd., S. 157.

¹³² Albrecht, *Die Uraufführungen Beethovens Symphonie Nr. 9 im Mai 1824*, S. 98–100.

¹³³ Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven* 2, S. 71.

¹³⁴ „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 58 (13. Mai 1824), S. 231.

Bei diesem Gespräch gab die Sängerin preis: „Ich studiere die *Iphigenia* und wünschte den *Fidelio* auch zu studiren und Sie würden mich unendlich glücklich machen wenn Sie mir den *Clavier*-Auszug leihen wollten. Thuen Sie es?!!!! Ja?!!.“¹³⁵ Ob es tatsächlich dazu kam, muss offenbleiben. Den erwähnten Klavierauszug erhielt sie jedoch nicht und auch eine Gelegenheit zum Einstudieren der Oper ergab sich für sie nicht.

Ungers letzter Auftritt mit einem Werk Beethovens fand Anfang November 1824, bei der Vermählung von Erzherzog Franz Karl von Österreich und Prinzessin Sophie von Bayern, statt.¹³⁶ Hierbei sang Caroline Unger zunächst ein Terzett mit Henriette Sontag und Giovanni David aus Mercadantes *Apotheose d'Ercole* und später mit Domenico Donzelli und Antonio Ambrogi ein Terzett von Beethoven. Dabei dürfte es sich um das 1802 entstandene und 1814 uraufgeführte Stück *Tremate, tempi, tremate* op. 116 handeln, welches auch bei der Wiederholung der musikalischen Akademie am 23. Mai 1824 am Programm stand.¹³⁷ Dieses Werk wurde im Mai jedoch vom italienischen Opernpersonal gesungen, die Sopranstimme übernahm Gioralama Dardanelli – Tenor wurde von Domenico Donzelli und Bass von Pio Botticelli gesungen.¹³⁸ Eine Rezension über das Terzett Beethovens blieb in den Zeitungen aus, ebenso zu dem Terzett aus Mercadantes Oper.

1824 machte Caroline Unger Pläne, Wien zu verlassen, um nach Deutschland zu gehen, wie aus Beethovens Konversationsheften hervorgeht. Im Dezember 1824 wollte sie nach Berlin ziehen. Was sie davon abgehalten hatte, ist nicht bekannt.¹³⁹ Nach ihrem Umzug nach Italien dürfte der Kontakt zwischen Beethoven und Unger vererbt sein. Schindler hatte von der Sängerin 1827 noch einen Brief erhalten, indem sie ihm von ihrer gescheiterten Eheschließung mit dem Architekten Antonio Nicolini erzählt haben soll.¹⁴⁰ Danach findet Unger in den Konversationsheften keine Erwähnung mehr.

¹³⁵ Köhler / Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 6, S. 202.

¹³⁶ „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 136 (11. November 1824), S. 543.

¹³⁷ Kraus, *Beethoven Symphonien V. Nr. 9. d-Moll Opus 125*, S. 279, Fußnote 210.

¹³⁸ „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 67 (3. Juni 1824), S. 266–267.

¹³⁹ Köhler / Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 5, S. 78, S. 160.

¹⁴⁰ Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 11, S. 74.

2.3.6. Der Aufbruch nach Italien

Im März 1825 reiste Caroline Unger nach Neapel. Möglicherweise hing ihre Entscheidung, nach Italien zu gehen, mit Domenico Barbaja zusammen. Der Impresario hatte sein Netzwerk in Neapel aufrechterhalten und weiter ausgebaut. Neben dem Kärntnertortheater war er weiterhin für das Teatro San Carlo zuständig und konnte damit Sängerinnen und Sängern aus Neapel für Wien rekrutieren. Doch versuchte er auch Sängerinnen und Sänger sowie Komponisten aus Wien für sein italienisches Theater zu gewinnen. Julius Benedict, Schüler von Carl Maria von Weber und Kapellmeister des Kärntnertortheaters 1824 und 1825, konnte von Barbaja überzeugt werden, nach Neapel zu gehen.¹⁴¹ Hinzu versuchte Barbaja bereits in seinem ersten Jahr in Wien, das deutsche Repertoire nach Italien zu bringen und „italienisierte“ die Oper *Der Freischütz*, die in Neapel als *Il Franco Arciere* aufgeführt werden sollte. Zu einer Aufführung der Oper kam es aber aus bislang ungeklärten Gründen nicht. Ebenso ließ sich Carl Maria von Weber nicht für eine Oper in Neapel gewinnen. Anders bei *Cordelia* von Conradin Kreutzer: Diese Oper wurde 1825 am Theater del Fondo in Neapel aufgeführt.¹⁴²

Mit den Sängerinnen und Sängern bewies Barbaja mehr Geschick. Sie profitierten vom italienischen Netzwerk, denn der Impresario holte Gesangstalente auch aus Italien, um in Wien Unterricht zu geben. So konnte er wiederum neue Sängerinnen und Sänger für Neapel gewinnen. Beispielsweise konnten Sabine Heinefetter, Fanny Goldberg oder Sophie Löwe in Italien Erfolge feiern, was nicht zuletzt daran lag, dass sie bei Tenor Giuseppe Ciccimarra nach seiner Pensionierung am Kärntnertortheater 1826 gelernt hatten. Claudio Vellutini beschrieb dieses Netzwerk und das daraus resultierende gegenseitige Profitieren im Hinblick auf Repertoire und Gesangsstil als den „Barbaja Effect“.¹⁴³ Der Austausch zwischen Italien und Wien war auch für den Habsburger Hof von Vorteil, der die nationale Identität des damaligen Habsburgerreiches – zu welchem das umbenannte Königreich Lombardo-Venetien seit dem Wiener Kongress gehörte – zu stärken versuchte. In der Opernwelt gelang das insofern, als 1824 für den Namenstag Kaiser Franz I. vor Rossinis *Zelmira* die Kaiserhymne vom deutschen Opernpersonal auf Deutsch erklang und vor der Aufführung *Der Schnee* von

¹⁴¹ Vellutini, *Cultural Engineering*, S. 196–197.

¹⁴² Ebd., S. 194–196. Unger sang diese Oper weder in Wien noch in Neapel.

¹⁴³ Vellutini, *Cultural Engineering*, S. 198–199.

Auber die Hymne auf Italienisch vom italienischen Opernpersonal gesungen wurde.¹⁴⁴ Die Zeitung *Der Sammler* schrieb darüber:

„Das an beyden Abenden überfüllte Haus und der Enthusiasmus, mit welchem die Hymne in beyden Sprachen aufgenommen wurde, bewiesen der Administration dieses Theaters, daß die sinnige Zusammenstellung der producirtten Schauspielgattungen vollkommen gewürdigt worden sey.“¹⁴⁵

Unger, die 1823 auch in *Zelmira* mitgewirkt hatte, war bei diesem Fest dem deutschen Opernpersonal zugeordnet und wirkte bei Aubers Oper mit.

Die Sängerin hatte sich zu der Zeit bereits sowohl in deutschen als auch in italienischen Opern bewiesen. Insgesamt hatte sie bis 1825 in 42 Opern am Kärntnertortheater gesungen, wobei etliche Rossini-Opern in deutscher Übersetzung gegeben wurden.

Auch bei Caroline Ungers Abschiedskonzert war das Repertoire bunt gemischt. Der letzte Auftritt der Sängerin vor ihrem großen Umzug nach Italien fand am 10. März 1825 im kleinen Redoutensaal statt. Neben Unger standen die italienischen Sängerinnen und Sänger Girolama Dardanelli, Luigi Lablache, Giovanni Battista Rubini und Domenico Donzelli sowie die Pianistin Leopoldine Blatheka auf der Bühne. Dabei erklangen nach der Ouvertüre aus *Der Taucher* italienische Arien, Duette und Quartette aus Opern von Paccini und Rossini sowie Klaviervariationen von Conradin Graf und die Tenorarie „Il mio tesoro“ aus *Don Giovanni*.¹⁴⁶

Unger fällt ihre Entscheidung, Wien zu verlassen, um nach Italien zu gehen, möglicherweise 1824, als sie wusste, dass Barbaja seinen Pachtvertrag an der Wiener Oper nicht weiter verlängerte. Der Impresario widmete seine volle Aufmerksamkeit wieder dem Theater in San Carlo. Joseph Glossop, der die Pacht für das italienische Opernhaus 1824 übernommen hatte, gab diese ein Jahr später wieder ab. Barbaja übernahm sie erneut ab Ostern 1825.¹⁴⁷

Das Kärntnertortheater wurde nun für kurze Zeit an Karl Friedrich Hensler verpachtet, der auch für das Theater in der Josefstadt verantwortlich war. Ein Jahr später, nachdem das Kärntnertortheater für etliche Monate geschlossen gewesen war, übernahm Barbaja das Opernhaus zu einem geringeren Preis erneut, bis er 1828 die Verträge endgültig kündigte.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Vellutini, *Cultural Engineering*, S. 199–200.

¹⁴⁵ „Notizen“, in: *Der Sammler* 123 (12. Oktober 1824), S. 492.

¹⁴⁶ „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 35 (22. März 1825), S. 139.

¹⁴⁷ Eisenbeiss, *Domenico Barbaja*, S. 173–177.

¹⁴⁸ Vellutini, *Cultural Engineering*, S. 216–217.

Unger wurde von Impresario Domenico Barbaja ab dem Frühjahr 1825 am Teatro San Carlo in Neapel engagiert.¹⁴⁹ Am 29. März machte sie sich gemeinsam mit dem Sänger Anton Forti, den Balletttänzerinnen Antonia Torelli und Amalie Brugnoli sowie dem bereits erwähnten Julius Benedict¹⁵⁰ auf den Weg dorthin.¹⁵¹

3. Die Opernbühnenkarriere Caroline Ungers – von Triumphen und Erfolgen

3.1. Die Beobachtungen der Sängerin aus der Ferne

Kaum war Caroline Unger an der italienischen Oper in Neapel beschäftigt, berichteten die Wiener Zeitungen und Zeitschriften fast ausschließlich positiv über die Sängerin. Einige Monate nach ihrem Abschied 1825 wurde sie in der *Wiener Theater-Zeitung* bereits mit einem italienischen Sonett bedacht, welches ihr aufgrund ihrer Erfolge in den Opern in Neapel gewidmet worden war.¹⁵² Eine Betonung auf das „Wienerische“ oder auf das „Deutsche“ der Sängerin und die dazugehörige euphorische nationale Aufladung sind dabei unverkennbar.

Ungers Erfolge in Italien begannen, als die Opersängerin Joséphine Fodor-Mainvielle nach Paris ging. 1826 übernahm die junge Sängerin die ersten Rollen ihres früheren Vorbilds.¹⁵³ Ihr weiterer Werdegang lässt sich durch die Berichterstattung der deutschsprachigen Zeitschriften gut nachvollziehen – etliche Artikel erwähnen *Ungher*, wie sich die Sängerin der italienischen Aussprache wegen nun schrieb, und beobachteten ihren Erfolg in Italien.¹⁵⁴ So veröffentlichte die *Abend-Zeitung* bereits 1826 einige biographische Notizen über Unger, wobei der Fokus auf ihrer Ausbildung sowie auf ihren anfänglichen Erfolgen in Wien lag. Dabei wurde vermutet, dass sie nach Wien zurückkehren würde, wenn Domenico Barbaja erneut die Pacht des Kärntnertortheaters übernehmen würde.¹⁵⁵ Dazu kam es nicht, denn nach ihrem Engagement in Neapel war die Sängerin von 1827 bis 1829 an der Mailänder

¹⁴⁹ „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (13. April 1825), S. 241–242.

¹⁵⁰ Wie nahe sich Unger und Benedict standen, ist nicht weiter bekannt, 1826 gab es das Gerücht, dass die beiden in Neapel geheiratet hätten. Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 9, S. 73.

¹⁵¹ „Anhang“, in: *Wiener Zeitung* 73 (31. März 1825), S. 323.

¹⁵² „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 96 (11. August 1825), S. 395–396.

¹⁵³ „Nachrichten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften“, in: *Abend-Zeitung* 50 (28. Februar 1826), S. 200.

¹⁵⁴ Die Schreibweise „Unger“ wird in diesem Kapitel weiterhin beibehalten.

¹⁵⁵ Dieser Artikel stellt auch die Basis zu Constantin Wurzbachs biographischem Artikel im österreichischen biographischen Lexikon. Teilweise wurde direkt aus dem Zeitungsartikel abgeschrieben. „Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften. Caroline Unger“, in: *Abend-Zeitung* 51 (1. März 1826), S. 65–66.

Scala tätig.¹⁵⁶ Lediglich ein einziges Mal war Unger in dieser Zeit – aufgrund eines bürokratischen Fehlers – in Wien. Sie wurde zu spät für ihr Engagement in Mailand verständigt und war stattdessen nach Wien gereist. So sang sie am 12. Juli 1827 in einem Konzert am Kärntnertheater. Für eine Operaufführung blieb keine Zeit, da sie nach Italien zurückreisen musste.¹⁵⁷

Nach 1829 wirkte Unger an den verschiedensten Opernhäusern in ganz Italien und war nicht mehr fest an eines gebunden. Pro Saison nahm sie ein Engagement an einer der zahlreichen Opernbühnen an. Ihr Erfolg wuchs stetig und so schrieben ab Winter 1825 bereits erste Opernkomponisten für Unger eigene Rollen. Diese wurden mit der Zeit mehr und in den 1830er Jahren konnte sie sich zu den besten Sängerinnen Italiens zählen. Bei den Vorstellungen wurde sie mit Blumensträußen und -kränzen sowie mit Gedichten und Sonetten überhäuft. Manchmal begleiteten Leute aus dem Publikum sie sogar mit nach Hause, um ihre Anerkennung zu zeigen.¹⁵⁸ Diese Resonanz nahmen auch die Wiener Zeitschriften auf, so berichtet die *Wiener Theater-Zeitung* im Juli 1832 nach ihrer letzten Vorstellung in Bologna:

„Das Theater war bis zur Tageshelle beleuchtet, um der Scheidenden Achtung zu bezeigen, das Publikum applaudirte und rief die Sängerin unaufhörlich vor; am Eingang des Theaters wurden ihr Porträt und Vignetten zum Kauf ausgeboten, welche sie in Hauptszene der Unbekannten [*La Straniera*] darstellten; [...] passende Verse standen darunter. In alle Logen wurden Blumenkränze vertheilt, welche nach der Cavatine aus Niode auf die Bühne geworfen wurden, so daß diese einem Blumenfelde glich. Für die Fastenzeit 1833 ist Dem. Unger für das Theater della Pergola in Florenz engagirt, wo Donizetti eine neue Oper für sie komponirt.“¹⁵⁹

Die besagte Oper, die Gaetano Donizetti für die Sängerin schrieb, war *Parisina*, in der Unger die Titelrolle übernahm und die daraufhin ihr Steckenpferd wurde.

Bis Oktober 1833 blieb Unger in Italien, danach spielte sie mit weiteren italienischen Opernsängerinnen und Opernsängern am Théâtre-Italien in Paris. Ihr Aufenthalt war nicht von langer Dauer – lediglich bis ins Frühjahr 1834 war sie in Frankreich an der Oper engagiert. Danach begab sich die italienische Operngesellschaft auf eine Gastspielreise nach London. Unger debütierte dort in Donizettis *Anna Bolena*, wie die *Wiener Theater-Zeitung* berichtete.¹⁶⁰ Anschließend reiste Unger erneut nach Florenz. Engagements in Berlin für die Jahre 1834 und 1835 konnten nicht realisiert werden.¹⁶¹

¹⁵⁶ Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

¹⁵⁷ „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 35 (29. August 1827), S. 604.

¹⁵⁸ Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

¹⁵⁹ „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 139 (12. Juli 1832), S. 556.

¹⁶⁰ „Paris, im Februar 1834.“, in *Allgemeine Theaterzeitung* 54 (17. März 1834), S. 215.

¹⁶¹ „Aus der Theaterwelt“, in *Allgemeine Theaterzeitung* 72 (10. April 1834), S. 290; Caroline Unger, Brief an Monsieur Feville 9.1.1834, D-F, Mus. Autogr. C. Unger A001.

Auch Giacomo Meyerbeer hatte 1834 gehofft, dass er die Sängerin für die Rolle der Valentine in *Les Huguenots* gewinnen würde.¹⁶² Er wohnte den Vorstellungen der *Parisina* in Florenz im Frühjahr zweimal bei. An seine Frau schrieb er nach der ersten Darbietung begeistert: „Die Ungher ist eine sehr große Künstlerin voll der höchsten dramatischen Intentionen, und würde nicht leider schon ihre Stimme scharf und kastratenmäßig so würde ich lieber für sie als für die extravagante Malibran komponiren.“¹⁶³ Dieser Wunsch wurde ihm nicht erfüllt. Ob die beiden sich bereits 1834 begegneten, ist nicht bekannt, allerdings waren sie später, nachdem Unger geheiratet hatte, miteinander in Kontakt. 1850 war Meyerbeer bei der Sängerin zu Gast und sie tauschten sich auch in Briefen miteinander aus. Außerdem erhielt Unger vom Komponisten seine *40 Mélodies á une et á plusieurs voix* und sie setzte sich in Italien für seine Oper *Le prophète* ein.¹⁶⁴

1835 sprachen der Impresario Alessandro Lanari und Caroline Unger über mögliche Auftritte in Wien.¹⁶⁵ Lanari hatte ein gutes Netzwerk in Italien und war an mehreren führenden Opernhäusern als Impresario tätig gewesen. Außerdem kümmerte er sich als Agent auch um einzelne Künstlerinnen und Künstler, unter anderem um Gilbert-Louis Duprez,¹⁶⁶ der auch mit Unger eng vertraut war.¹⁶⁷ Allerdings wurde aus unbekanntem Gründen von den Vorstellungen in Wien wieder Abstand genommen. Unger blieb in Italien und baute ihren Erfolg dort weiter aus. So wurde sie 1836 in Livorno mit einer Lorbeerkrone aus Gold überrascht und erhielt in Bologna einen Ring, auf dem ihr Name als Anagramm eingraviert wurde: „Regni al cor, una = Carolina Unger“.¹⁶⁸ In Reggio Calabria überreichte man ihr 1837 eine goldene Denkmünze, die ihr Bildnis mit Kränzen umrankte und die Aufschrift „Musicis modis summa, gustu major – Regii Lepedi nundinariis ludis scenicis, amplificatis anno MDCCCXXXVII“ trug.¹⁶⁹

¹⁶² Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

¹⁶³ Becker (Hrsg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher 2*, S. 373.

¹⁶⁴ Henze-Döhring (Hrsg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher 5*, S. 289, 713–717, 723–724. Caroline Ungers Schülerin Anna von Meichsner studierte später auch die Rolle der Fides ein. Vgl. Kapitel 5.2.2.

¹⁶⁵ Faragóné, *Unger-Sabatier Karolina*, S. 75–81.

¹⁶⁶ Eisenbeiss, *Domenico Barbaja*, S. 186–187.

¹⁶⁷ Becker (Hrsg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher 2*, S. 355.

¹⁶⁸ „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 257 (24. Dezember 1836), S. 1032.

¹⁶⁹ Löwenthal, „Literarische Mitteilungen aus Italien“, in: *Der Humorist* 101 (21. Juli 1837), S. 404.

1837 erklärte sie Florenz zu ihrer neuen Heimatstadt und kaufte sich den Palazzo Cambiagi. Außerdem wurde sie vom Großherzog der Toskana, Leopold II., zur Kapell- und Kammer-
sängerin ernannt.¹⁷⁰ Die Überlegungen zu Gastspielen in Wien begannen in diesem Jahr er-
neut, die wiederum nicht realisiert wurden.¹⁷¹ Möglicherweise plante die Opernsängerin
1838 auch eine Tournee, wie die Zeitung *Der Humorist* nahelegt. Nach ihrem Besuch in
Wien wollte sie weiter nach München, Dresden, Berlin, Hamburg, Kopenhagen und schließ-
lich St. Petersburg reisen.¹⁷² Diese Gastspiele kamen ebenfalls nicht zustande, Unger blieb
in Italien. Dort hielt der Erfolg weiterhin an, in Reggio wurde ihr zu Ehren eine Büste aus
Marmor angefertigt und sie erhielt kostspielige Geschenke vom herzoglichen Hof. Die Sän-
gerin schloss 1838 sehr gut bezahlte Engagements in verschiedenen italienischen Städten ab,
laut der *Wiener Theater-Zeitung* machte sie einen Umsatz von 120.000 Franken. Vermutlich
hielt sie während dieser Zeit an der Idee der Gastspielreisen fest, denn im Juli wurde bereits
bekanntgegeben, dass sie im nächsten Frühjahr in Wien zu hören sein würde.¹⁷³ Wie diese
Vereinbarung, dass Unger mit der italienischen Operngesellschaft schlussendlich doch nach
Wien reisen konnte, zustande kam, ist nicht bekannt. Jedoch war sie über die Möglichkeit,
wieder am Kärntnertortheater aufzutreten, hellauf begeistert und schrieb in einem Brief an
eine Freundin mit großer Freude im Wiener Dialekt: „Wie i mi auf Wien g’frey!!!“¹⁷⁴

3.2. Pachtwechsel am Kärntnertortheater 1825–1839

Am Kärntnertortheater hatte es inzwischen mehrere Pachtwechsel gegeben, nachdem Bar-
baja seine Verträge 1828 gekündigt hatte. Sein Nachfolger wurde Graf von Gallenberg. Nach
seinem Bankrott musste er aber bereits nach zwei Jahren die Pacht beenden. Anschließend
pachtete Louis Duport, der bereits als Barbajas Stellvertreter gearbeitet hatte, das Opernhaus.
Er führte das Kärntnertortheater bis 1836, danach übernahmen es bis 1848 Carlo Balochino
und Bartolomeo Merelli.¹⁷⁵ Neben dem Kärntnertortheater führten die beiden seit 1829 auch

¹⁷⁰ Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

¹⁷¹ Faragóné, *Unger-Sabatier Karolina*, S. 90–92.

¹⁷² Löwenthal, „Triester Salon“, in: *Der Humorist* 161 (3. November 1837), S. 644.

¹⁷³ „Aus Reggio“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 138 (11. Juli 1838), S. 611.

¹⁷⁴ Caroline Unger, Brief an Nina d’Ernberg 4. November 1838, A-Wst HIN 9130.

¹⁷⁵ Eisenbeiss, *Domenico Barbaja*, S. 234.

die Mailänder Scala, wodurch Unger schon zuvor mit ihnen in Kontakt getreten war.¹⁷⁶ Während Balochino, der in Italien Assistent von Domenico Barbaja gewesen war, sich in Wien aufhielt, war Merelli nur am Anfang einer italienischen Stagione in Wien zugegen und kehrte anschließend nach Mailand zurück. Balochino war vorrangig für die ökonomische Instandhaltung des Hoftheaters zuständig und Merelli, der auch als Librettist tätig war, kümmerte sich um die künstlerische Gestaltung. 1836 wurde zunächst ein Vertrag zur Pacht von fünf Jahren geschlossen. In diesem wurde festgehalten, dass das Opernhaus bis auf einzelne Tage das ganze Jahr über geöffnet sein sollte. Opern sollten in deutscher Sprache bzw. in deutschen Übersetzungen aufgeführt werden. In den Monaten April bis Ende Juni sollte die italienische Oper den Vorzug erhalten. In diesem Zeitraum waren 60 italienische Opern angesetzt, wofür erstklassige Opernsängerinnen und Opernsänger engagiert wurden. Von den 60 Opern sollten fünf, drei Opere serie und zwei Opere buffe, in Wien noch nicht gehört worden sein. Auch neue deutsche Opern sollten aufgeführt werden, mindestens drei waren vorgeschrieben. Für die italienische Oper wurde jeweils im März verkündet, welche italienischen Stars in den nächsten Monaten in Wien zu Gast waren, wofür ungefähr 14 bis 16 Sängerinnen und Sänger Engagements erhielten. Für die kleineren Rollen in den italienischen Opern setzte man auch Sängerinnen und Sänger aus dem deutschen Opernensemble ein,¹⁷⁷ ähnlich wie es bereits zu Karrierebeginn von Unger der Fall gewesen war.

Während der Pachtzeit von Merelli und Balochino wurde auch die deutsche Oper gepflegt. Es standen neben wenigen neuen erfolgreichen Opern weiterhin Opern von Mozart sowie Webers *Freischütz* auf dem Spielplan. Währenddessen konnte Anfang der 1830er Jahre nicht nur die italienische Oper, sondern auch die französische in Wien Erfolge feiern. Diese verzeichneten die höchsten Aufführungszahlen, die die finanzielle Lage der Hofoper verbesserten. Vor allem Opern von Donizetti wie *Lucia di Lammermoor*, *L'elisir d'amore*, *Belisario* oder *Lucrezia Borgia*, aber auch Bellinis *Norma* oder *La sonnambula* erfreuten sich besonderer Beliebtheit – teilweise auch in deutscher Übersetzung. Rossinis große Glanzzeit in Wien war vorbei. Er war nur mehr mit zwei Opern, *Wilhelm Tell* und *Il Barbiere di Siviglia*, mit besonders hohen Aufführungszahlen vertreten.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Das belegt auch ein Brief aus dem Jahr 1829, in dem Unger Balochino einen Cellisten empfiehlt. Caroline Unger, Brief an Carlo Balochino 23.8.1829, A-Wst HIN 10377. Mein Dank gebührt an dieser Stelle Mag. Kyra Waldner für die Unterstützung bei der Übersetzung.

¹⁷⁷ Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1836 bis 1848*, S. 17–23.

¹⁷⁸ Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1836 bis 1848*, S. 25–27.

3.3. Caroline Ungers Aufenthalt in Wien 1839

3.3.1. Euphorie beim Wiener Publikum

Als sich Caroline Unger für die italienische Stagione 1839 nach Wien begab, hatte das Wiener Publikum große Erwartungen an die Sängerin, die vor über einem Jahrzehnt ihre Heimatstadt verlassen hatte. Obwohl Unger über vier Jahre am Kärntnertortheater engagiert gewesen war und auch sonstige zahlreiche Auftritte in musikalischen Akademien in Wien aufweisen konnte, erinnerte man sich vorrangig als Anfängerin an sie. Nun, nach ihren großen Erfolgen in Italien, sollte sie ihre Rollen in den Opern von Donizetti auch in Wien darbieten. Ihr erster Auftritt war in der Titelrolle in *Anna Bolena*, einer Oper, die dem Wiener Publikum nicht neu war. Umso mehr ist es bezeichnend, dass die Zeitung *Der Adler* berichtete: „Dlle. Unger [...] ward der Magnet, der den ungeheuren Andrang verursachte, durch welchen das Haus lange schon vor dem Beginn der Oper überfüllt war.“¹⁷⁹ Während Unger in dieser Zeitung sowie im *Österreichischen Morgenblatt* mit Lob überhäuft wurde,¹⁸⁰ übte die *Allgemeine musikalische Zeitung* auch Kritik an der Sängerin. Unter anderem wird erwähnt, dass ihre Stimme mit der Zeit unter der Belastung der vielen Auftritte litt.¹⁸¹

Doch waren die Rezensionen über die gegebenen Opern, in denen Unger mitsang und spielte, euphorisch, zudem preiste man ihre Fertigkeiten als Schauspielerin. Unger sang 1839 in Donizetti-Opern: Elena in *Marino Faliero*, die Titelrollen in *Lucrezia Borgia* und als Antonina in *Belisario*. In Opern von Bellini verkörperte sie die Titelrollen *Norma* und *Beatrice di Tenda*.¹⁸² Vor allem in den Opern von Donizetti konnte sie laut der *Wiener Zeitschrift* überzeugen.¹⁸³

Ihr riesiger Erfolg in Wien ließ sich nicht nur an dem 1839 anonym herausgegebenen Buch *Trionfi melodrammatici di Carolina Ungher in Vienna* erkennen, in dem einige Lobpreisungen aus verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften abgedruckt wurden,¹⁸⁴ sondern auch am verliehenen Titel zur k. k. Kammersängerin.¹⁸⁵

Im Zuge ihres Aufenthalts in Wien ließ sich Caroline Unger von Josef Kriehuber portraituren. Sein Porträt ist heute eines der bekanntesten Bilder der Sängerin.

¹⁷⁹ „Theater in Wien“, in: Gross-Hoffinger, Anton Johann (Hrsg.), *Der Adler* 87 (11. April 1839), S. 259.

¹⁸⁰ „Hofopertheater“, in: *Österreichisches Morgenblatt* 4/45 (1839), S. 179.

¹⁸¹ „Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 31 (31. Juli 1839), Sp. 611.

¹⁸² Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1836 bis 1848*, S. 111.

¹⁸³ „II. Artistisches“, in: *Beylage zur Wiener Zeitschrift* 28 (9. Juli 1839), S. 2.

¹⁸⁴ *Trionfi melodrammatici di Carolina Ungher in Vienna 1839*, o. J. o. O. A. Strauss.

¹⁸⁵ „Auszeichnungen“, in: *Der Humorist* 113 (7. Juni 1839), S. 451.



Abbildung 2: Caroline Unger, lithographiert von Josef Kriehuber 1839, A-Wn PORT_00157163_01.

Nach der italienischen Stagione 1839 ging man bereits davon aus, dass Caroline Unger für das nächste Jahr erneut engagiert werden würde, wie *Der Sammler* zeigt.¹⁸⁶

3.3.2. Die Verlobung mit Nikolaus Lenau

Während ihres Aufenthaltes in Wien 1839 verliebten sich die Opernsängerin Caroline Unger und der Dichter und Schriftsteller Nikolaus Lenau ineinander. Unger war in Liebesbeziehungen vor ihrer Eheschließung 1841 nicht unerfahren. Beispielsweise war der französische

¹⁸⁶ „Mancherley“, in: *Der Sammler* 78 (29. Juni 1839), S. 312.

Hofflötist Louis Drouet, der bereits 1822 in Wien zugegen war und drei musikalische Akademien gab – bei einer wirkte Unger mit –, von der Sängerin angetan.¹⁸⁷ Otto Hartwig erwähnte in seiner Beschreibung über Caroline Unger, dass Franz Ignaz von Holbein um ihre Hand gebeten hatte, was die Sängerin aber ablehnte.¹⁸⁸ Die Liebesbeziehung mit dem Grafen Henri de Ruolz zerbrach, genauso wie die Liebschaft mit Alexandre Dumas dem Älteren. Letzterer hatte sich 1835 in Italien auf eine Reise begeben, seine spätere Frau Ida Ferrier begleitete ihn. Er ließ sich nicht auf Ungers unmissverständliche Worte ein, die ihn zu sich in ihr Haus in Florenz einlud. Nach einem tief ergriffenen Liebesbrief der Sängerin, schrieb er ihr nicht mehr zurück.¹⁸⁹

Anders entwickelte sich die Situation mit dem Schriftsteller Nikolaus Lenau. Als Unger 1839 im Kärntnertortheater auftrat, lernte sie den Dichter näher kennen. Möglicherweise waren sich die beiden bereits bei der Generalprobe von Beethovens 9. Symphonie am 6. Mai 1824 begegnet.¹⁹⁰ Außerdem äußerte Lenau sich 1830 über Schubert, zu dem er „indirekte Beziehungen“ über Caroline Unger und Nanette Wolf Kontakt gehabt haben soll, was eine frühere Begegnung der beiden nahelegt.¹⁹¹

Ihre Liebesbeziehung begann im Sommer Ende Juni 1839, nachdem der Dichter und die Sängerin gemeinsam mit Graf Theodor Heusenstamm bei Graf Christalnigg in Penzing zu Mittag aßen. Nach Briefen Lenaus sang Unger bei diesem Zusammentreffen zwei Lieder von Franz Schubert, nämlich *Gretchen am Spinnrade* und *Der Wanderer*. Graf Heusenstamm begleitete sie am Klavier. Lenau zeigte sich tief ergriffen von Ungers Gesang, sodass er seine Rührung kaum zurückhalten konnte, wie er Sophie Löwenthal mitteilte.¹⁹² Diese war bereits seit einigen Jahren eine enge Vertraute und Angebetete von Lenau, der sich in keiner seiner Entscheidungen ihrem Einfluss entziehen konnte.¹⁹³ Einige Tage später hörte der Dichter Unger in *Belisario* und schrieb an Löwenthal: „Das Spiel und Singen der Unger machten auf mich die höchste tragische Wirkung. [...] Sie ist eine Künstlerin erster Größe.“

¹⁸⁷ Deutsch, *Schubert. Dokumente seines Lebens*, S. 155–157. Auch Karl Holz berichtete im Juli 1826 in den Konversationsheften Beethovens über Drouet und Unger. Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 10, S. 38–39.

¹⁸⁸ Hartwig, „François Sabatier und Caroline Sabatier-Unger“, S. 232. Auch Anton Schindler erwähnte diesen Heiratsantrag und vermutete, dass Unger 1827 die Beziehung zu Holbein wieder herstellen wollte und eine Eheschließung in Erwägung zog, da ihre Mutter hohe Schulden hatte, die sie versuchte abzubezahlen. Antonio Nicolini, ein königlicher Architekt, hatte eine Heirat kurz zuvor abgelehnt. Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 11, S. 74.

¹⁸⁹ Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

¹⁹⁰ Marx / Haas, *210 Österreichische Komponistinnen*, S. 364.

¹⁹¹ Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, S. 284.

¹⁹² Dietze (Hrsg.), *Nikolaus Lenau. Sämtliche Werke und Briefe*, S. 569.

¹⁹³ Gombocz, „Die Verlobung mit Karoline Unger. Ein gescheiterter Fluchtversuch Lenaus“, S. 31–32.

Auch im Umgang ist sie sehr liebenswürdig und gegen mich besonders freundlich. Ich war gestern nach dem Theater bei ihr, heute esse ich bei ihr zu Mittag. Du sollst sie kennen lernen.“¹⁹⁴ Die Opernsängerin und der Schriftsteller trafen sich öfter, bevor Unger Anfang Juli 1839 zum ersten Mal nach Dresden aufbrach. „Ich war viel mit Karolinen zusammen, sie fühlte sich mir verwandt wie eine Wetterwolke der andern“, ¹⁹⁵ schrieb er am 5. Juli und einige Zeilen später: „Ich wünschte, daß sie, wie sie sich vorgenommen, nach einigen Jahren sich dem deutschen Schauspiele zuwendete; da wäre es eine Freude, ein Trauerspiel eigens für sie zu schreiben.“¹⁹⁶ Diese letzten zitierten Worte überraschen, da sich Unger in ihrer Karriere seit 1825 nicht mehr mit deutschen Opern – abgesehen von einzelnen Ausnahmen – beschäftigt hatte. Dass sie 1839 – auf dem Höhepunkt ihres Erfolgs mit italienischen Opern – noch mit dem Gedanken spielte, eine neue Sparte einzuschlagen, ist durchaus verwunderlich. Durch die zuvor genannten Schubert-Lieder und die Behauptung Ungers, dass sie sich vorstellen könne, auch deutsche Opern zu spielen, ist es wahrscheinlich, dass sie sich privat weiterhin mit dem deutschen Repertoire auseinandergesetzt hat. Lediglich ein einziger Auftritt in Italien mag zu den erwähnten Liedern weiter Aufschluss geben. Am 31. Juli 1829 gab Caroline Unger ein Benefizkonzert in Turin. Bei diesem sang sie nicht nur italienisches Repertoire, sondern „due canzonette tedeschi“, wie im *Il Censore Universale dei teatri* beschrieben wird. Am Klavier hatte sie sich dabei selbst begleitet. Um welche zwei deutschen Stücke es sich hierbei handelte, wird nicht weiter erwähnt.¹⁹⁷ Der Sängerin war es also vier Jahre, nachdem sie Wien verlassen hatte, ein Anliegen, deutsches Repertoire auf die italienische Bühne zu bringen.

Die Liebesbeziehung zwischen Unger und Lenau hatte sich innerhalb von zwei Wochen vertieft, die Sängerin ließ den Dichter durch einen Brief wissen, wie sehr sie ihn liebte. Am 11. Juli 1839 schrieb er in seiner Verzweiflung und Abhängigkeit an Sophie Löwenthal: „Karoline liebt mich und will mein werden. [...] Mein Gefühl für Sie bleibt ewig und unerschüttert, aber Karolins Hingebung hat mich tief ergriffen. Es ist an Ihnen, Menschlichkeit zu üben an meinem zerrißnen Herzen.“¹⁹⁸ Sophie Löwenthal war, obwohl mit Max Löwenthal verheiratet, gegen die Eheschließung. Sie versuchte dem Schriftsteller ihre Bedenken gegen die Hochzeit darzulegen und ihm Schuldgefühle bezüglich ihres kränkenden Gesund-

¹⁹⁴ Dietze (Hrsg.), *Nikolaus Lenau. Sämtliche Werke und Briefe*, S. 569.

¹⁹⁵ Ebd., S. 729.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ „Notizie italiana“, in: *Il Censore Universale dei teatri* 63 (8. August 1829) S. 251.

¹⁹⁸ Dietze (Hrsg.), *Nikolaus Lenau. Sämtliche Werke und Briefe*, S. 731.

heitszustandes einzureden. Zudem meinte sie, dass seine finanzielle Lage keine gute materielle Grundlage für eine Ehe darstellte. Der Dichter folgte außerdem einer Einladung Löwenthals auf die Sommerresidenz nach Bad Ischl. Dort war es für sie vermutlich noch besser möglich, Lenaus Sorgen zu der Eheschließung zu schüren.¹⁹⁹ Eine Aussprache zwischen Unger und Lenau gab es am 21. August in Linz. Der Dichter gab zu bedenken, dass sein Einkommen für beide zu gering war und wollte nicht, dass Unger sich von ihren Pflichten und Engagements, die sie für die nächsten 19 Monate bereits verhandelt hatte, entbinden musste. Dies hätte Konventionalstrafen nach sich gezogen, umgekehrt hätte sie ein kleines Vermögen mit ihren nächsten Auftritten machen können. Obwohl Unger bereit gewesen wäre, dieses Risiko auf sich zu nehmen, lehnte Lenau das definitiv ab und verschob die Eheschließung auf unbestimmte Zeit. In den nächsten Tagen begaben sich die beiden zusammen auf einen Ausflug ins Salzkammergut, danach verschlechterte sich das Verhältnis.²⁰⁰ Die Beziehung war mit Sicherheit spätestens 1840 beendet, denn Ungers früherer Verehrer wusste dann nämlich nicht, wann die Sängerin nach Wien kommen würde.²⁰¹ Dennoch sahen sie sich im Mai 1840 wieder, Lenau besuchte Unger nach einer Opernvorstellung, an Löwenthal schrieb er: „Die Schranken sind unverrückbar; sie weiß das recht gut, ist aber doch glücklich, wenn sie mich sieht.“²⁰² Lenau sendete Unger das Gedicht *Im Frühling* und bat sie um eine Antwort, die sie ihm nach Stuttgart schreiben sollte.²⁰³ Außerdem hatten sie erneut über ein Trauerspiel gesprochen, Lenau ersuchte auch Sophie Löwenthal um ihre Meinung zu dem Sujet, wobei er aber nicht in die Tiefe ging.²⁰⁴ Möglicherweise handelte es sich um Lenaus Werke *Savonarola* oder *Faust*. Von diesen erbat Lenau von Sophie Löwenthal bereits am 30. Mai 1840 eine Rezension, die er nicht erhielt.²⁰⁵ Zu einer weiteren Zusammenarbeit kam es aber nicht. Das Verhältnis zerbrach gänzlich und Lenau forderte seine Briefe von Unger zurück. Diese bekam er im Juli in Bad Ischl von ihr retourniert. Er beseitigte die Korrespondenzen, auch sie bekam ihre zurück und meinte, diese zu verbrennen.²⁰⁶

¹⁹⁹ Gombocz, „Die Verlobung mit Karoline Unger. Ein gescheiterter Fluchtversuch Lenaus“, S. 32.

²⁰⁰ Dietze (Hrsg.), *Nikolaus Lenau. Sämtliche Werke und Briefe*, S. 737–739.

²⁰¹ Ebd., S. 769–770.

²⁰² Ebd., S. 575.

²⁰³ Ebd., S. 773–774.

²⁰⁴ Ebd., S. 787–788.

²⁰⁵ Ebd., S. 775–776.

²⁰⁶ Ebd., 792–793.

Keine weiteren Briefe existieren somit zwischen den beiden, doch ist durch einen Eintrag in Ungers Stammbuch, dass sie ab ca. 1842 führte, zu sehen, dass sie sich nochmals begegneten. Lenau hat sich mit den Worten „Trotz allem Freundeswort und Mitgeföhlsgelärden bleibt jeder tiefer Schmerz ein Eremit auf Erden“ darin verewigt.



Abbildung 3: Caroline Unger-Sabatiers Stammbuch, D-Dük Sammlung Caroline Sabatier, geb. Unger.

3.4. Letzte Triumphe Caroline Ungers in Wien 1840

3.4.1. Das letzte Engagement an der Wiener Hofoper

Nach ihrem Wiener Gastspiel 1839 reiste Caroline Unger nach Dresden, wo sie an die Wiener Erfolge anschließen konnte. Bei den Dresdner Vorstellungen war unter anderem auch der Dichter Ludwig Tieck zugegen.²⁰⁷ Hermann von Friesen schrieb in seiner Schrift *Ludwig Tieck: Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825–1842* auch einen Abschnitt über Ungers Zeit in Dresden, in dem er sich euphorisch an ihre Auftritte erinnerte.²⁰⁸

Nach dem Gastspiel kehrte sie zu den italienischen Opernbühnen zurück. Im nächsten Frühjahr, im April 1840, traf sie erneut in Wien ein. Aus diesem Jahr wurde sogar der Briefverkehr zwischen Alessandro Lanari und Caroline Unger im Oktober in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in deutscher Übersetzung veröffentlicht. Er beschäftigte sich vorrangig mit Ungers weiterem Zeitplan nach der italienischen Stagione in Wien. Die Sängerin klagte über Stimmbeschwerden und wollte sich im Sommer nach Bad Ischl und Lucca begeben, um sich zu erholen. Dadurch müsste sie die Auftritte von Sinigaglia absagen, was Lanari erzürnte, und er drohte ihr mit hohen Rückzahlungen. Schlussendlich konnte sich Unger aus dem zuvor geschlossenen Vertrag für die Sommerstagione zurückziehen.²⁰⁹ In Wien berichtete *Der Adler* tatsächlich über eine Vorstellung, in der Unger eine Arie ausließ, da sie nicht gut bei Stimme war.²¹⁰ Wie tiefgreifend ihre Beschwerden waren, kann aber nicht nachvollzogen werden. Denn obwohl sich Unger tatsächlich nach Bad Ischl und Lucca begab,²¹¹ trat sie im Sommer am Theater von Lucca auf.²¹²

Im Rahmen der Wiener Vorstellungen wurde Caroline Unger 1840 abermals umjubelt. Nach ihrem letzten Auftritt, am 30. Juni, bekam die Presse mit, dass Unger nicht mehr für das folgende Jahr engagiert worden war und vermutlich auch nicht mehr in Wien auftreten würde. In der Titelrolle der Oper *Lucrezia Borgia* nahm sie Abschied vom Kärntnertheater.²¹³

²⁰⁷ „Notizen“, in: *Der Sammler* 98 (15. August 1839), S. 392.

²⁰⁸ Friesen, *Ludwig Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825–1842*, S. 249–252.

²⁰⁹ „Documenti giustificanti dell’Impresa Alessandro Lanari“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 44 (28. Oktober 1840), Sp. 897–900.

²¹⁰ „Feuilleton. K. K. Hoftheater nächst dem Kärntnerthore“, in: *Der Adler* 98 (23. April 1840), S. 304.

²¹¹ „Welt-Theater“, in: *Der Sammler* 107 (6. Juli 1840), S. 427.

²¹² „Documenti giustificanti dell’Impresa Alessandro Lanari“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 44 (28. Oktober 1840), Sp. 900.

²¹³ „Album. Theater-Salon“, in: *Der Humorist* 132 (2. Juli 1840), S. 526.

3.4.2. Caroline Unger als Widmungsempfängerin von Musikstücken

Wie groß die Euphorie und die Erfolge in Wien waren, wird auch anhand einiger Musikstücke deutlich, die Caroline Unger gewidmet wurden. Komponisten aus dem deutschsprachigen Raum drückten ihre Wertschätzung durch Widmungen an die Sängerin aus (siehe Tabelle).

Komponist	Werk	Verlag/Erscheinungsjahr
Laurenz Weiß	<i>An den Bach</i> Lied	1839
Carl Gottlieb Reissiger	<i>Ich denke dein (Bei jedem Lüftchen)</i> Lied	1840
Johann Strauss (Vater)	<i>Rosenblätter op. 115</i> Walzer für Pianoforte	Tobias Haslinger 1840
Eduard von Lannoy	<i>Tre Duetti (parole italiane e tedesche) per Mezzo-Soprano e Contralto con Accompagnamento di Pianoforte op. 36</i>	Pietro Mechetti [1840]
Carl Gottlieb Reissiger	<i>Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte</i>	Friedrich Hofmeister [1842]

So erschien in Wien im Jahr 1840 bei Tobias Haslinger der Walzer für Pianoforte *Rosenblätter* op. 115 von Johann Strauss Vater mit dem gedruckten Zusatz „Zur Erinnerung an die gefeyerte Dlle. Caroline Ungher“.²¹⁴ Die Widmung befindet sich nach dem Titel des Stücks, der Angabe „Walzer“ und der Instrumentation „Pianoforte“. Damit ist der kurze Schriftzug zentral am Titelblatt angebracht und befindet sich vor der Nennung des Komponisten. Die Widmung bezieht sich lediglich auf die Klavierausgabe, obwohl der Walzer auch für Orchester instrumentiert wurde. Generell wurden Anfang des 19. Jahrhunderts Widmungen vorrangig auf Ausgaben von Kammermusik, Liedern und Klavierstücken gedruckt. Stücke, die für eine kleine Besetzung und für den privaten Raum gedacht waren, wurden vor allem Frauen und Amateuren gewidmet.²¹⁵

²¹⁴ Strauss, Johann (Vater), *Rosenblätter Walzer op. 115*, Wien: Haslinger 1840, Stichplattenummer: T. H. 8001.

²¹⁵ Green, *Dedicating Music*, S. 28–29.

Ob sich Johann Strauss Vater und Caroline Unger persönlich kannten, ist nicht überliefert.²¹⁶ Die Widmung an die erfolgreiche Opernsängerin konnte auch ökonomische Gründe haben. Schließlich waren die Konsumentinnen und Konsumenten, die die Widmung lasen, nicht an der Produktion des Musikdrucks beteiligt.²¹⁷ Durch den in Wien bekannten Namen Caroline Unger, der auf dem Titelblatt nicht zu übersehen war, versuchte man wohl vor allem den Absatz zu steigern. Denn durch die prominente Gestaltung des Namens der Sängerin auf der Titelseite wurde ihr eine höhere Stellung als dem Komponisten zugesprochen – Caroline Unger stand im Vordergrund.²¹⁸ Während das vorangestellte Wort „gefeyerte“ die Popularität der Sängerin in dieser Zeit in Wien ausdrückt, suggeriert das Wort „Erinnerung“, dass Unger bereits ihren letzten Auftritt 1840 am Kärntnertortheater gegeben und die Komposition dadurch beeinflusst hatte.²¹⁹ Möglicherweise war zu diesem Zeitpunkt auch bereits bekannt, dass Unger gar nicht mehr an das Kärntnertortheater zurückkehren würde. Damit wurde eine Gedenkkultur an die Sängerin begründet – mit dem Kauf des Musikdruckes erwarb man sich ein Andenken an die großartige Opernsängerin. Dadurch und durch den Bekanntheitsgrad der Sängerin war die Widmung ein wichtiger Teil der Werbung für potentielle Käuferinnen und Käufer.²²⁰

Eine ähnliche Funktion ist auch bei der Widmung von Eduard von Lannoy an die Opernsängerin zu vermuten.²²¹ Bei dem Musikdruck der *Tre Duetti* prangt der Name „Carolina Unger“ in geschwungenen Großbuchstaben noch deutlicher auf der Titelseite als bei der zuvor beschriebenen Widmung von Johann Strauss. Außerdem wird Ungers Titel als k. k. Hofkammersängerin unterhalb ihres Namens erwähnt, was der Sängerin zusätzliche Autorität verleiht. Den Status der Sängerin nutzte man somit als Werbung. Die Käuferin oder der Käufer wird dadurch verleitet, die Duette zu kaufen, um sich mit dem Geschmack der hochrangigen Opernsängerin zu identifizieren und die Lieder im privaten Raum möglicherweise

²¹⁶ Zumindest theoretisch gab es einen kurzen Briefverkehr zwischen Widmungsempfänger oder Widmungsempfängerin und Komponisten oder Komponistin: die Anfrage zur Widmung von der Komponistin oder des Komponisten, die Bestätigung des Widmungsempfängers oder der Widmungsempfängerin und der Dankesbrief derselben oder desselben nach dem Erhalt des Musikdrucks. Dass der Schriftverkehr entfiel, war bei Adelligen oder Personen des öffentlichen Lebens im 19. Jahrhundert möglich, entsprach aber nicht dem gängigen Formalakt. Vgl. dazu Hammes, *Brahms gewidmet*, S. 90–92.

²¹⁷ Green, *Dedicating Music*, S. 26–27.

²¹⁸ Vgl. Ebd., S. 77–79.

²¹⁹ Vgl. Green, *Dedicating Music*, S. 166–167.

²²⁰ Vgl. Ebd., S. 100.

²²¹ Lannoy, Heinrich Eduard Josef: *Tre Duetti [...] op. 36*, Wien: Mechetti [1840], Stichplattenummer: P. M. No. 3244–3246.

selbst zu singen und somit die Sängerin nachzuahmen.²²² Die Anzeige in der Zeitung *Der Adler* spiegelt diese Intention wider: Es wird über eine „ausdrucksvolle echte italienische Gesangsmanier“ geschrieben und die Widmungsträgerin anschließend beim Namen genannt.²²³

Anders als bei Johann Strauss ist es wahrscheinlich, dass sich Unger und Lannoy durch die Anfangskarriere der Sängerin in Wien gekannt haben. Beide wirkten bei einigen Konzerten im Jahr 1819 gemeinsam mit.²²⁴ Nach ihrer Zeit in Italien schien der Kontakt jedoch nicht bestehen geblieben zu sein, denn Franz Liszt machte Lannoy 1839 auf die Sängerin, die sich zu dieser Zeit auf ihre erste Gastspielreise nach Wien begeben hatte, aufmerksam. Liszt hatte sie 1838 in Italien auf der Opernbühne erlebt und schwärmte in einem Brief an Lannoy über sie.²²⁵

Die Duette von Lannoy für Mezzosopran und Contraalt wurden nicht nur mit italienischem Text, wie der Titel suggeriert, sondern auch mit deutschem Text unterlegt. So wurde den Konsumentinnen und Konsumenten die Wahl gelassen, in welcher Sprache sie die Duette singen wollten, was zusätzlich die Verkaufszahlen erhöhen konnte. Interessant ist, dass sich Lannoy dazu entschloss, der Sängerin Duette für die Stimmlage als Mezzosopran und Contraalt zu widmen, denn Unger übernahm 1839 und 1840 Rollen, die einer Sopranistin entsprachen. Möglicherweise kann man daran einen Bezug zu ihren früheren Rollen als Opernsängerin in Wien, von 1821 bis 1825, ablesen. Weitaus wahrscheinlicher ist aber, dass Unger, obwohl sie die Sopran-Rollen übernommen hatte, trotzdem eine ausgezeichnete Stimme für Mittellage besaß, die der Komponist damit hervorheben wollte. Die Duette sind gesanglich nicht herausfordernd, die beiden Singstimmen bewegen sich – wenn gemeinsam – häufig im Abstand von Terzen zueinander.

Ein weiteres interessantes Stück, welches Caroline Unger zugeeignet wurde, stammt von dem heute weitgehend unbekanntem Komponisten Laurenz Weiß. An seinem Lied *An den Bach* ist außergewöhnlich, dass der Text von Caroline Pichler, Ungers Taufpatin, verfasst wurde.²²⁶ Der Musikdruck konnte jedoch bisher nicht gefunden werden. Wie oben bereits erwähnt, gibt es keine weiteren Belege dafür, ob Unger und Pichler nach ihrer gemeinsamen

²²² Green, *Dedicating Music*, S. 103–104.

²²³ „Kunst-, Theater-, und Literaturmotizen“, in: Gross-Hofinger, Anton Johann (Hrsg.), *Der Adler* 87 (10. April 1840), S. 694.

²²⁴ Wie etwa am 1. Mai 1819; siehe Auftritte in Wien von 1818–1825.

²²⁵ „Jugement porté par Liszt sur Caroline Ungher“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 76 (16. April 1839), S. 382.

²²⁶ „Anhang“, in: *Wiener Zeitung* 156 (10. Juli 1839), S. 974.

Wiener Zeit in Kontakt geblieben waren. Auch über Laurenz Weiß' Beziehungen lässt sich kaum etwas herausfinden, außer dass er als Gesangsprofessor am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde unterrichtete.

Ein weitaus bekannterer Komponist, Carl Gottlieb Reissiger, widmete Caroline Unger ebenfalls 1840 ein deutsches Lied. Dieses Stück, *Ich denke dein (Bei jedem Lüftchen)*, erschien in Dresden,²²⁷ wo die Sängerin 1839 debütierte und wohin sie nach ihrer Gastspielreise in Wien erneut reiste. Möglicherweise kannte Reissiger Unger als Opernsängerin bereits aus Wien, als er 1821 bei Antonio Salieri studierte und seine erste Oper entstand.²²⁸ 1822 war Unger auch mit einem Lied von ihm aufgetreten.²²⁹ 1842 widmete er ihr sechs weitere Lieder, die in Leipzig gedruckt wurden – dieses Mal galt die Widmung bereits der verehelichten „Madame Sabatier-Unger“.²³⁰

Generell kann bei den Widmungen der Musikdrucke davon ausgegangen werden, dass die Komponisten wussten, welches Repertoire für Caroline Unger gut geeignet war. Im Sinne der „musikalischen Passgenauigkeit“, ist es in diesem Fall nicht überraschend, dass einer berühmten Sängerin, die sich am Ende ihrer Karriere befand, hauptsächlich Lieder gewidmet wurden – eine Gattung, die vorrangig im privaten Raum gepflegt wurde.²³¹

Bis auf Lannoys zweisprachige Ausgabe wird auf Caroline Ungers „italienische“ Opernkariere kaum Bezug genommen. Zum einen mag das an den Komponisten selbst liegen, die sich mit deutschsprachigem Repertoire auseinandersetzten. Zum anderen ist der Ort der Herausgabe, also Wien, Dresden und Leipzig, und der dazugehörige deutschsprachige Markt nicht zu vernachlässigen.

3.5. Caroline Ungers Bühnenabschied

Am 5. September 1841 beendete Caroline Unger offiziell ihre Karriere als Opernsängerin, ein halbes Jahr zuvor hatte sie den 15 Jahre jüngeren Literaten und Mäzen François Sabatier

²²⁷ Hofmeister (Hrsg.), *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 2 (Februar 1840), S. 28.

²²⁸ Heyne, „Die Ära Reißiger“, S. 147.

²²⁹ „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 13 (13. Februar 1822), S. 98–99.

²³⁰ Carl Gottlieb Reissiger, *Sechs Lieder [...] op. 165*, Leipzig: Friedrich Hofmeister 1842, Stichplattennummer 2656.

²³¹ Der Begriff wurde von Birgit Lodes eingeführt, dazu Lodes, „Zur musikalischen Passgenauigkeit von Beethovens Kompositionen“, S. 171–202.

in Florenz geheiratet.²³² Diesen lernte sie 1840 durch den Maler Henri Lehmann kennen. Sabatier befand sich zu dieser Zeit in Rom und beschäftigte sich mit der Daguerreotypie, einer frühen Art des Fotografierens. Die Ehe blieb kinderlos, jedoch nahm das Ehepaar Louise Bouquet als Pflögetochter auf. Sie war die leibliche Tochter des Malers Auguste Bouquet, einem engen Freund der Familie Ungher-Sabatier. Als Bouquet 1846 starb, nahmen sie Louise bei sich auf. Sie war ebenfalls sehr an Malerei interessiert und malte auch selbst. Später heiratete sie den Historiker Michele Amari.²³³

Die nun verheiratete Caroline Ungher-Sabatier hatte ihren letzten Auftritt als Opersängerin in Dresden, bei welchem sie die Antonina aus dem *Belisario* spielte.²³⁴ Giacomo Meyerbeer war bei der letzten Vorstellung zugegen und vermerkte in seinem Tagebuch: „[Belisario war] zugleich der Abschied der Ungher von der Bühne, welche einen reichen Franzosen Herrn Sabatier geheiratet hat & sich ins Privatleben zurückzieht. Da gab es Kränze, Reden zweier Genien (die Devrient & Bauer) & allerhand andre Triumphe.“²³⁵ Auch in verschiedenen Zeitungen wurde über diesen glorreichen Abend und die Übergabe der Kränze von Wilhelmine Schröder-Devrient und Karoline Bauer berichtet. Ungher-Sabatier zog sich mit diesem Auftritt offiziell in ihr Privatleben zurück und ließ sich in Florenz nieder.²³⁶

Auf der Durchreise zu ihrem letzten Auftritt in Dresden machte sie auch kurz in Wien halt. Dort wurde sie an das Theater in der Josefstadt eingeladen, um für den wohltätigen Zweck einer „Kleinkinderbewahranstalt“ zu singen.²³⁷ Mit Szenen aus dem *Belisario* sowie *Marino Faliero* und *Il Giuramento* verabschiedete sie sich sodann mit tosendem Beifall vom Wiener Publikum.²³⁸ Danach wurde unter anderem berichtet:

„Mad. Karoline Ungher-Sabatier, k. k. Hofkammersängerin, die unvergleichliche Künstlerin, deren Name in ganz Europa gefeiert ist, und die wir mit Stolz die Unsere nennen, hat, obwohl nunmehr von der Bühne zurückgezogen, diesmal dennoch eine Ausnahme gemacht, und den edeln, menschenfreundlichen Zweck zur Freude und zum Entzücken ihrer Bewunderer durch ihre eminente Meisterschaft unterstützt. [... Es] war ein Hochgenuß, den wir lange entbehrten, und es genügt, wenn ich sage: die Ungher hat gesungen [...]“²³⁹

²³² Im weiteren Verlauf dieser Masterarbeit wird Caroline Unger als verheiratete Frau mit dem Namen Caroline Unger-Sabatier angeführt.

²³³ Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Becker / Becker (Hrsg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher* 3, S. 362.

²³⁶ „Album. Der Theater-Telegraph“, in: *Der Humorist* 184 (15. September 1841), S. 754.

²³⁷ „Interessante Nachricht“, in: Gross-Hofinger, Anton Johann (Hrsg.), *Der Adler* 125 (26. Mai 1841), S. 810.

²³⁸ „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 38 (22. September 1841), Sp. 773.

²³⁹ „Theater in Wien.“, in: Gross-Hofinger, Anton Johann (Hrsg.), *Der Adler* 138 (11. Juni 1841), S. 888. Hervorhebung im Original.

Der Ansturm dürfte so groß gewesen sein, dass sich Ungher-Sabatier dazu entschloss, nochmals ein Benefizkonzert am 29. Juni 1841 im Theater in der Josefstadt zu geben. Dabei wurden neben deutschen Lustspielen – bei welchen die Sängerin selbst nicht mitsang – eine Cavatine und Szene aus dem *Belisario* gegeben. Letztere musste Ungher-Sabatier nach dem nicht enden wollenden Applaus wiederholen. Am Ende des Konzerts sang sie Teile des dritten Akts aus *Marino Faliero*.²⁴⁰ Der großer Erfolg der Veranstaltung wurde auch dadurch ausgezeichnet, dass einige Mitglieder der Kaiserfamilie anwesend waren.²⁴¹

Einige Tage später reiste Caroline Ungher-Sabatier nach Dresden, um dort ihren definitiven Bühnenabschied zu feiern. Nach ihren letzten Triumphen blieb sie anschließend für kurze Zeit in der Stadt und war einige Male als Sängerin in Konzerten zu hören. So sang sie beispielsweise am 8. November 1841 gemeinsam mit Wilhelmine Schröder-Devrient bei einem Klavierkonzert.²⁴² Ungher-Sabatier blieb weiterhin im deutschsprachigen Raum und war im Dezember in Leipzig, wo sie einen Abend bei Robert und Clara Schumann verbrachte. Clara Schumann notierte in das Tagebuch, dass sie von einem Vortrag der Sängerin sehr ergriffen war und dieser sie zu Tränen rührte. Auch François Sabatier sowie Georgine Schubert und Franz von Schober waren anwesend.²⁴³ Die Bekanntschaft zwischen Clara Schumann und Ungher-Sabatier verlief sich nach diesen Tagen nicht, sondern wurde weiterhin gepflegt. Diese war für die spätere Pädagogin Caroline Ungher-Sabatier von Vorteil (vgl. dazu Kapitel 5.2.3).

An besagtem Abend war auch Franz Liszt zugegen, mit dem Ungher-Sabatier wenige Tage zuvor, im Dezember 1841, in Dresden in einem Konzert gewirkt hatte. Carl Kasel berichtete über die Vorbereitungen an Robert Schumann. An dem besagten Abend spielte Liszt mit Karol Józef Lipinski und Friedrich August Kummer das *Klaviertrio in B-Dur op. 97* von Beethoven und Josef Aloys Tichatschek sowie Wilhelmine Schröder-Devrient sangen gemeinsam mit Caroline Ungher-Sabatier.²⁴⁴ Im Februar 1842 konzertierte sie mit Liszt in Berlin. Außerdem sang sie bei einer großen musikalischen Soirée von Amalie Beer nicht nur das Lied *Lorelei*, sondern auch eine Szene aus dem *Freischütz* und wirkte im vierten Akt in

²⁴⁰ „Theater in Wien.“, in: Gross-Hofinger, Anton Johann (Hrsg.), *Der Adler* 155 (1. Juli 1841), S. 993.

²⁴¹ „Kunst-Nachrichten“, in: *Wiener Zeitung* 181 (3. Juli 1841), S. 1371.

²⁴² „Correspondenz“, in: *Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft* 48 (2. Dezember 1841), S. 383.

²⁴³ Nauhaus (Hrsg.), *Robert Schumann. Tagebücher II*, S. 197–198.

²⁴⁴ Es wurde nicht überliefert, was genau gesungen wurde. Fernandez / Brunner (Hrsg.), *Serie II. Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Robert Schumann im Briefwechsel mit Korrespondenten in Dresden*, S. 319–320.

Meyerbeers *Die Hugenotten* mit.²⁴⁵ Im selben Monat lud sie außerdem der preußische Hof für eine konzertante Aufführung der Oper *Die Hugenotten* ein, bei welcher Liszt die Begleitung spielte. Diese Aufführungen hatten auch den Komponisten Meyerbeer erfreut, da er Unger ursprünglich für die Rolle der Valentina angedacht hatte.²⁴⁶ Inwiefern damit seine handschriftliche Zueignung auf dem Lied *Komm, du schönes Fischermädchen* zusammenhängt, lässt sich nicht mehr vollständig nachvollziehen. Doch stehen die Worte „Der großen trefflichen Künstlerinn Caroline Ungher-Sabatier als schwaches Zeichen innigster Verehrung“ durch die Datierung, den 12. Februar 1842, mit einem der Auftritte möglicherweise in Verbindung.²⁴⁷

Auch andere bekannte Persönlichkeiten traf Caroline Ungher-Sabatier in diesen Monaten sowie die Familien Hensel und Mendelssohn. Die ehemalige Opernsängerin war bei Lea Mendelssohn eingeladen worden und sang bei dieser Gelegenheit einige Lieder von Fanny Hensel.²⁴⁸ Die Komponistin eignete ihr das Lied *Hausgarten* zu, was am Ende in das „italienische Reise-Album“ eingefügt wurde.²⁴⁹ Die Widmung „An Madame Unger Sabatier zur freundlichen Erinnerung von Fanny Hensel“ verrät bereits, dass es sich um mehrere gemeinsame Treffen gehandelt hatte, an die man gerne zurückdenken wollte.²⁵⁰ Wilhelm Hensel fertigte an den gemeinsamen Abenden ein Portrait von dem frisch vermählten Paar an,²⁵¹ und er trug ein Sonett in das Stammbuch der Sängerin ein.²⁵²

Im Frühjahr 1842 war Ungher-Sabatier in Leipzig zu Gast und trat gemeinsam mit Wilhelmine Schröder-Devrient im Konzert zur Uraufführung der 3. Symphonie von Felix Mendelssohn-Bartholdy auf.²⁵³ Der Komponist war zuvor bei einer ihrer Vorstellungen in Dresden gewesen und hatte die Sängerin auf der Opernbühne mit Napoleone Moriani gehört.²⁵⁴

²⁴⁵ „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 11 (16. März 1842), Sp. 238-239.

²⁴⁶ Herz, „Karoline Unger-Sabatier. Eine biographische Skizze“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 179 (28. Juli 1842), S. 797.

²⁴⁷ Giacomo Meyerbeer, *Du schönes Fischermädchen*, D-B 55 MS 153.

²⁴⁸ Dinglinger / Elvers (Hrsg.), *Ewig die deine*, S. 522.

²⁴⁹ Bartsch, „Fanny Hensel“, letzter Zugriff: 20. April 2022.

²⁵⁰ Zu handschriftlichen Widmungstexten auf Musikhandschriften und Musikdrucken vgl. Hammes, *Brahms gewidmet*, S. 79–80. Interessant ist die Datierung des Werkes, bisher wurde es um 1840 oder zuvor datiert, da sich Fanny Hensel zu dieser Zeit auf einer Italienreise befand. Die Widmung enthält aber den bereits verehelichten Namen der Sängerin, „Unger-Sabatier“, was eine Widmung um 1842, als sich Ungher-Sabatier im deutschsprachigen Raum befand, nahelegt.

²⁵¹ Dinglinger / Elvers (Hrsg.), *Ewig die deine*, S. 522.

²⁵² Caroline Unger-Sabatiers Stammbuch, D-DÜk Sammlung Caroline Sabatier, geb. Unger.

²⁵³ „Neunzehntes Abonnementconcert“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 27 (1. April 1842), S. 108.

²⁵⁴ Dinglinger / Elvers (Hrsg.), *Ewig die deine*, S. 509. Napoleone Moriani schien ihn nach den Äußerungen seiner Mutter gesanglich jedoch mehr überzeugt zu haben.

1842 ist Ungher-Sabatier noch ein weiteres Mal auf der Bühne als Sängerin zu hören, wie im Leipziger Abschiedskonzert von Fortunata Franchetti-Walzel, bei welchem sie neben einer italienischen Arie aus dem *Belisario* und einem Duett mit der Konzertgeberin aus *Norma*, drei Schubert-Lieder und ein Rondo aus Mozarts *Titus* sang.²⁵⁵

Danach scheint sie wieder nach Florenz zurückgekehrt zu sein und weilte in ihrer Villa Concezione.²⁵⁶ Nur mehr wenige Auftritte lassen sich von der Sängerin anschließend noch nachvollziehen, wie 1844 in Paris²⁵⁷ oder 1845 in Florenz.²⁵⁸ Auf einer Opernbühne hatte sie nach 1841 tatsächlich nie mehr gestanden.

4. Caroline Unger als Künstlerin – italienische Oper und deutsche Lieder

Nach der biographischen Abhandlung von Caroline Ungers Laufbahn bis zu ihrem vollständigen Rückzug ins Privatleben ist es notwendig, die Rollen und die wichtigsten Gesangspartien ihrer Opernkariere näher zu analysieren, um einen tieferen Einblick in deren Gestaltung zu erhalten. Dazu wird untersucht, mit welchen Stücken Caroline Unger in den 1820er und 1830er Jahren auf der Opernbühne erfolgreich war und wofür sich ihre Stimme besonders eignete. Auch auf ihre Mitstreiterinnen wird kurz eingegangen. Außerdem wird der Frage nachgegangen, ob sich das Repertoire im Laufe ihrer Karriere wandelte und wie sie als Schauspielerin wahrgenommen wurde.

Generell kann festgehalten werden, dass Caroline Unger sowohl dramatische als auch heitere Opern in ihrer Karriere gesungen hat. Gemäß einer von Klaus Martin Kopitz erstellten Liste an Rollen sind es knapp über 60 verschiedene Opern, die sich Unger aneignen und proben musste. Natürlich hatte sie nicht alle Rollen gleich oft gesungen, deswegen sollen an dieser Stelle nur die wichtigsten für ihre Bühnenkarriere in Wien herausgegriffen werden. Zunächst werden kurz ihre Opernrollen in ihrer Anfangszeit beschrieben, um danach ausführlicher auf ihre Rollen bei den Gastspielen in den Jahren 1839 und 1840 einzugehen. Dadurch soll der Wandel der Rollen in ihrer Karriere dargestellt und ein Vergleich ihrer Gesangspartien gezogen werden.

²⁵⁵ „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (13. April 1842), Sp. 319–322.

²⁵⁶ Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

²⁵⁷ „(Paris.)“, in: *Der Wanderer* 55 (4. März 1844), S. 219–220.

²⁵⁸ „Herbstoper u.s.w. in Italien.“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 9 (26. Februar 1845) Sp. 146.

4.1. Caroline Ungers Repertoire, Vokalprofil und Bühnenpräsenz

4.1.1. 1821–1825

Caroline Ungers Engagement als Hofopernsängerin am Kärntnertortheater 1821–1825 war von einer Vielzahl von Nebenrollen geprägt, die sich in den Anforderungen an die Sängerin deutlich unterschieden. So stand sie sowohl als Sopran als auch als Contraalt in Hosenrollen auf der Bühne. Noch am Anfang ihrer Karriere hatte sie kaum Möglichkeiten – mit Ausnahme von *Tancredi* und *Libussa* –, ihre Fähigkeiten in Hauptrollen zur Schau zu stellen. Diese Rollen waren von Stars wie Isabella Colbran, Joséphine Fodor-Mainvielle oder Girolama Dardanelli besetzt, die in den 1820er Jahren in Wien gastierten. Ihr Debüt bestritt Unger mit der Rolle der Isabella in *Mädchentreue* von Mozart, wobei sie diese insgesamt nur sechs Mal auf der Opernbühne verkörperte. Wie bereits erwähnt, hatte die junge Sängerin bei ihren ersten Auftritten mit Lampenfieber zu kämpfen.

Die wichtigsten Opernrollen, die Unger in ihrer Anfangszeit in Wien spielte, sind der eben erwähnte Tancred (20 Auftritte; Komponist: Gioachino Rossini) und die Titelrolle Libussa (26 Auftritte; Komponist: Conradin Kreutzer). Letztere wurde von Unger auch bei der Uraufführung 1822 verkörpert. Die Rollen Contessa d'Arco in *Matilde di Shabran* (26 Auftritte; Komponist: Gioachino Rossini), Enrico in *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* (18 Auftritte; Komponist: Gioachino Rossini), Lucia in *La gazza ladra* (20 Auftritte; Komponist: Gioachino Rossini), Tisbe in *La Cenerentola* (26 Auftritte; Komponist: Gioachino Rossini), Emilia in *Otello* (26 Auftritte; Komponist: Gioachino Rossini) und Elisa in *Il Barbiere di Siviglia* (44 Auftritte; Komponist: Gioachino Rossini) hatte sie besonders häufig bei ihren Opernauftritten in Wien gesungen. Natürlich war die Häufigkeit ihrer Auftritte in einer Oper auch an den Erfolg der jeweiligen Oper geknüpft. Dadurch finden sich beinahe ausschließlich Rossini-Opern in dieser Liste. Erwähnt sei an dieser Stelle aber ausdrücklich, dass sich Unger auch in deutschen Opern bewährte, so auch in der Oper *Der Taucher* (13 Auftritte; Komponist: Conradin Kreutzer).

Dennoch sind vermehrt italienische Opern, vor allem von Rossini, in Ungers Repertoire enthalten. Dabei fällt auf, dass die Sängerin häufig Rollen für Mezzosopran beziehungsweise für Contraalt sang. Auch die für Ungers Karriere wichtige Rolle des Tancred ist eine Hosenrolle und für eine Contraaltistin bestimmt. In ihrer Zeit in Wien verkörperte sie mehrere Hosenrollen, wie Pippo in der deutschen Übersetzung von Rossinis *La gazza ladra*, in

den italienisch gegebenen Rossini-Opern Eduardo in *Eduardo e Christina*, Calbo in *Mao-metto secondo* und Enrico in *Elisabetta*. Außerdem sang sie die Rollen Lucas in Ignaz Seyfrieds Oper *Joconde* und Damon in Joseph Weigls *Nachtigall und Rabe*. Auch in Mozart-Opern war sie als Annio in der deutschen Übersetzung von *La clemenza di Tito* und, vermutlich in der bekanntesten Hosenrolle, als Cherubino in *Le nozze di figaro* zu hören. Rollen wie die des Tancred wurden als (*contralto*) *musico* bezeichnet, die als wichtige Travestierrolle von einer Frau mit einer Mezzosopran- bzw. Contraaltstimme verkörpert wurde. Diese waren in Italien bis in die 1830er Jahre verbreitet.²⁵⁹ Sie entstanden aus dem Ersatz von Kastraten, die nicht mehr auf der Bühne standen. Die Sängerinnen übernahmen deren Rollen als Hosenrolle, konnten somit auch die Heldenfigur spielen und als *primo uomo* auftreten.²⁶⁰ Die Bezeichnung *musico* war jedoch nicht lange in Gebrauch. Bereits nach Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* wurden die Rollen *seconda donna* oder *prima contralto* genannt.²⁶¹ Der *musico* wurde verdrängt, die Sängerinnen konnten entweder weiterhin in Hosenrollen als Nebenfiguren wie die des Pagens auftreten oder als *seconda donna*, die etwa eine Nebenbuhlerin der Figur der *prima donna* oder eine Außenseiterin darstellte.²⁶² Durch die Aufzählung der Opernrollen von Unger wird deutlich, dass sie kaum Rollen eines *musico* übernahm, sondern vorrangig Nebenfiguren in Hosenrollen sang. Dadurch sticht Ungers Erfolg in der Rolle des Tancreds besonders hervor. Bereits 1816 war *Tancredi* beim Wiener Publikum besonders beliebt gewesen, in der Gentile Borgondio für *Furore* gesorgt hatte.²⁶³

Rossini komponierte zwei mögliche Ausgänge der Oper: In der ersten Fassung nimmt die Oper zum Schluss eine gute Wendung, in der zweiten stirbt Tancred im Kampf. Die erste Fassung setzte sich aber durch.²⁶⁴ 1818 wurde die Oper zum ersten Mal in deutscher Sprache am Kärntnertortheater gegeben.²⁶⁵

Besondere Aufmerksamkeit erlangte die Arie „Di tanti palpiti“, die ungeheuer populär wurde, ähnlich wie später Verdis „La donna é mobile“.²⁶⁶ Die Stimmlage des Tancred war von Rossini tief gesetzt, sodass die Sängerin ihre tiefe Bruststimme erklingen lassen muss. Durch diese Tiefe wurde auch öfter Teile der Rolle des Tancreds in eine höhere Tonlage

²⁵⁹ Vgl. Jacobshagen, „Tenor oder Musico?“, S. 47–57.

²⁶⁰ Charton, *prima donna primo uomo musico*, S. 276–277.

²⁶¹ Hadlock, „On the Cusp between Past and Future“, S. 400.

²⁶² Charton, *prima donna primo uomo musico*, S. 289.

²⁶³ Jahn, *Di tanti palpiti...*, S. 67–69.

²⁶⁴ Osborne, *The Bel Canto Operas*, S. 30.

²⁶⁵ Jahn, *Di tanti palpiti...*, S. 76–77.

²⁶⁶ Osborne, *The Bel Canto Operas*, S. 30–31.

transponiert.²⁶⁷ Ob Unger auch transponierte Arien in der Oper sang, geht nicht aus den Kritiken hervor. Jedoch zeigt dieses Beispiel bereits, dass Unger mit der Tief- bis Mittel- lage keine Schwierigkeiten hatte. Auch die *Wiener Zeitschrift* berichtete nach ihrem Debüt als Tancred 1822: „Mlle. Unger ließ im Final den Wohlklang ihrer tiefern Töne einige Mal angenehm hervor.“²⁶⁸ Eine Cavatine, vermutlich „Tu che accendi questo corre“ (siehe Notenbeispiel 1), die vor der Cabaletta „Di tanti palpiti“ (siehe Notenbeispiel 2) erklingt, musste die Sängerin für das Publikum wiederholen.

Es ist die erste Arie, die Tancred singt. Er tritt in Rüstung auf die Bühne, bereit seine Geliebte Amenaide zurückzuerobern und dem Exil zu entfliehen. Tancred erinnert sich an Amenaide und ihre gemeinsame Liebe in „Tu che accendi questo corre“. Diese wird von Arnold Jacobshagen als „offener“ Melodietypus beschrieben.²⁶⁹ Das bedeutet, dass zunächst kurze melodische Phrasen gesungen werden, die durch Pausen unterbrochen sind. Danach werden die Melodiebögen mehr ausgebaut und mit deutlich mehr Koloraturen versehen.²⁷⁰

Tu che accendi que_sto co _ re, tu che desti il valor

mi _ o, al _ ma glo _ ria, dol _ ce a_mo _ re, se_con_da _ te il bel de_

si _ o, ca_da un em_pio tra_ di_to_re, co _ ro _ na _ te la mia fé.

Notenbeispiel 1: Rossini, *Tancredi*, 1. Akt, Szene 5, Takte 65–77, Singstimme der Cavatine „Tu che accendi questo corre“ (nach Gossett [Hrsg.], *Tancredi*, S. 116–117).

²⁶⁷ Pack-Smith, „Rediscovering the Unique Role of the Contralto“, S. 21–23.

²⁶⁸ „Theater-Anzeige“, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* 102 (1822), S. 824.

²⁶⁹ Jacobshagen, „Zur Ariengestaltung in der Epoche Rossinis“, S. 101.

²⁷⁰ Lippmann, *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit*, S. 154.

Darauf folgt die berühmte Cabaletta „Di tanti palpiti“. Diese ist durch ihre „symmetrische Phrasenbildung“ dem geschlossenen Typus zuzuordnen.²⁷¹ Tancred sehnt sich darin nach dem Beisammensein mit Amenaide.²⁷² Richard Osborne spricht von einer „jugendlichen Sorglosigkeit“ in der Arie. Diese verliert Tancred während der Oper und die „Ritterlichkeit“ der Figur wird mehr betont.²⁷³

Di tan_ti pal_pi_ti, di tan_te pe_ne, da te mio

6 be_ne, spe_ro mer_cé. Mi ri_ve_dra_i.. ti ri_ve_drò...

Notenbeispiel 2: Rossini *Tancredi*, 1. Akt, Szene 5, Takte 86–97, Singstimme beim Beginn der Cabaletta „Di tanti palpiti“ (nach Gossett [Hrsg.], *Tancredi*, S. 119).

Neben der Arie sind die Duette von Tancred und Amenaide der Oper hervorzuheben. Rossini legt sie oft in vier Teilen an, wie „L’aura che intorno spira“ im ersten Akt. Den ersten melodischen Abschnitt führt Amenaide an, der danach von Tancred ausgebaut wird. Ein gemeinsamer Abschnitt im *Andante* steht anschließend im Zentrum des Duetts und endet mit einer Cabaletta.²⁷⁴ Beim lyrischen Abschnitt bewegen sich die Stimmen vorrangig in Terzen, wodurch Tancred nur geringfügig tiefer als seine Geliebte Amenaide gesetzt ist.²⁷⁵ Einen ähnlichen Aufbau hat auch das zweite Liebesduett „Lasciami! Non t’ascolto“ – beginnend mit Tancredi, gefolgt von Amenaide und anschließend gemeinsam in Terzen und Sexten. Dieses gilt als einer der Höhepunkte des Werkes.²⁷⁶ Keinen Anklang fand hingegen das Finale der Oper.²⁷⁷

Eine andere Titelrolle, die Unger in ihrer Anfangszeit in Wien innehatte, war die der Libussa. Die Oper mit dem mythischen Stoff über die Gründung Prags stammt von Conradin

²⁷¹ Jacobshagen, „Zur Ariengestaltung in der Epoche Rossinis“, S. 101.

²⁷² Hadlock, „Tancredi and Semiramide“, S. 152–153.

²⁷³ Osborne, *Rossini*, S. 177.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Osborne, *The Bel Canto Operas*, S. 32.

²⁷⁶ Osborne, *Rossini*, S. 177; Osborne, *The Bel Canto Operas*, S. 33.

²⁷⁷ Osborne, *The Bel Canto Operas*, S. 33.

Kreutzer und ist heute so gut wie unbekannt. Doch machte die Oper den Komponisten 1822 prominent und wurde nach der Uraufführung häufig wiederholt. Die gute Aufnahme der Oper war für Kreutzers darauffolgende Anstellung als Kapellmeister am Kärntnertheater grundlegend. Unger sang die Rolle der Herzogin Libussa bei der Uraufführung, die sich über ein halbes Jahr verzögert hatte,²⁷⁸ und anschließend über 20 Mal.

Jürgen Schläder zufolge sind die Nummern der Oper nicht nach einem konkreten dramatischen Konzept angeordnet. Der Stil variiert sehr zwischen „volkstümlich-liedhaften Stücken“ und „großen, hochdramatischen Arien“,²⁷⁹ sodass teilweise der Eindruck entsteht, als wären einzelne Nummern fehl am Platz. Die Oper hat vorrangig durch die Finale der einzelnen Akte brilliert, die ihr auch zu ihrem Erfolg verholfen haben.²⁸⁰

Die Stimmlage der Libussa ist zwar als Sopran angegeben, wirkt dafür aber tief gesetzt. Lediglich in der ersten Arie „Ja beschlossen ist’s“ ist der Spitzenton ein *a*’. In der dramatischen Schlussarie von Libussa „Nun brich hervor verschlossene Freude“ ist der Spitzenton nur mehr ein *g*’. Interessant ist auch, dass Dobra, die Vertraute der Herzogin, ebenfalls als Sopran auf die Bühne tritt und eine ähnliche Stimmlage wie Libussa aufweist.

1821–1825 sang Caroline Unger an der Hofoper in Wien keine weiteren Hauptrollen. Ihre häufigste Rolle spielte sie in *Il Barbiere di Siviglia*. Nach den zeitgenössischen Kritiken sang sie darin die Rolle der Elisa. Vermutlich wurde die Rolle der Dienerin Berta in Elisa umbenannt, denn diese würde sonst fehlen.²⁸¹ Elisa/Berta tritt nur einige kurze Male auf. Die Rolle hat keine wichtige Funktion und trägt kaum etwas zur Handlung bei. Sie wird im zweiten Akt mit einer Arie bedacht, von der vermutet wird, dass sie auf einem russischen Volkslied basiert.²⁸² Obwohl auch diese Rolle als Sopran ausgewiesen ist, singt sie nicht höher als Rosina, die als Mezzosopran eine der Hauptrollen der Oper ist.²⁸³ Eine ähnliche Funktion hatte Unger in ihrer Rolle als Lucia in Rossinis *La gazza ladra*, bei der sie als

²⁷⁸ Schläder, „Libussa“, S. 345–346.

²⁷⁹ Ebd., S. 346.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ „K. K. Theater nächst dem Kärnthner-Thore“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 33 (23. April 1823), Sp. 258.

²⁸² Osborn, *The Bel Canto Operas*, S. 58.

²⁸³ Später konnte Unger als Rosina in der Rossini-Oper überzeugen. Hermann von Friesen schwärmte von ihren Auftritten. Vgl. Friesen, *Ludwig Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825–1842*, S. 250–251.

Mezzosopran die Frau des Fabrizio spielte. Lediglich im zweiten Akt sang sie die Arie „A questo seno“, die für die Handlung nicht von Bedeutung ist.²⁸⁴

Anders ist die Rolle der Tisbe, einer der bösen Schwestern in Rossinis *La Cenerentola*. Diese trägt deutlich mehr zur Handlung bei, hat jedoch kaum musikalische Momente, um ihre Gesangkunst zur Schau zu stellen.²⁸⁵ Ebenso ist die Rolle der Emilia in Rossinis *Otello*, die als Vertraute von Desdemonia agiert, für den Inhalt der Oper nicht unwichtig. Eine eigene Arie hat die Rolle aber nicht. Dagegen ist das Duett „Vorrei, che il tuo pensiero“ von Desdemonia und Emilia im ersten Akt hervorzuheben. Die beiden Sopranstimmen erklingen eingangs abwechselnd, bevor sie gemeinsam „Quanto son fieri i palpiti“ singen.²⁸⁶

Mit einer Hosenrolle trat Unger auch als Enrico in Rossinis *Elisabetta, Regina d’Inghilterra* öfter auf. Im Gegensatz zu Tancred ist diese Hosenrolle ohne weitere Bedeutung, die Hauptrolle der Oper ist die Königin Elisabetta, eine Rolle, die Rossini für Isabella Colbran schrieb.²⁸⁷

Nichtsdestotrotz wurde die junge Sängerin Caroline Unger mit ihrer Vielzahl an Nebenrollen am Kärntnertortheater bestens geschult und konnte auch erste Erfolge für sich verbuchen. Mit der Euphorie des Publikums, mit der sie in Wien 1839 begrüßt wurde, sind die erfolgreichen Auftritte aber kaum vergleichbar.

4.1.2. 1839–1840

Als Unger 1839 zur italienischen Stagione zurück an das Kärntnertortheater kam, sang die Opernsängerin nur mehr italienisches Repertoire. Vor allem in Donizetti-Opern trat Unger auf die Bühne und konnte damit auch das Wiener Publikum überzeugen. Den Komponisten Gaetano Donizetti kannte sie vermutlich spätestens ab 1827, als er einen Vertrag mit Barbaja aushandelte, bei dem er sich für vier neue Opern in den nächsten drei Jahren sowie als Assistent der künstlerischen Administration für das Opernhaus in Neapel verpflichten ließ.²⁸⁸ 1827 trat Unger auch bereits das erste Mal in einer Donizetti-Oper, nämlich als Marietta in

²⁸⁴ Osborn, *The Bel Canto Operas*, S. 73–75.

²⁸⁵ Osborn, *The Bel Canto Operas*, S. 69–72.

²⁸⁶ Ebd., S. 66.

²⁸⁷ Ebd., S. 47.

²⁸⁸ Gossett, *Anna Bolena and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti*, S. 1.

Il borgomastro di Saardam, auf. Die Oper konnte in Neapel große Erfolge feiern und wurde über 35 Mal gegeben.²⁸⁹ 1839 und 1840 war Unger in den Donizetti-Opern *Marino Faliero* als Elena, als Antonina in *Belisario* und in den Titelrollen von *Lucrezia Borgia*, *Anna Bolena*, *Parisina* und *Lucia di Lammermoor* zu hören. Sie trat in Vincenzo Bellinis Opern in den Titelrollen *Norma* und *Beatrice di Tenda* sowie als Giulietta in *I Montecchi e i Capuleti* auf. Außerdem sang sie in Saverio Mercadantes *Il Giuramento* und in Valentino Fioravantis *Le cantatrice villane*. Letztere ist die einzige Oper, die Unger schon aus ihren jungen Jahren aus der Rolle der Giannetta am Kärntnertortheater kannte, alle anderen Opern entstanden später und wurden von Unger in Italien einstudiert.

Fioravantis' *Le cantatrice villane*, eine Oper, die heute wenig bekannt ist, fand besondere Rezeption beim Wiener Publikum, da Unger kaum mehr in einer komischen Oper zu sehen war. Die Opernsängerin trat sonst nur in tragischen Opern in Wien auf die Bühne. Unger war nun als Primadonna an das Kärntnertortheater zurückgekehrt und brillierte vor allem in den Donizetti-Opern.

Um einen zusätzlichen Eindruck und ein besseres Verständnis von Caroline Ungers Stimm- lage und gesanglichem Können am Ende ihrer Karriere zu bekommen, werden nun vorrangig ihre Rollen in den Opern *Anna Bolena*, *Parisina* und *Belisario* näher analysiert. Vor allem die beiden letztgenannten sind von Bedeutung, da Unger diese Rollen bei den Uraufführungen sang.

4.1.2.1. Zu Ungers Rollen in Donizettis Opern *Anna Bolena*, *Parisina* und *Belisario*

Anna Bolena ist die früheste der genannten Donizetti-Opern (1830) und wurde vorrangig für Giuditta Pasta, Giovanni Battista Rubini und Filippo Galli komponiert, die in der Stagione in Mailand Erfolge feiern sollten. Da sich Donizetti in dem Monat vor der Premiere in der Villa von Giuditta Pasta am Comer See befand, stand die Oper wahrscheinlich unter großem

²⁸⁹ Als Unger allerdings in Venedig in der Oper auftrat, war das Publikum nicht begeistert, die Oper fiel durch und wurde nach einer einzigen Aufführung wieder abgesetzt. Ashbrook, *Donizetti and his operas*, S. 44.

Einfluss der Sängerin, die die Titelrolle verkörperte.²⁹⁰ Mit der Oper gelang Donizetti endgültig der Durchbruch und er konnte sich neben den erfolgreichsten Opernkomponisten wie Rossini und Bellini einreihen.²⁹¹

Die Figur der Anna Bolena ist in der Oper ständig präsent, auch wenn sie nicht direkt anwesend ist. Fast alle Charaktere der Oper, Anna Bolena, Enrico, Giovanna Seymour, Lord Rochefort, Lord Percy und Smeton, sind eng miteinander verwoben und tragen alle zur Katastrophe am Ende bei. Der Höhepunkt ist das fulminante Ende, in dem Anna verwirrt die Gegebenheiten nicht mehr einordnen kann.²⁹² Die Arie umspannt fast die ganze Szene, in welcher Anna dem Wahnsinn verfällt und die Verurteilten, inklusive der Protagonistin, mit dem Tod bestraft werden. An dieser Stelle muss auch die Sängerin an ihre stimmlichen Grenzen gehen.²⁹³

Für eine Analyse von Ambitus und Tessitur der Hauptrolle eignen sich die Arie „Come, innocente giovane“ und anschließend die Cabaletta „Non v’ha sguardo“. Diese singt Anna Bolena nach dem Eingangsgesang von Giovanna Seymour – der Hofdame und Vertrauten Annas aber gleichzeitig der Geliebten des Königs – und dem Lied des Pagen.²⁹⁴ Ohne zunächst bestimmte Schwerpunkte in den Phrasen zu setzen, sind die Arie und die Cabaletta in einem mittleren und hohen Register gesetzt. Die Tessitur befindet sich zwischen g' und g'' .²⁹⁵ Der Ambitus geht vom kleinen b bis b'' in der Arie und in der Cabaletta von e' bis c''' .²⁹⁶

Der Höhepunkt ist schließlich erreicht, als Anna in ihren Wahn fällt und desorientiert ist. Die Szene ist in drei musikalische Momente aufgeteilt – „Piangete voi“, „Al dolce guidami“ und „Coppia iniqua“. Das Rezitativ „Piangete voi“ beginnt zunächst sanft, bevor es nach wenigen Takten zum ersten dramatischen Ausbruch mit einem Quintsprung vom f'' zum c''' bei „infiorato altar“ kommt. Mit der anschließenden Arie „Al dolce guidami“ wird die Melancholie und Nostalgie der Figur besonders deutlich. In „Cielo, a’ miei lunghi spasimi“ wird dies zusätzlich durch das Arrangement des Liedes „Home sweet Home“ verstärkt.²⁹⁷ Die Cabaletta „Coppia iniqua“ ist durch ihre Akzente technisch noch anspruchsvoller. Nach der

²⁹⁰ Müller, „Anna Bolena“, S. 741; Ashbrook, *Donizetti and his operas*, S. 62–63.

²⁹¹ Müller, „Anna Bolena“, S. 741.

²⁹² Müller, „Anna Bolena“, S. 742–743.

²⁹³ Ashbrook, *Donizetti and his operas*, S. 319.

²⁹⁴ Gossett, *Anna Bolena and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti*, S. 24–25.

²⁹⁵ Adetu, „The vocal profile of the character ‘Anna Bolena’ from the homonymous opera“, S. 9.

²⁹⁶ Ebd., S. 13

²⁹⁷ Gossett, *Anna Bolena and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti*, S. 31–32.

aufsteigenden Linie folgt der Klimax mit „si clementia e pietà, favor pietà“.²⁹⁸ Gleich darauf entlädt sich die vollkommene Tragik und die Opernsängerin stirbt den Bühnentod.

Notenbeispiel 3: Donizetti, *Anna Bolena*, 2. Akt, Szene 16, Takte 55–62, Singstimme der Cabaletta „Coppia iniqua“ (aus: Donizetti, *Anna Bolena*, S. 280–281).

Die vielleicht wichtigste Titelrolle, die Caroline Unger verkörperte, ist Donizettis *Parisina*. Der Oper, die heute kaum mehr gespielt wird, wird nachgesagt, dass sie Donizettis Favorit war.²⁹⁹ Er komponierte sie 1833 in einigen Wochen und war dafür mit Alessandro Lanari in Kontakt getreten.³⁰⁰

Da Unger die Titelrolle der Parisina bei der Uraufführung am Teatro della Pergola am 17. März 1833 sang,³⁰¹ ist es möglich, dass die Sängerin die Rolle beeinflusste. William Ashbrook zufolge kann das auch anhand der Gesangsstimme durch die Tonhöhe abgelesen werden – beispielsweise im ersten Akt, als Parisina mit dem Cantabile „Forse un destino che intendere“ das Publikum für sich einnimmt. Das Cantabile ist nach ABA’ strukturiert und hat als einzelnen Spitzenton *b*’, sonst ist das Cantabile nicht höher als *g*’.³⁰²

Im zweiten Akt ist mit „Sogno talor di correre“ einer der Höhepunkte erreicht. Der Arie ist keine Cabaletta nachgestellt, sondern sie mündet in der Schlüsselszene, als Parisina den Namen ihres Liebhabers Ugo ausspricht, was Graf Azzo, ihr Mann, hört. Ein Frauenchor unterbricht ihre Arie mit einem kurzen Einschub, bevor Parisina die anschließenden Kadenz

²⁹⁸ Adetu, „The vocal profile of the character “Anna Bolena” from the homonymous opera“, S. 10–14.

²⁹⁹ Ashbrook, *Donizetti and his operas*, S. 341.

³⁰⁰ Ebd., S. 341–342.

³⁰¹ Ebd., S. 555.

³⁰² Ebd., S. 342.

zu singen beginnt.³⁰³ Diese Arie ist in der Tonlage höher als die vorherige, der Spitzenton *c''* wird aber spärlich verwendet.

Im dritten Akt ist das Finale hervorzuheben, in dem Parisina die Arie „Ciel, sei tu che in tal momento“ singt. Das *Andante* ist mit seinen tragenden Tönen schmerzerfüllt. Der Schmerz wird durch die wegfallende Instrumentation am Ende nochmals verstärkt. Die Stimmlage ist, besonders für eine Finalarie, nicht hoch gesetzt, größtenteils reicht der Ambitus von *f'* bis *g''*. Im Gegensatz dazu steht die dramatisch aufgeladene Cabaletta „Ugo! È spento“, bei welcher Parisina den enthaupteten Leichnam ihres Liebhabers erblickt. Die Figurationen sind schnell und teilweise akzentuiert, wodurch die Cabaletta für die Sängerin technisch anspruchsvoll ist. Nach einem wortlosen „ah“ bricht Parisina nach der Cabaletta auf der Bühne tot zusammen. Ashbrook legt nahe, dass Unger mit der Cabaletta bezüglich der Tonhöhe an ihre Grenzen gestoßen sein muss.³⁰⁴

Caroline Unger sang ebenfalls die Rolle der Antonina in *Belisario* bei der Uraufführung am 4. Februar 1836 im Teatro La Fenice in Venedig. Die Uraufführung war sehr erfolgreich und die Oper wurde weitere 17 Mal in der Stagione aufgeführt.³⁰⁵ In dieser Oper übernimmt der Bariton Belisario die Hauptrolle. Die Primadonna ist in der Oper seine Ehefrau, Antonina, die als „donna antipatica“ dargestellt wird, eine unbeliebte und unsympathische Frau.³⁰⁶ Obwohl sie für die Handlung nicht unwichtig ist, sind ihre Auftritte recht selten. Antonina tritt im ersten Akt mit der Arie „Sin la tomba é a me negata“, die symmetrisch angelegt ist, auf die Bühne.³⁰⁷ Danach ist sie im Ensemble „Ah da chi son'io tradito“ im Finale des ersten Aktes zu hören, wo sie bis zum *c''* singt. Ihre nächste Arie hat Antonina erst im dritten Akt mit „Da quel di che l'innocente“. Diese ist in einer angenehmen Mittellage komponiert und dürfte für Unger nicht herausfordernd gewesen sein. In der darauffolgenden Cabaletta „Egli è spento“ wird die Primadonna teilweise von einem Chor begleitet, wodurch sie ihr Stimmvolumen unter Beweis stellen muss.

Vergleicht man nun die beiden Opern, die Unger bei den Uraufführungen gesungen hat, mit *Anna Bolena*, ist eindeutig, dass Donizetti die Stimmlage der Primadonna für Unger oftmals

³⁰³ Ashbrook, *Donizetti and his operas*, S. 342–343.

³⁰⁴ Ebd., S. 343.

³⁰⁵ Osborne, *The bel canto operas*, S. 245–246.

³⁰⁶ Ashbrook, *Donizetti and his operas*, S. 382, 385.

³⁰⁷ Ebd., S. 385.

tiefer gesetzt hatte als für andere Opernsängerinnen. Vor allem Antonina wäre für eine Sopranistin in der hohen Stimmlage nicht herausfordernd gewesen. Trotzdem finden sich in *Parisina* und *Belisario* etliche Spitzentöne, die sich für eine Mezzosopranistin aus dem heutigen Verständnis als schwierig erweisen würden. Zeitgenössischen Berichten zufolge mag es bei Unger ähnlich gewesen sein. So hatte Bellini ihre hohen Töne als „Dolchstöße“ bezeichnet und war von ihren stimmlichen Leistungen als Sopranistin nicht überzeugt, vor allem als sie im Begriff war, seine eigene Oper *Il pirata* aufzuführen.³⁰⁸ Diese Äußerungen korrelieren mit Meyerbeers Einschätzungen ihrer Stimme als „kastratenmäßig“ und „scharf“. Die Rezeption in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu ihrem ersten Wiener Auftritt, den sie als Anna Bolena bestritt, ist ähnlich:

„sie sang – und gar Mancher blickte scheu verstohlen seinen Nachbar an; - das waren nicht die Philomelentöne jener Haine, Myrthe, Lorbeer und Goldorangen duften; ein etwas scharfes Organ; in der Mittellage noch am verhältnissmäßigsten; den höheren Corden zu beinahe kreischend; - aber wie entpuppte sich allmählig die hinreissende Meisterschaft der herrlichen Künstlerin!“³⁰⁹

Lediglich durch ihr Schauspiel und vor allem durch ihren deklamatorischen Vortrag konnte sie die Anwesenden für sich einnehmen. Auch ihre Auseinandersetzung mit dem Charakter wurde gelobt.³¹⁰ Ihre stimmliche Einschätzung von Zeitgenossen und Kritiken ist durch die Analyse ihrer Gesangspartien nun besser nachzuvollziehen. Unger dürfte bei ihren späteren Rollen als Primadonna teilweise an ihre stimmlichen Grenzen gestoßen sein. Obwohl ihr Ambitus sicherlich bis zum *d'''* reichte, entsprachen die Opernrollen in der Mittellage ihrem Vokalprofil besser.

4.1.2.2. *Werktreue?* – Caroline Ungers Arien in *Marino Faliero*

Opernsängerinnen und Opernsänger sind mit dem Notenmaterial im 19. Jahrhundert deutlich freier umgegangen als heute. Bereits im 17. und 18. Jahrhundert war es für die Sängerinnen und Sänger durchaus üblich, sogenannte *Arie di baule* bei ihren Auftritten zu singen. Bei diesen schoben sie einzelne Arien ein, die sie am besten singen und vortragen konnten, auch

³⁰⁸ Cambi (Hrsg.), *Bellini. Epistolario*, S. 452.

³⁰⁹ „Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 31 (31. Juli 1839), Sp. 611.

³¹⁰ Ebd., Sp. 611–612.

wenn diese nicht zur Oper gehörten.³¹¹ Ebenso ließen Opernsängerinnen, so auch Unger, bei Unpässlichkeiten oder Krankheiten Arien aus.³¹²

Hilary Poriss zeigte, wie Unger bei der Oper *Marino Faliero* mit ihrer ersten Arie in der Oper umging. Die Sängerin änderte diese nämlich mehrmals innerhalb von nur zwei Jahren. So sang sie die Arie „Io talor più nol rammento“ aus der Oper *Sancia di Castiglia* und „Ah! Quando in regio talamo“ aus *Ugo, Conte di Parigi*. Die dritte Arie „Oh tu che desti il fulmine“ aus *Pia de' Tolomei* bereitete sie ebenfalls vor, brachte sie aber schlussendlich krankheitsbedingt nicht auf die Bühne. Vorrangig sang sie die erwähnte zweite Arie, mit der sie in Parma, Reggio, Sinigaglia und Lucca auftrat.³¹³

Es gibt mehrere Gründe, warum Unger sich entschloss, die Arien zu Beginn der Oper zu wechseln. Einer davon ist, dass Donizetti bei seiner Reise nach Paris, dem Ort der Uraufführung, große Teile der Partitur veränderte und die Rolle der Elena kürzte. So nahm er die „Eingangsarie“ der Primadonna aus der Oper heraus. In London, wo die Oper anschließend gespielt wurde, stand die Rolle der Elena deswegen unter Kritik. Um diese zu umgehen, entschied sich Unger, eine Arie aus einer anderen Oper einzufügen.³¹⁴ Ein anderer Grund mag sein, dass sich Unger durch einen großen ersten Auftritt eindeutig als Primadonna erkennbar machen wollte.

Die Entscheidungen, die Unger für die Auswahl der Arien treffen musste, sind nicht zu unterschätzen. Alle drei Arien stammen aus Donizetti-Opern, die zwar vom Publikum zuvor gut aufgenommen worden waren, aber keinen überschwänglichen Erfolg hatten. Auch wurden sie nicht mit anderen Primadonna-Rollen oder deren Sängerinnen bereits identifiziert. Zudem wurden die Arien mit einem neuen Rezitativ eingeleitet – inklusive neuer Dichtung –, damit die Erzählung durch den Einschub nicht den Zusammenhang verlor. Wer dafür verantwortlich war, konnte aber nicht ausgemacht werden. So wurden bei der Arie „Io talor non più nol rammento“ Teile herausgenommen, die für die Rolle der Elena unpassend gewesen wären, und durch andere ersetzt. Poriss machte aber zwischen der neuen Arie und der Oper musikalisch nur geringfügige Gemeinsamkeiten aus.³¹⁵

Nach dem ersten Auftritt mit der neu eingefügten Arie dürfte Unger mit ihrer Leistung nicht zufrieden gewesen sein, denn sie sang sie danach nicht mehr.³¹⁶ Auch von der zweiten Arie

³¹¹ André, *Voicing Gender*, S. 134.

³¹² „Album. Theater-Salon“, in: *Der Humorist* 80 (22. April 1839), S. 318.

³¹³ Poriss, *Changing the score*, S. 38–39.

³¹⁴ Ebd., S. 42–45.

³¹⁵ Ebd., S. 46–51.

³¹⁶ Ebd., S. 52–55.

„Oh tu che desti il fulmine“, die Unger wahrscheinlich krankheitsbedingt nicht sang, nahm die Sängerin wieder Abstand.³¹⁷

Ihre favorisierte Arie wurde „Ah! Quando in regio talamo“, wofür sie die Originalarie aus der Oper *Ugo, Conte di Parigi* kürzte und das *Larghetto* und die Cabaletta daraus verwendete. Auch hier wurde der Text für die Rolle der Elena dementsprechend verändert. Die Stimmlage ist in dieser Arie tiefer als in der Arie „Oh tu che desti il fulmine“. Außerdem enthält das *Larghetto* deutlich weniger Ornamente und Koloraturen als in „Io talor più nol rammento“. Die Cabaletta ist in der melodischen Linie ähnlich wie der langsame Part aufgebaut. Die Ornamente werden mehr und die Stimmlage wird darin deutlich höher. Eher unüblich ist, dass die Cabaletta auch in einem langsamen Tempo steht. Laut Poriss war das aber der Hauptgrund, warum sich Unger für die Arie entschied. Die Sängerin war sich dieser musikalisch wichtigen Komponente für den Fortlauf der Oper bewusst, denn das ungewöhnlich langsame Tempo weist auf das tragische Ende hin. Demnach war die Entscheidung nicht nur für Ungers Stimme vorteilhaft, sondern auch für den emotionalen Gehalt des weiteren Verlaufs der Oper.³¹⁸

Auch andere Sängerinnen, wie Desiderata Derancour, Carolina Soret und Ottavia Malvani ahmten Unger nach und entschieden sich für dieselbe Arie, um ihre Rolle als Primadonna in der Oper einzuleiten.³¹⁹

4.1.3. Caroline Unger als Bühnendarstellerin

Neben dem Gesang sind die Schauspielertigkeiten einer Opernsängerin besonders relevant. In den Kritiken und Rezensionen der Zeitungen finden sich wenige Hinweise zu Caroline Ungers Schauspiel. Meist wird es als Ergänzung ihres Gesangs erwähnt und genauso wie ihre gesangliche Interpretation der Opernrollen gelobt.

Jedoch ist auffällig, dass in den Wiener Zeitungen oft auf das „Deutsche“ von Unger hingewiesen wird, wenn über das Schauspiel geschrieben wird. Claudio Vellutini machte bei-

³¹⁷ Poriss, *Changing the score*, S. 55–58.

³¹⁸ Ebd., S. 58–63.

³¹⁹ Ebd., S. 65.

spielsweise Vergleiche mit der Schauspielerin Sophie Schröder in einem Artikel im *Wanderer* aus.³²⁰ In einem Absatz des Artikels werden ihre gesanglichen Fähigkeiten beinahe gänzlich ausgeblendet und ihr Schauspiel und der Charakter ihrer Darstellungen stehen dabei im Vordergrund.

„Es ist nicht denkbar, einen Charakter in seiner ganzen Tiefe so richtig aufzufassen und so überzeugend, so ganz und gar verlebendigt, in seinen Schrecknissen und Gräueln furchtbar und wahr wiederzugeben, als es die Unger versteht. Die Unger ist als Schauspielerin nur mit der ersten deutschen Tragikerin, Sophie Schröder, in ihren Glanzperiode zu vergleichen. Sie verläugnet ihre ganze Ichheit, und wird der darzustellende Charakter [...]“³²¹

Demnach wurde Ungers Schauspielkunst mit Sophie Schröders sogar gleichgesetzt, einer sehr berühmten deutschen Sängerin und Schauspielerin. Mögliche italienische Einflüsse bei ihrem Schauspiel werden vollkommen ausgeklammert. Besonders die Herangehensweise an einen Charakter wird gelobt, für den sie ihre eigene Identität aufzugeben scheint und sich mit ihrer Rolle identifiziert.³²²

Auf die Identifikation der Sängerin mit ihrer darzustellenden Opernrolle kommt auch *Der Humorist* bei ihrem Auftritt in *Anna Bolena* zu sprechen: „[...]sie] liebt und leidet, als wäre sie wirklich die schöne, unglückliche Brittin Anna Bolena.“³²³ Dies dürfte mit der „richtigen Auffassung“ einer Opernrolle, wie zuvor im *Wanderer* beschrieben, korrelieren. Denn diese „korrekte Auffassung und Durchführung eines jeglichen dramatischen Charakters“³²⁴ wird auch in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* äußerst positiv erwähnt.

Durch diese Anmerkungen kann festgehalten werden, dass Ungers schauspielerische Leistungen auf höchstem Niveau waren und dass besonders die Identifikation der Sängerin mit ihrer Opernrolle bei der Rezeption ihrer Bühnendarstellung im Vordergrund stand.

4.2. Caroline Unger im Vergleich mit anderen Sängerinnen

Die Tatsache, dass auch andere Opernsängerinnen aus Italien Engagements in Wien erhielten, kann eine Erklärung sein, warum Caroline Unger gerade 1839 und 1840 nach Wien zurückkam. Eugenia Tadolini war beispielsweise 1835–1836, 1838 und 1841–1844 in Wien.

³²⁰ Vellutini, *Cultural Engineering*, S. 281.

³²¹ „Kurier der Theater und Spectakel“, in: *Der Wanderer* 140 (13. Juni 1839), S. 559.

³²² Nicht nur mit Sophie Schröder wurde Caroline Unger in der Schauspielkunst verglichen, weitaus häufiger werden Parallelen mit ihrer Tochter, der Schauspielerin und Opernsängerin Wilhelmine Schröder-Devrient gezogen (dazu Kapitel 4.2.).

³²³ „Album. Theater-Salon.“, in: *Der Humorist* 73 (12. April 1839), S. 291.

³²⁴ „Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 31 (31. Juli 1839), Sp. 611.

1835 und 1836 trat sie unter anderem als Antonina in *Belisario* und als Adina in *L'elisir d'amore* auf und sang 1842 und 1843 in den Donizetti-Opern *Don Pasquale* als Norina und in *Anna Bolena*, *Linda di Chamounix* und *Maria di Rohan* die Titelrollen. Außerdem sang sie 1844 die Rolle der Elvira in Giuseppe Verdis *Ermani*.³²⁵ Obwohl man nur eine geringe Überschneidung mit den Opernrollen Caroline Ungers sieht und Tadolini auch in heiteren Opern zu hören war, ist unverkennbar, dass die Opernsängerin in diesen italienischen Stagi-
oni die Primadonna war und ebenso vorrangig Donizetti-Opern sang. Demnach hätte es keinen Bedarf an einer weiteren Sängerin wie Unger gegeben. Ähnlich dürfte es auch mit Fanny Tacchinardi-Persiani gewesen sein, die 1837 in Wien engagiert war. Für sie schrieb Donizetti die Titelrolle *Lucia di Lammermoor*, mit welcher sie in Wien auftrat. Ebenso war sie in *La sonnambula* als Amina in der Stadt erfolgreich.³²⁶

In ganz Europa gab es hervorragende Sängerinnen und Sänger, die große Erfolge in der italienischen Oper feierten. Als direkte Kolleginnen beziehungsweise Mitstreiterinnen von Caroline Unger sind die eben erwähnten Sängerinnen Tadolini und Tacchinardi-Persiani sowie Maria Malibran, Giuditta Pasta, Jenny Lind und Wilhelmine Schröder-Devrient zu nennen. Einen ähnlichen Karriereweg wie Unger schlug auch die Sängerin Amalie Schütz-Odolsi ein, die zunächst in Wien und schließlich in Italien auftrat. Beide „Wiener“ Sängerinnen sangen vorrangig Rossini-Opern am Kärntnertortheater – Schütz-Odolsi hatte ihr Debüt am Theater an der Wien –, bevor sie in Italien aktiv waren.³²⁷

Die italienische Opernsängerin Maria Malibran, die bereits 1836 verstarb, war zunächst in London und Paris bekannt und machte auch in Italien Karriere. Ähnlich wie Unger sang sie sowohl Rollen für Mezzosopran bzw. Contraalt als auch für Sopran während ihrer Laufbahn als Opernsängerin. Als Unger nach Italien kam, war sie bereits ausschließlich als Sopranistin erfolgreich.³²⁸ Parallelen lassen sich zu Giuditta Pasta ziehen, die in ihre Karriere in den 1820er Jahren vor allem mit Hosenrollen erfolgreich war, und später wie Unger als Primadonna auf der Bühne stand.³²⁹ Sie zählte *Tancredi* zu ihren wichtigsten Rollen und sang *Anna Bolena* sowie *Beatrice di Tenda* und *Norma* bei den Uraufführungen.³³⁰ Demnach war ein Wechsel der Rollen, zwischen Hosenrolle und Primadonna, für Sängerinnen wie Unger keine Seltenheit. Die sogenannte „doppelte Stimme“ – der Alt für die Hosenrolle und der

³²⁵ Jahn, *Di tanti palpiti...*, S. 162.

³²⁶ Ebd., S. 184–185.

³²⁷ Vgl. Vellutini, *Cultural engineering*, S. 197.

³²⁸ Charton, „Maria Malibran“, letzter Zugriff: 06. Juni 2022.

³²⁹ André, *Voicing Gender*, S. 132.

³³⁰ Ebd., S. 133–135.

Sopran für die Rolle der Primadonna –, die vor allem Malibran zugeschrieben wurde, ist kein Einzelfall.³³¹ Susan Rutherford beschrieb Giuditta Pasta aufgrund der verschiedenen Opernrollen als *soprano drammatico d'agilità*, was ebenfalls auf Caroline Ungers Gesangstil zutrifft.³³²

Die zeitgenössische Presse vergleicht oft Caroline Unger und Wilhelmine Schröder-Devrient. Das Augenmerk liegt dabei meist auf der schauspielerischen Ebene. So ist in *Der Humorist* zu lesen: „[Schröder-Devrient] steht insoweit der Ungher nach, als bei ihr (Schröder-Devrient) der Kothurn der Erscheinung und Bewegung oft den Kothurn des tragischen und lyrischen Gefühls überflügelt. [...D]ie Sch. Dev. ist Meisterin des mimischen Ausdrucks [...].“³³³ Wilhelmine Schröder-Devrient zählte zu den besten und bekanntesten Opernsängerinnen des 19. Jahrhunderts und war durch ihre Mutter, Sophie Schröder, zunächst als Schauspielerin aufgetreten, weshalb ihre Schauspielfertigkeiten besonders gelobt wurden. Gegen Ende ihrer Karriere versuchte die Sängerin, um das Publikum für sich zu gewinnen, ihre gesanglichen Schwächen durch ihre Darstellungen zu überspielen.³³⁴

Neben dem Schauspiel wird in den Zeitungen auch auf die Nationalität des Repertoires Bezug genommen. So gilt Schröder-Devrient im Vergleich zur Unger als „deutsche“ Sängerin und Unger als „italienische“.

„Die Ungher ist die erste dramatische Sängerin des italienischen Genre's, die Schröder bleibt die des deutschen. Wenn man versucht würde, die Qualitäten abzuwägen, so wäre die Devrient noch mehr als die Ungher; sie ist durchaus Genie, produktives Genie, die Ungher ist ein mächtiges Talent voll Geist, Verstand, Fleiß, Perception.“³³⁵

Dass Schröder-Devrient ebenso italienisches Repertoire und Unger deutsches sang, wird dabei ausgeblendet. Den beiden Sängerinnen wurden 1840 diese Kategorien vor allem durch ihre aktiven Wirkungsorte zugeordnet.

³³¹ Beghelli / Talmelli, *Ermafrodite armoniche*, S. 9.

³³² Rutherford, „La cantante delle passioni“, S. 111.

³³³ Saphir, „Kunst-Frachtbriefe, an Franz Liszt“, in: *Der Humorist* 81 (24. April 1839), S. 321.

³³⁴ Mungen, *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient*, S. 111-114.

³³⁵ „Wilhelmine Schröder-Devrient“, in: Gross-Hofinger, Anton Johann (Hrsg.), *Der Adler* 157 (3. Juli 1840), S. 1255.

4.3. Caroline Unger als Liedinterpretin

Nach beinahe 15 Jahren, die Caroline Unger im italienischen Opernrepertoire fest verankert war, trat sie in musikalischen Akademien in Wien 1839 mit Arien aus Opern von „deutschen“ Komponisten und mit deutschsprachigen Liedern auf. In einem Benefizkonzert sang sie Anfang Juli eine Arie aus Webers *Freischütz* sowie ein Duett aus *Il Turco in Italia*.³³⁶ Am 20. Mai 1839 war sie im Konzert von Ernesto Cavallini mit einem italienischen Duett und mit Mozarts *Abendempfindung* zu hören. Am Klavier wurde sie von Franz Xaver Mozart begleitet, den sie bereits in ihrer Jugend kennengelernt hatte.³³⁷ Auch in Dresden war sie von einem Zirkel umgeben, in dem sie deutsche Lieder von Schubert und Mozart vortragen konnte, wie Leo Herz berichtete.³³⁸ Nicht zu vergessen sind auch die Lieder, die ihr Anfang der 1840er Jahre gewidmet wurden.

Neben ihrer Karriere als Opernsängerin beschäftigte sich Caroline Unger mit der Gattung des deutschen Liedes. Wann diese Pflege genau begann, ist nicht vollständig nachvollziehbar. Durch die Einträge in Beethovens Konversationshefte kann davon ausgegangen werden, dass sie bereits in ihrer Jugend im privaten Raum Lieder sang.³³⁹ Auch ist nicht zu vergessen, dass Franz Schubert Gedichte von ihrem Vater vertonte. Peter Branscombe konnte Einsicht in ein handschriftliches Liederbuch von Johann Carl Unger selbst nehmen, das sich heute in einer Privatsammlung befindet. Dieses legt nahe, dass Caroline Unger auch im familiären Raum durch Lieder hörte und sang.³⁴⁰ Nicht zu vergessen ist außerdem, dass Unger am 4. Jänner 1822 mit einem Lied von Reissiger³⁴¹ und mit *Die Sehnsucht* von Friedrich Schiller nach einer Vertonung von Maximilian Joseph Leidesdorf aufgetreten war.³⁴²

Während ihrer Karriere gibt es nur vereinzelt Hinweise darauf, dass sich Caroline Unger mit deutschen Liedern auseinandersetzte. Neben den oben erwähnten Auftritten hatte sie bei ihren ersten Treffen mit Nikolaus Lenau 1839 die Schubert-Lieder *Gretchen am Spinnrade* und *Der Wanderer* gesungen.³⁴³ Auch ihr Treffen 1839 in Triest mit Franz Liszt weist auf

³³⁶ „Mancherley“, in: *Der Sammler* 78 (29. Juni 1839), S. 312.

³³⁷ „Miscellenblatt. Konzert“, in: *Österreichisches Morgenblatt* 63 (27. Mai 1839), S. 251.

³³⁸ Herz, „Karoline Unger-Sabatier. Eine biographische Skizze“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 179 (28. Juli 1842), S. 797.

³³⁹ Köhler / Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 5, S. 78.

³⁴⁰ Branscombe, „Schubert and the Ungers“, S. 10.

³⁴¹ „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 13 (13. Februar 1822), S. 98–99.

³⁴² „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 5 (10. Jänner 1822), S. 20.

³⁴³ Dietze (Hrsg.), *Nikolaus Lenau. Sämtliche Werke und Briefe*, S. 569.

eine Beschäftigung mit deutschem Liedrepertoire hin. Liszt erwähnte in einem Brief, dass er das Lied *Die abgeblühte Linde* auf ihrem Klavier entdeckte.³⁴⁴

Im Dezember 1839 traten Moriani und Unger mit Liszt in zwei Konzerten auf. Unger sang in einem davon das *Ständchen* von Schubert.³⁴⁵ Liszt war außerdem zu Caroline Ungers 36. Geburtstag geladen, wo sie ebenfalls Schubert-Lieder zum Besten gab. Sie sang an diesem Abend den *Erlkönig*, *Trockene Blumen* und *Der Einsame* sowie ein nicht weiter identifizierbares Lied von Mozart.³⁴⁶

Nach ihrem Bühnenabschied aufgrund ihrer Eheschließung finden sich vermehrt Hinweise zur Pflege des deutschen Liedrepertoires. 1842 sang sie bei einem Treffen im Haus von Amalie Beer das Lied *Lorelei* von Liszt.³⁴⁷ Noch 1869 ließ sich die Sängerin Lieder von Liszt zuschicken.³⁴⁸

Auch ist aus dem Jahr 1842 bekannt, dass Franz Xaver Mozart eine Sammlung an Schubert-Liedern sowie eine eigene Komposition zu Unger nach Italien schickte.³⁴⁹ Die Sängerin dürfte sich sehr um die Vervollständigung ihrer Schubert-Liedersammlung bemüht haben, wie ein weiterer Brief nahelegt. In diesem zählte sie die genauen Opuszahlen der Lieder auf, die sie besessen hatte und forderte die fehlenden Opusnummern ein. Außerdem beklagte sie sich, dass ihr die *Winterreise* fehle.³⁵⁰

Caroline Ungers Fokus auf deutsche Lieder zum Ende ihrer Bühnenkarriere ist kein Ausnahmefall. Ähnliches wird auch bei Wilhelmine Schröder-Devrient deutlich, die gegen Ende ihrer Karriere ebenfalls mit Schubert-Liedern öffentlich auftrat und eine Reihe an Widmungen in dieser Gattung von verschiedenen Komponisten zugeeignet bekam.³⁵¹ Eine andere bekannte Opernsängerin, die sich eingehend mit Schubert-Liedern beschäftigte, ist Pauline Viardot-Garcia, die 1873 sogar eine eigene Ausgabe von Liedern veröffentlichte.³⁵²

³⁴⁴ Short, *The Liszt–D’Agoult Correspondence*, S. 113.

³⁴⁵ „Herbststagnone in Italien u.s.w.“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 10 (4. März 1840), Sp. 202.

³⁴⁶ Franz Liszt spielte außerdem das *Ständchen* von Schubert und die Ouvertüre von Guillaume Tell. Short, *The Liszt–D’Agoult Correspondence*, S. 114.

³⁴⁷ „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 11 (16. März 1842), Sp. 238–239.

³⁴⁸ Caroline Unger, Brief an Franz Liszt vom 24. März 1869, D-WRgs GSA 59 27, 9. Es ist nicht bekannt, um welche Lieder es sich handelte.

³⁴⁹ Angermüller, „Ein ungedruckter Brief“, S. 86. Der Brief befindet sich heute in der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg. Er ist einsehbar unter: „Mozart Briefe und Dokumente–Online-Edition, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg“, <<https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/>>, letzter Zugriff: 28. Juli 2022.

³⁵⁰ Caroline Unger, Brief an Unbekannt vom 24. Mai o. J., A-Wst HIN 55164.

³⁵¹ Mungen, *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient*, S. 95–96.

³⁵² Borchard, „Frauenlieder–Männerlieder? Gedanken zum Thema Repertoire und Gender“, S. 193.

Dass sich Unger gerade für das Repertoire von Franz Schubert einsetzte, ist nicht zuletzt dadurch erklärbar, dass sie den Komponisten persönlich gekannt hatte und auch zu seinen Freunden, wie Franz von Schober, langjährigen Kontakt hatte.

Nachdem die Quellenlage zu Ungers Liedpflege äußerst karg ist und die Angaben vornehmlich aus Briefen entnommen wurden, die über Auftritte in privaten Kreisen und Salons schreiben, gibt es auch keine Rezensionen oder Kritiken von Unger als Liedinterpretin. Möglicherweise profitierte sie trotz ihrer italienischen Opernsängerinnenkarriere noch Jahrzehnte später von ihren Auftritten in den Musiksalons und Konzerten in Wien. Nicht zu vergessen ist, dass sie beim Konzert der Uraufführung von Schuberts *Erlkönig* mitwirkte und weiterhin im Raum steht, dass Johann Michael Vogl ihr Lehrer war. Demnach war die Sängerin vermutlich über die Schubert-Interpretationen in Wien in den 1820er Jahren bestens informiert. David Montgomery meint, dass Vogl sich auf das dramatische Element in seinen Liedvorträgen fokussierte. Als Vortragender transportierte der Sänger die Emotionen des Liedes an das Publikum und dieses rezipierte das Gehörte passiv – ähnlich wie bei einer theatralischen Darbietung.³⁵³ Das überrascht nicht, da er selbst auch als Opernsänger am Kärntnertheater auf der Bühne stand.³⁵⁴ Auch Martin Günther sieht Vogls Stärke in der „Verkörperung“ des dichterischen Liedtextes durch seine Tätigkeit als Opernsänger und Schauspieler. Der Körper des Vortragenden selbst tritt in den Hintergrund und zurück bleibt der expressive Vortrag.³⁵⁵

Außerdem war die Deklamationskunst für das Lied von Bedeutung. Vogl perfektionierte diese, indem er nicht nur als Opernsänger, sondern auch als Schauspieler und Vortragender von Gedichten auftrat. Er war somit mit der gängigen Praxis der öffentlichen Deklamationskunst vertraut. Demnach beeinflusste er Günther zufolge auch den Gesangsstil von Schubert-Liedern. Dieser wurde von Zeitgenossen bzw. aus Quellen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts oftmals als „neuartig“ aufgefasst.³⁵⁶ Günther sieht diese Neuartigkeit vor allem durch Vogls Erfahrungen durch die „sprachzentrierte Vortragsart“ der Rezitative in den Opern gegeben und die „eigentümliche Verschränkung von lyrisch-ariosen und dramatisch-rezitativen Elementen“, die Vogl auf die Lieder umlegte.³⁵⁷ Doch auch zu Vogls Vortrag

³⁵³ Montgomery, *Franz Schubert's Music in performance*, S. 19.

³⁵⁴ Ebd., S. 21–24.

³⁵⁵ Günther, *Kunstlied als Liedkunst*, S. 178–180.

³⁵⁶ Ebd., S. 164.

³⁵⁷ Ebd.

sind Details in den zeitgenössischen oder retrospektiven Quellen, die für eine Rekonstruktion seines Vortrages nützlich wären, spärlich.³⁵⁸

Die ebenbeschriebene Annäherung von Vogls Liedinterpretation könnte auch von Unger aufgegriffen worden sein. Die theatralische Darstellung und die „Verkörperung“ des Vortrags, die Vogl als Bühnendarsteller zugeschrieben wird, lässt sich auf Unger als Opernsängerin übertragen. Es ist möglich, dass sich Unger in ihren Liedvorträgen an einer Deklamationsweise orientierte, die sie in den Operaufführungen perfektioniert hatte. Demnach war auch ihr die Verschränkung der Lyrik und der Dramatik nicht neu, wodurch ihr Liedvortrag vermutlich profitierten konnte.

4.4. Caroline Unger als Komponistin von (deutschen) Liedern

Caroline Unger setzte sich nicht nur als Interpretin intensiv mit der Gattung des Liedes auseinander, sondern auch als Komponistin. Die Liedersammlung *Lieder, Mélodies et Stornelli* mit Klavierbegleitung wurde von ihrem Mann François Sabatier herausgegeben. Eine eindeutige Datierung des Druckes gibt es nicht. Einen Hinweis liefert das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München, welches François Sabatier Anna Schimon-Regan widmete und das auf einen Privatdruck aus dem Jahr 1864 hindeutet.³⁵⁹

In der Liedsammlung befinden sich insgesamt 46 Lieder, davon 32 in deutscher, elf in französischer und drei in italienischer Sprache. Die deutschsprachigen Lieder wurden von François Sabatier mit einem französischen Text unterlegt.³⁶⁰

Die Lieder scheinen willkürlich angeordnet zu sein. Sowohl bezüglich der Sprachen der Lieder – französische und italienische Lieder sind zwischen den deutschen Liedern eingereiht – als auch in Bezug auf die Struktur der Lieder ist keine organisierte Reihenfolge zu bemerken. Strophenlieder befinden sich zwischen durchkomponierten Liedern oder Liedern mit einer ABA-Form. Ebenso lassen die Tonarten auf keine Zusammengehörigkeit schließen. Auch

³⁵⁸ Ein Beispiel ist von Eduard Traweger überliefert. Dieser berichtete, dass Vogl beim *Erlkönig* „das Kind war tot“ sprach und nicht sang. Im *Wanderer* wiederum improvisierte er am Ende des Liedes „dort ist dein Glück“ eine „Scala“ hinzu. „[Ein Zeitgenosse Franz Schubert's.]“, in: *Neue Freie Presse* 13505 (30. März 1902), S. 7.

³⁵⁹ Caroline Ungher-Sabatier, *Lieder, Mélodies et Stornelli*, Leipzig: C. G. Röder o. J., D-Mbs, 4 Mus.pr. 18398.

³⁶⁰ Branscombe, „Schubert and the Ungers“, S. 217.

Branscombe machte bei den Liedern die Beobachtung, dass sie in ihrer „Länge“ und „Ambition“ unterschiedlich seien.³⁶¹

Nachdem die Vielzahl der deutschsprachigen Lieder hervorsteicht, sollen diese nun formal analysiert und bezüglich ihrer Struktur untersucht werden. Um einen differenzierten Eindruck von Caroline Ungers Kompositionsweise und Stilistik zu erhalten, soll danach das Lied *Nocturne* eingehend beleuchtet werden.

In der Liedersammlung sind mehrere Strophenlieder enthalten, wie *Der Ungenannten* oder *Wanderspruch*. Es gibt auch einige kurze, durchkomponierte Lieder wie *Frühlingsglaube*, *Du bist wie eine Blume* oder *Heimkehr*. Sie bestehen aus nur einer Strophe und sind wenige Takte lang.

Unger machte auch öfters von einer ABA'-Struktur Gebrauch. Nur in seltenen Fällen wie in *Ich schlage dich, mein Tamburin* ist die Wiederholung identisch mit dem Beginn des Liedes. Meist ist die Wiederholung kürzer und besteht aus einzelnen Motiven des A-Teils, wie etwa in *Längst nicht mehr berührt* oder *An den Sonnenschein*. In den dreiteilig strukturierten Liedern wird der neue Abschnitt B häufig durch einen neuen Melodieverlauf sowie durch einen Tonartenwechsel eingeleitet. So steht beispielsweise in den Liedern *Ständchen* und *An den Sonnenschein*, die in C-Dur komponiert wurden, der Mittelteil in F-Dur.

Nur drei der deutschen Lieder, *Der Mädchen Friedenslieder*, *Frauenliebe* und *Leb' wohl*, sind in einer zweiteiligen Struktur angelegt. Auch in *Frauenliebe* und in *Leb' wohl* ändert sich der Melodieverlauf im zweiten Teil und es wird in die Varianttonart gewechselt.

Der Mädchen Friedenslieder ist komplexer aufgebaut. Nach einer Introduction im *Maestoso* in f-Moll folgt nach acht Takten ein weiterer einleitender Abschnitt für den Gesang im *Allegro moderato* in As-Dur, in der auch die erste Strophe erklingt. Die zweite Strophe ist im *Moderato* geschrieben und moduliert zurück nach f-Moll. Im zweiten Teil sind in der Singstimme auch die schnellen repetitiven Tonwiederholungen auffällig, wodurch er sich vom ersten Teil unterscheidet. Durch die insgesamt sechs Strophen ergibt sich die Struktur ABABAB dieses Liedes.

Wie oben angemerkt, gibt es in der Liedersammlung zahlreiche durchkomponierte Lieder. Viele davon sind kurz und nur wenige Verse lang. Anders ist das aber beispielsweise bei *Nocturne*, das auf einem Text von Franz von Schober basiert und deswegen näher untersucht

³⁶¹ Branscombe, „Schubert and the Ungers“, S. 217.

werden soll.³⁶² Außerdem war der Dichter ein enger Freund der Familie Ungher-Sabatier (dazu Kapitel 5.1.).

Das Lied steht in B-Dur und kann in drei Teile gegliedert werden. Der Text besteht aus zwei Strophen, die durch einen Refrain beziehungsweise Kehrvers miteinander verbunden sind. Die beiden Verse des Refrains werden jeweils wiederholt – ebenso wie der letzte Vers der zweiten Strophe.

- 1 Wie holde Blumendüfte durch's Dunkel kosend ziehn,
- 2 so schwingen durch die Lüfte sich meine Melodien,
- 3 Die Pfade, die er wähle zeigt ihm kein freundlich Licht,
- 4 doch trifft der Ton die Seele und irrt im Dunkel nicht.

- 5 I: Er schwebet leis und leiser an's Fenster dir heran, :I
- 6 I: die Liebe ist sein Weiser, die Sehnsucht seine Bahn. :I

- 7 Hörst du sein zartes Klopfen, bescheiden ist sein Laut,
- 8 wie still ein Himmelstropfen auf Rosen niederthaut.
- 9 O! schnell ihn zu erhören, das Fenster aufgemacht,
- 10 I: er will nicht länger stören, er sagt nur: gute Nacht! :I

Der Text ist regelmäßig aufgebaut und folgt zunächst einem siebenhebigen Jambus, der sich ab dem Kehrvers zu einem sechshebigen Jambus ändert. In der Mitte der Verse ist eine Zäsur zu erkennen: In der ersten Strophe folgen zwei betonte Silben aufeinander, im Kehrvers und in der zweiten Strophe sind es zwei unbetonte Silben. Das Gedicht besteht ausschließlich aus Paarreimen, die jeweils auf einer stumpfen Kadenz enden.

Die Unterteilung des Textes spiegelt sich auf formaler Ebene des Liedes wider. Die Anfänge einer neuen Strophe werden durch die Änderungen sowohl in der Singstimme als auch in der Klavierbegleitung deutlich hervorgehoben. Dabei ändert sich das Tempo sowie der Rhythmus im Klavier. Im Kehrvers wird außerdem nach F-Dur moduliert.

Nach einer kurzen neuntaktigen Einleitung des Klaviers beginnt die erste Strophe mit einer fließenden Achtelbewegung in der rechten Hand, die für den Rest der Strophe beibehalten wird. Erst beim Kehrvers ändert sich der Rhythmus: In der rechten und linken Hand werden abwechselnd Achteln gespielt. Im sechsten Vers wird der Rhythmus der ersten Strophe wieder aufgegriffen. In der zweiten Strophe ändert sich der Rhythmus im Klavier erneut in eine Achtel-Viertel-Bewegung. Außerdem schließt das Ende jeder Strophe beziehungsweise des Kehrverses mit einer Kadenz sowie einer Pause in der Singstimme.

³⁶² Das Notenbeispiel findet sich im Anhang B.

Die einzelnen Verse bestehen aus je einer musikalischen Phrase, die vier Takte umfasst. Eine Ausnahme ist der dritte Vers, bei welchem nochmals „meine Melodien“ wiederholt wird, woraus sich eine Phrase mit 4+2 Takten ergibt. Nach jedem Vers gibt es eine musikalische Zäsur in Form einer kurzen Pause in der Singstimme, die den textlichen Einschnitt markiert. Außerdem endet die Singstimme meist auf einem *f*’, was entweder der Quint der Tonika oder dem Grundton selbst entspricht.

Neben der symmetrischen Phrasierung des Liedes fällt auch die syllabische Deklamation auf. Unger folgt bei ihrer Vertonung der Sprachmetrik. Die Zäsur in der Versmitte ist sowohl im Text als auch in der Musik zu finden, meist durch eine Achtelpause in der Singstimme realisiert. Die Orientierung am Versmaß wird im fünften und achten Vers besonders deutlich, indem Unger die betonten Silben mit einer punktierten Viertel und die unbetonten Silben mit einer Achtel versieht. Jedoch setzt sie auch bewusst nicht dem Versmaß entsprechende Akzente, wie im vierten und zehnten Vers – „irrt im Dunkel“ und äquivalent dazu „sagt nur: gute“ – zu erkennen ist. Auch im ersten und dritten Vers, bei „durch’s Dunkel kosend“ und „zeigt ihm kein freundlich Licht“, unterscheidet die Komponistin nicht zwischen betonten und unbetonten Silben.

Meist sind die Worte, die Unger inhaltlich hervorheben wollte, melismatisch gestaltet. So ist der Versteil „schwingen durch die Lüfte“ mit einer schnellen Aufwärtsbewegung versehen, um bei „Luft“ auf dem Ton, *f*’, länger auszuhalten. Der vierte Vers, „trifft der Ton die Seele“, ist mit derselben melodischen Aufwärtsbewegung vertont, die im Spitzenton *g*’ mündet.

Beim Wort „Klopfen“ in der zweiten Strophe weist die Singstimme den Sprung einer Sext auf, die auf eine unbetonte Silbe fällt und weiters auf eine inhaltliche Betonung des Wortes hindeutet. Außerdem setzte Unger danach auffällige Akzente auf den punktierten Viertelnoten. Währenddessen spiegelt die Klavierstimme dieses Klopfen durch die abwechselnde Achtel-Viertel-Bewegung am Anfang der Strophe wider und behält diese Bewegung schlussendlich bei.

Eine inhaltliche Denotation ist auch am Ende des Liedes zu bemerken, in dem die Dynamik wirkungsvoll die Worte „gute Nacht“ unterstreicht. Diese werden bei jeder Wiederholung immer leiser gesungen, bis das Lied schließlich vollkommen verklingt.

Im Kehrsatz bei „er schwebet leis und leiser“ orientierte sich Unger wiederum an der formalen Ebene. Die Phrase beginnt im *pianissimo*, steigert sich bei der Wiederholung dynamisch mit einem *crescendo* und wird durch den steigenden Melodieverlauf zusätzlich intensiviert. Inhaltlich würde man das Gegenteil – eine absteigende Melodie mit einem *decrescendo* – erwarten.

Ähnlichkeiten finden sich dazu in der zweiten Wiederholung des sechsten Verses. Der formale Aufbau wird durch die Dynamik und die steigende Tonhöhe sowie die vermehrt gebrauchte Melismatik bei „Sehnsucht“ betont.

Eine weitere interessante Stelle ist im neunten Vers bei „Fenster aufgemacht“ bemerkbar. Hier verändert Unger das bisherige Versende in der Singstimme, das durch den Ton *f* markiert ist und schreibt stattdessen ein *b*, um das „Aufmachen“ des Fensters zu symbolisieren.

Generell kann festgehalten werden, dass bei Caroline Ungers Liedern die Klavierbegleitung im Hintergrund steht und sie sich vorrangig auf die Singstimme fokussierte. Ihre Lieder legte sie auf formaler Ebene symmetrisch an und gliederte den Text in musikalische Abschnitte und Phrasen. Unger unterstreicht die Bedeutungen des Textes ausdrücklich durch ihre Musik, in dem sie der Sprachmetrik folgt, und betont durch die Dynamik, Artikulation und rhythmische Bewegungen die formale sowie die inhaltliche Ebene.

5. Caroline Ungher-Sabatiers (Wiener) Netzwerk nach 1841

Im folgenden Kapitel sollen Caroline Ungher-Sabatiers Kontakte und persönliche Verbindungen nach Wien beleuchtet werden. Durch die erwähnten Personen wie Franz von Schöberl oder Franz Xaver Mozart ist bereits bekannt, dass die Sängerin auch nach ihrer Karriere Verbindungen nach Wien pflegte. Durch weitere Briefwechsel und ein Stammbuch, das Ungher-Sabatier führte, wird deutlich, mit welchen Personen sie in der Stadt Kontakt hatte.

Die Quellen geben Aufschluss darüber, inwiefern Ungher-Sabatier noch in Wien verankert war und mit welchen Themen und Schwerpunkten sich die Sängerin nach ihrem Karriereende beschäftigte. Ihr Einsatz und ihr Engagement für ihre Schülerinnen, die sie in der Großstadt bekannt zu machen versuchte, werden durch die Aufarbeitung der Quellen ersichtlich. Ihr Netzwerk, das auch berühmte Persönlichkeiten wie die Familie Schumann, Franz Liszt oder Moritz Hartmann einschloss, war für diesen Zweck von großem Vorteil.

Zu guter Letzt wird anhand der Memoiren der Schriftstellerin Fanny Lewald, die eine Bekannte der Sängerin war, deutlich, wie die „Wiener“ Sängerin Caroline Ungher-Sabatier nach ihrem Tod wahrgenommen wird.

5.1. Die Freundschaft von Caroline Ungher-Sabatier und Franz von Schober

Bereits anhand des von Caroline Ungher-Sabatier vertonten Liedes *Nocturne* wurde deutlich, dass eine Verbindung mit Franz von Schober besteht. Ein weiteres Gedicht von Schober, *Wanderspruch*, hatte die Sängerin vertont.

Eine äußerst bemerkenswerte Entdeckung machte Peter Branscombe bei der Analyse der handschriftlichen Manuskripte der Lieder. In einem der Manuskripte widmete der Dichter Schober Ungher-Sabatier ein Gedicht:

„Den 6^{ten} Januar 1843
Es geizt der Künstler nicht mit seinen Werken
Die, reich gewährt, der Muse Gunst ihm beut.
Gleich dem Orangenbaum, der ohnvermerken
Ein Blütchen da, eins dorthin zerstreut;
Den süßen Schmuck, die duft'ge Lust der Seelen,
Er mißt ihn nicht, - wie könnt' er ihn auch zählen!

Doch deine Lieder sollen nimmer sterben,
Laß deine Freunde, laß die ganze Welt
Die tiefe Regung deines Herzens erben,
Die, sie ersinnend, deine Brust geschwellt.
Daß sich die holden Kinder nicht verlieren
Laß sie vereinigt diese Blätter zieren

Einst stand ich jenem großen Geist zur Seite,
Der uns durch deine Kunst so oft gewährt;
Manch' Lied trieb schon vergessen in der Weite,
Das sammelnd mein Bemüh'n zurückgeführt.
Nicht weil'ich stets beglückt an deiner Schwelle:
Vertrete denn dies Buch des Freundes Stelle.

Schober mpia³⁶³

Die Hommage an Franz Schubert durch den letzten Vers ist unverkennbar, wie Branscombe meint.³⁶⁴ An dem eben zitierten Gedicht Schobers ist auch die Datierung bezeichnend: Offenbar setzte sich Ungher-Sabatier, fast sofort nach dem Ende ihrer Opernkariere, in der Rolle als Komponistin intensiv mit dem Liedrepertoire auseinander. Schober wusste, dass die Sängerin mit Schubert vertraut gewesen war und sich für dessen Liedrepertoire einsetzte.

³⁶³ Branscombe, „Schubert and the Ungers“, S. 217–218.

³⁶⁴ Ebd., S. 217.

Vermutlich hatte er Unger als Liedinterpretin von den Werken Schuberts auch selbst gehört.³⁶⁵

Dass Ungher-Sabatier und Schober eng miteinander befreundet waren, legt nicht nur dieses Gedicht nahe. In einer Empfehlung schrieb Ungher-Sabatier lobend: „[...]Herr von Schober ist ein Schwede, geistreich, höchst gebildet Die Künste liebend und für wahrhaft alles Große empfänglich. [...]“.³⁶⁶ In der *Wienbibliothek im Rathaus* sind heute über 20 Briefe der beiden erhalten. Darunter befinden sich auch Nachrichten, in denen Ungher-Sabatier Schober von ihren neu komponierten Liedern berichtete. Leider geben diese keinen Aufschluss darüber, wann sie diese verfasst hat und ob sie sich auch in der gedruckten Liedersammlung befinden. Jedoch scheint sie einige davon zu Gehör gebracht zu haben.³⁶⁷

Ungher-Sabatier tauschte sich neben Liedern über private musikalische Soiréen mit Schober aus. Anlässlich ihres Hochzeitstages veranstaltete sie beispielsweise einen musikalischen Abend, bei dem sie einige Gäste einlud. Mit Klavierbegleitung wurde *Don Giovanni* zum Besten gegeben. Ungher-Sabatier übernahm dabei den Part der Elvira.³⁶⁸ Aber auch über das zeitgenössische Repertoire im Theater korrespondierten sie. Franz von Schober schickte Ungher-Sabatier beispielsweise Rezensionen über das Lustspiel *Der Familiendiplomat* von Arnold Hirsch, welches in Wien erfolgreich aufgeführt wurde.³⁶⁹ Andererseits trat Ungher-Sabatier auch an Schober wegen eines neuen Theaterbaus in Palermo heran. Der Schriftsteller war 1860 in Dresden zugegen, während Ungher-Sabatier zu dieser Zeit in Palermo weilte. Im Süden Italiens war ein neuer Bau des Theaters in Planung, wofür das Theater in Dresden als Vorbild dienen sollte. Ungher-Sabatier fragte daraufhin Schober, ob er denn so schnell wie möglich einen Plan des Theaters für sie aufreiben und ihr diesen per Post zukommen

³⁶⁵ Es ist sicher, dass Schober Liedvorträge von Ungher-Sabatier gehört hatte. Ob er auch Ungher-Sabatier als Liedinterpretin von Schubert-Lieder gekannt hatte, ist bisher nicht belegbar. Vgl. Nauhaus (Hrsg.), *Robert Schumann. Tagebücher* II, S. 197–198; Caroline Unger, Brief an Franz von Schober, o.O. o.D., A-Wst HIN 5372.

³⁶⁶ Caroline Unger, Brief an einen Bildhauer vom 20. Februar 1843, A-Wst HIN 36741.

³⁶⁷ Caroline Unger, Brief an Franz von Schober, o.O. o.D., A-Wst HIN 5370; Caroline Unger, Brief an Franz von Schober, o.O. o.D., A-Wst HIN 5372.

³⁶⁸ Sie schrieb Schober dazu: „Zudessen machen wir hübsch viel Musick. Sonnabend ist der Jahrestag unserer Verheurathung, und Sonntag führen wir am Klavier den Don Juan auf. Die Frize Donna Anna, ich singe die Elvira, Miss Aitschinson die Zerlina, Schnitzer Ottavio, Abbé Federighé Don Giovanni, Dlle Grilli Leporello, Marotta Masetto, die Martellini hält das Piano. Unsere Lungen werden paradiren.“ Caroline Unger, Brief an Franz von Schober o.D., A-Wst HIN 5368. Leider konnten die Personen nicht identifiziert werden.

³⁶⁹ Franz von Schober, Brief an Caroline Unger vom 7. April [1860], A-Wst HIN 5832. Die Rezensionen, die dem Brief beigelegt wurden, sind nicht mehr erhalten.

lassen könnte. Tatsächlich machte sich der Schriftsteller auf den Weg und versuchte für Ungher-Sabatier den Plan zu bekommen, obwohl er dem Nachbau ablehnend gegenüberstand.³⁷⁰

Der Briefwechsel überliefert auch einiges über private Beziehungen von Schober,³⁷¹ wodurch ihr Verhältnis äußerst vertraut wirkt. Doch dürften etliche Korrespondenzen zwischen den beiden verloren sein, da es wahrscheinlich ist, dass sie bis zum Ende von Ungher-Sabatiers Leben in Kontakt gestanden waren, denn François Sabatier informierte Schober 1877 ausführlich über Ungher-Sabatiers Tod in einem Brief.³⁷²

5.2. Prestige und Andenken – Einträge in Alben und das Stammbuch von Caroline Ungher-Sabatier

Nachdem Caroline Ungher-Sabatier 1841 ihre Karriere beendet hatte und für ihre letzten Auftritte in Wien zugegen gewesen war, begegnete sie mehreren Personen, die aus ihrer bisherigen Biographie bereits bekannt sind. Sie knüpfte aber auch neue Kontakte in der Stadt, mit denen sie danach jahrelang in Verbindung blieb. Eine besondere Quelle, die diese Bekanntschaften belegt und die in dieser Arbeit immer wieder Erwähnung findet, ist das Stammbuch von Caroline Ungher-Sabatier.³⁷³

Stammbücher gehören zur Gedächtniskultur und wurden oft als Momentaufnahmen wahrgenommen, die die Flüchtigkeit eines Momentes materialisieren und gleichzeitig Teil des kulturellen Handelns sind.³⁷⁴ Voraussetzung für einen Eintrag in ein Stammbuch ist eine soziale Interaktion zwischen mindestens zwei Akteurinnen oder Akteuren, was meist ein Aufeinandertreffen der Personen notwendig macht. So entstanden Einträge oft spontan bei

³⁷⁰ Caroline Unger, Brief an Franz von Schober vom 13. März 1860, A-Wst HIN 5381; Franz von Schober, Brief an Caroline Unger vom 29. März 1860, A-Wst HIN 5382.

³⁷¹ Schober dürfte ein Verhältnis mit einer Caroline Unger nahestehenden jungen Frau gehabt haben. Obwohl die Briefe nicht datiert sind, liegt nahe, dass Franz von Schober zu dieser Zeit mit Thekla von Gumpert verheiratet war. Unger schrieb: „Mein mütterliches Auge hat den Vorzug welcher Sie Ihnen gegeben hat bemerkt [...] ich kenne Ihre Verhältnisse mein Freund, und muß Gott danken daß Sie Ihrer Vertrauens würdigen denn vielleicht hätte ich diesen Ihrer Liebe in der Hoffnung – ja in der Überzeugung begünstigt – das Fritz die Frau sey die Sie allein glücklich machen, und auch Sie glücklich werden kann. – Sie sind gebunden – können vielleicht nie die Bande lösen die Sie unglücklicher Weise – verzeihen Sie mir daß Wort, an ein Wesen binden was doch eigentlich nie Ihnen angehören wird [...]“. Caroline Unger, Brief an Franz von Schober o. D., A-Wst HIN 5363.

³⁷² La Mara, *Franz Liszt und die Frauen*, S. 77–78. Der eben zitierte Brief wurde nicht aufgefunden.

³⁷³ Zu großem Dank bin ich an dieser Stelle der stellvertretenden Direktorin Frau Dr. Heike Spies des *Goethe-Museums* in Düsseldorf verpflichtet, die mir Kopien des Stammbuches zukommen ließ.

³⁷⁴ Rost, *Musik-Stammbücher*, S. 15–16.

einem geselligen Beisammensein. Die Stammbücher konnten aber auch an die jeweilige Person verschickt werden, damit die Empfängerin bzw. der Empfänger Zeit hatte zu überlegen, was sie oder er schreiben wollte. Durch den Austausch, aber auch durch das Lesen und Präsentieren der Einträge, das entweder allein oder in einer kleinen Runde der Familie, mit Freunden oder Bekannten passierte, bekommt das Stammbuch auch eine unterhaltende Komponente.³⁷⁵

Eine „Hochkonjunktur“ erlebten die Stammbücher, die Musik beinhalten, vor allem in den 1820er bis 1840er Jahren.³⁷⁶ In diese Zeitspanne fällt auch Caroline Ungher-Sabatiers Stammbuch, dessen Einträge zumeist in den Jahren 1842–1844 geschrieben wurden. Damit entstanden die Einträge nach Ungher-Sabatiers Bühnenabschied und bei ihren letzten Reisen als Sängerin. Das verwundert nicht weiter, da solche Alben vorrangig in Zeiten des Reisens oder des Abschieds angelegt wurden.³⁷⁷ Oft wurden Einträge als Andenken oder als Souvenir angefertigt, die der Erinnerung an eine Person oder an ein Ereignis dienen sollten. Gleichzeitig galt das Stammbuch auch als Objekt für Repräsentationszwecke, da das Netzwerk des kulturellen Lebens einer Person dargestellt und Einträge berühmter Persönlichkeiten zur Schau gestellt werden konnten. So sind auch die Unterschriften von König Friedrich Wilhelm IV. und dessen Gemahlin Elisabeth Ludovika, die sich am 22. Juni 1842 verewigten, als Prestige-Einträge in Caroline Ungher-Sabatiers Stammbuch zu verstehen.³⁷⁸

Henrike Rost führte den Begriff „Musik-Stammbuch“ ein, dieser umfasst sowohl „Notenstammbücher“, die nur aus Notenautographen bestehen, als auch sogenannte „Mischalben“, die neben Noten auch Gedichte, Texte und Bilder aufweisen.³⁷⁹ Nach dieser Definition wäre Caroline Ungher-Sabatiers Stammbuch ein „Mischalbum“, obwohl es fast ausschließlich aus Unterschriften, Texten, Gedichten und Sonetten besteht. Als Einziger verewigte sich Giacomo Meyerbeer mit einer kurzen musikalischen Notiz, die aus den ersten Takten von *Ballade de la reine Marguerite* besteht.³⁸⁰ Unterhalb fügte er demütig hinzu: „Gedenken Sie hochverehrte Frau auch in der Ferne zuweilen Ihres Bewunderers Meyerbeer“.³⁸¹

³⁷⁵ Rost, *Musik-Stammbücher*, S. 24–25.

³⁷⁶ Ebd., S. 17–18.

³⁷⁷ Ebd., S. 18.

³⁷⁸ Caroline Ungher-Sabatiers Stammbuch, D-DÜk Sammlung Caroline Sabatier, geb. Ungher.

³⁷⁹ Rost, *Musik-Stammbücher*, S. 33.

³⁸⁰ Caroline Ungher-Sabatiers Stammbuch, D-DÜk Sammlung Caroline Sabatier, geb. Ungher.

³⁸¹ Ebd. Dieses Lied sowie das Lied *Komm, du schönes Fischermädchen*, dessen Reinschrift von Meyerbeer mit einer handschriftlichen Widmung an Caroline Ungher versehen wurde, befinden sich in der gedruckten Liedersammlung *40 Mélodies à une et à plusieurs voix*, die der Komponist der Sängerin postalisch zukommen ließ. Henze-Döhring (Hrsg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher* 5, S. 289.

Das Album von Ungher-Sabatier besteht aus losen Seiten – eine Praxis, die ab 1815 verstärkt gebräuchlich war.³⁸² Über 50 Einträge befinden sich insgesamt in dem Stammbuch der Opernsängerin, welches die Malerin Allwina Frommann besonders aufwändig gestaltete. Bereits das Titelblatt mit den Initialen C, U und S für Caroline Ungher-Sabatier ist ein Blickfang. Auf einigen Seiten befindet sich unterhalb der Einträge der Name der Malerin mit dem Zusatz „Berlin 1846“, was suggeriert, dass die Illustratorin einige Einträge erst 1846 fertigte. Bereits 1842 dürften die beiden bezüglich des Albums in Kontakt gewesen sein, wie ein Brief von Caroline Ungher-Sabatier an Allwina Frommann beweist.³⁸³

Etlliche prominente Namen sind in dem Stammbuch zu entdecken, unter anderem Bettina von Arnim, Friedrich Rückert, Theodor Stamm, Alexander von Humboldt, Heinrich Anschütz oder Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach. So befinden sich vorrangig Schriftstellerinnen und Schriftsteller, Schauspielerinnen und Schauspieler, Intellektuelle sowie Adelige oder Personen von hohem Rang in dem Stammbuch. Besonders auffällig ist, dass sich keine Sängerin und kein Sänger in dem Stammbuch eintrug. Als einziger Musiker ist Meyerbeer vertreten. Über den Grund kann nur gemutmaßt werden. Ungher-Sabatier hatte ihr Stammbuch vermutlich für ihre Reisen in den deutschsprachigen Raum in den 1840er Jahren angelegt, weswegen fehlenden Einträge der italienischen Komponisten wie Donizetti nicht weiter verwundern. Überraschender ist, dass prominente Komponistinnen und Komponisten wie Clara und Robert Schumann oder Franz Liszt, die Ungher-Sabatier bei ihrer Reise 1841 und 1842 getroffen hatte, als Eintragende im Stammbuch fehlen. Außerdem fällt auf, dass sich Wilhelm Hensel in das Album mit einem langen Sonett eintrug, jedoch Fanny Hensel oder Felix Mendelssohn, deren Treffen mit der Sängerin ebenso belegt sind, sich nicht in dem Stammbuch verewigten. Da Ungher-Sabatier von Fanny Hensel ein Lied mit handschriftlicher Widmung erhielt, könnte man meinen, dass die handschriftliche Widmung des Autographs an die Sängerin den Eintrag im Stammbuch ersetze. Henrike Rost weist jedoch zurück, dass das Autographensammeln mit der Stammbuchpraxis gleichzusetzen ist.³⁸⁴ Auch Meyerbeers handschriftliche Widmung des Liedes *Komm, du schönes Fischermädchen* an Caroline Ungher-Sabatier sowie der zusätzliche Eintrag in ihrem Stammbuch legen das nicht nahe.

³⁸² Rost, *Musik-Stammbücher*, S. 45.

³⁸³ „[...] vor allem dem für die Sorge für mein Album - schliessen Sie keinen berühmten Mann aus. – ohne mich vorher zu fragen.“ Caroline Unger, Brief an Allwina Frommann vom 3. März [1842], D-WRgs, GSA 21 220,3.

³⁸⁴ Rost, *Musik-Stammbücher*, S. 23.

Mehrere Einträge des Albums weisen auf Caroline Ungher-Sabatiers Beruf als Sängerin und vor allem auf ihren Bühnenabschied hin. Vermutlich wurde das Stammbuch zu ihrem Karriereende speziell von ihr angelegt, um nun ihren neuen Lebensabschnitt – als verheiratete und zur Ruhe gesetzte Frau – in den Fokus zu rücken. Die fehlenden Einträge von Komponistinnen und Komponisten wären damit zu erklären, dass sich Ungher-Sabatier bewusst nicht mehr als aktive Sängerin inszenieren wollte.

Im deutschsprachigen Raum hatte Caroline Ungher-Sabatier Unterschriften und Einträge gesammelt, die nicht alle an dieser Stelle kontextualisiert und eingeordnet werden können. Doch sollen ausgewählte Einträge des Stammbuchs, die auch das Wiener Netzwerk der ehemaligen Sängerin widerspiegeln, hier vorgestellt werden.

So griff etwa Franz Grillparzer Unger-Sabatiers Bühnenabschied in einem Gedicht auf. Der Eintrag vom 24. März 1844 lautet:

„Wenn Dir, der Kunst so viel gegeben,
Zugleich auch ward des Lebens Gunst,
Wer mag, unwölks vom Neides Dunst,
Dagegen stammend sich erheben?
Wo wies doch ein und anderes Streben.
Und, wie die Kunst ein zweites Leben,
So auch das Leben eine Kunst.“³⁸⁵

Grillparzer verweist mit seinem Eintrag auf das Ende von Ungher-Sabatiers „zweitem Leben“, ihrem Künstlerleben. Als Privatperson, nun Ehefrau und später als Pflegemutter, erwartet sie nun eine neue Lebensphase.

Der Dichter kannte Caroline Ungher-Sabatier als Sängerin in ihren Jugendjahren und seit ihrem Karrierebeginn, wie ihre Verbindung zu Ludwig van Beethoven bereits offenbarte. Vermutlich sah er sie auch bei ihren Gastspielreisen auf der Wiener Bühne wieder. Ein weiterer Besuch Ungher-Sabatiers in Wien 1844 konnte im Zuge der Recherchen nicht nachgewiesen werden. Möglich ist, dass sie Grillparzer in einem Brief fragte, ob er bereit wäre, sich in ihr Stammbuch einzutragen. Da das Album aus losen Blättern besteht, wäre es für Caroline Ungher-Sabatier auch einfach gewesen, diesen Eintrag postalisch zu erhalten. Grillparzer und Ungher-Sabatier standen auch später noch miteinander in Kontakt. Ungher-Sabatiers Mann, François Sabatier, übersetzte 1845 Grillparzers Drama *Sappho* ins Französische.³⁸⁶

³⁸⁵ Caroline Unger-Sabatiers Stammbuch, D-DÜk Sammlung Caroline Sabatier, geb. Unger.

³⁸⁶ „[...] [Mein Mann] hat eine sehr gelungene Übersetzung bis zum 5ten Act fertig. Ich hoffe die fünfte wird bald beendet und dann will ich Grillparzer eine Kopie senden die jedenfalls ein Beweis unserer Verehrung sein soll. Glauben Sie daß er sie gütig aufnehmen wird? [...]“ Caroline Unger, Brief an Georg Preiss von 1845, A-Wst HIN 9128.

Auf ähnlichem Weg könnte auch der Eintrag von Julie Rettich zustande gekommen sein. Die Wiener Burgtheaterschauspielerin verewigte sich am 22. Dezember 1843 in dem Stammbuch. Auch sie nimmt in ihren Versen Bezug auf die zur Ruhe gesetzte Sängerin und verweist gleichzeitig auf ihre eigene aktive Karriere als Schauspielerin, die sie jedoch nach ihrer Heirat weiterführte.³⁸⁷



Abbildung 4: Caroline Unger-Sabatiers Stammbuch, D-Dük Sammlung Caroline Sabatier, geb. Unger.

³⁸⁷ Die übertragenen Verse lauten:

„Du stehst am Strand! - Dich trug die Fluth nach oben
 Und schaukelte leis' plätschernd Dich ans Land;
 Uns aber reißt die Strömung Schaum umwoben
 Vorbey noch an des Ufers Blüthenrand:
 Dank' unser, die aus wilder Fluthen, toben,
 Dich freundlich grüßen mit dem Wink der Hand;
 Dank' unser, die noch Sturm und Wellen wiegen!
 Wir rudern noch, Du bist ans Land gestiegen.“

Wie die Bekanntschaft zwischen Caroline Ungher-Sabatier und Julie Rettich zustande kam, ist nicht überliefert, doch befinden sich in der *Österreichischen Nationalbibliothek* Korrespondenzen zwischen der Familie Rettich und Caroline Ungher-Sabatier, die eine enge Beziehung vermuten lassen. Später setzte sich Ungher-Sabatier für die Karriere von Emilie Rettich, der Tochter von Julie und Karl Rettich, ein.

Auch Franz von Schober ist in dem Stammbuch vertreten. Sein Eintrag ist nicht datiert, nur die Ranken der Blumen lassen darauf schließen, dass sich der Dichter vor Frommanns Illustration in dem Album verewigte. Sein Gedicht offenbart nicht, ob es anlässlich des Bühnenabschieds von Ungher-Sabatier entstand. Die neun Strophen des Gedichts weisen aber auf die Selbstreflexion des eigenen Lebens hin. Vor allem die letzte Strophe macht dies deutlich:

„Denn was ihr auch immer sinnet,
Und was ihr immer strebt,
Ihr könnt nichts als erfahren
Was euch im Innern lebt.“³⁸⁸

Ein weiterer bemerkenswerter Eintrag in Ungher-Sabatiers Album stammt, wie zuvor bereits illustriert, von Nikolaus Lenau, der an die gescheiterte Beziehung zu Caroline Ungher-Sabatier 1839 erinnert. In welchem Kontext die Niederschrift entstand, ist bisher nicht bekannt. Es ist der intimste Eintrag und war vermutlich nur für die Sängerin bestimmt und wurde bei Gesellschaftsabenden nicht zur Schau gestellt.

Umgekehrt hatte sich Caroline Ungher-Sabatier auch in Stammbüchern anderer Persönlichkeiten verewigt. So ist in dem Stammbuch der Gräfin Raimondina Thun ein Eintrag von Ungher-Sabatier zu finden. Sie trug die Arie „Mi langerò tacendo“ von Rossini ein.³⁸⁹ Dieses Stück hatte Rossini bereits in mehrere Stammbücher geschrieben,³⁹⁰ ob Ungher-Sabatier es

³⁸⁸ Caroline Unger-Sabatiers Stammbuch, D-DÜk Sammlung Caroline Sabatier, geb. Unger.

³⁸⁹ Rost, *Musik-Stammbücher*, S. 116–117. Der Komponist hatte die Arie in ein anderes Stammbuch von Caroline Unger geschrieben, das sich heute in Italien befindet. Dieses war der Verfasserin dieser Masterarbeit leider nicht zugänglich.

Die Sängerin besaß mindestens zwei Stammbücher, möglicherweise auch ein drittes, denn ein weiteres Albumblatt, welches nicht zum Düsseldorfer Stammbuch gehört, konnte im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig ausfindig gemacht werden. Darauf findet sich ein kurzer Eintrag mit Worten der Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient, die Friedrich Schiller zitiert, an Caroline Unger: „Wirke Gutes, du nährst der Menschheit göttliche Pflanze; Bilde Schönes, du streust Keime der göttlichen aus!“. Unterhalb, vermutlich in Bezug auf Schröder-Devrients letzte Auftritte als Romeo in Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* schrieb sie: „Der zärtliche Romeo seiner lieblichen Julia zur Erinnerung!“ Wilhelmine Schröder-Devrient, Albumblatt an Caroline Unger vom 6. Juli 1834, D-LEsm A/5457/2005.

³⁹⁰ Rost, *Musik-Stammbücher*, S. 36.

auch tatsächlich gesungen hatte oder ob es nur als musikalische Notiz in dem Album gedacht war, muss offenbleiben.

Caroline Ungher-Sabatier hatte sich auch in den Alben der Gräfin Maria Anna Cäcilie von Wimpffen eingetragen. Die Gräfin war als Kunstsammlerin und Philanthropin bekannt und pflegte einen Salon in Venedig, wo sie zahlreiche Persönlichkeiten mit Rang und Namen begrüßte. Bedeutende Personen trugen sich in ihre Stammbücher ein³⁹¹ – heute befinden sich sieben Alben in dem Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde*. In den Alben sind auch zwei Einträge von Caroline Ungher-Sabatier enthalten. Bei dem späteren Eintrag legen sowohl die Ortsangabe als auch ein zusätzlicher Brief nahe, dass Ungher-Sabatier ihren Eintrag mit der Post schickte und die Gräfin nicht persönlich getroffen hatte.³⁹² Beide Einträge sind zwei deutsche Lieder, die auch in Caroline Ungher-Sabatiers Liederalbum (Nr. 22, Nr. 38) enthalten sind. Bei dem ersten Lied *Längst nicht mehr* handelt es sich um ein kurzes Andante in f-Moll, das Ungher-Sabatier in Karlsbad 1860 eintrug. Der Text stammt von Adolf Stahr, einem Bekannten von Ungher-Sabatier und dem Mann der Schriftstellerin Fanny Lewald, die sich in ihrer Publikation *Zwölf Bilder nach dem Leben* an die bereits verstorbene Sängerin erinnert.³⁹³ Das zweite Lied steht in C-Dur und basiert auf dem Text *Will ruhen unter den Bäumen hier* von Ludwig Uhland. Ungher-Sabatier verfasste den Eintrag in Florenz am 26. Oktober 1863. Zu diesem Zeitpunkt lebte die Gräfin Wimpffen nicht mehr, doch ihre Tochter führte die Alben weiter.³⁹⁴ Unterhalb des Liedes notierte die Sängerin: „[...]Lassen Sie dieses kleine Lied ein Plätzchen in Ihrem Album finden. Es wurde oft von Henriette Sontag-Rossi, für welche ich es schrieb, gesungen – dies ist sein einziger Verdienst. [...]“.³⁹⁵ Es ist bemerkenswert, dass Caroline Ungher-Sabatier gerade dieses Lied ausgewählt hatte und sie an die Sängerin Sontag erinnert. Diese war zu diesem Zeitpunkt beinahe zehn Jahre verstorben.³⁹⁶ Inwiefern die beiden Sängerinnen nach ihrer Freundschaft in ihren jungen Jahren in Wien noch in Verbindung geblieben waren, war bisher nicht möglich zu eruieren. Jedoch hilft der Eintrag Ungher-Sabatiers zur Datierung des Werkes, demnach hat es Ungher-Sabatier vor dem Tod von Henriette Sontag im Jahr 1854 komponiert.

³⁹¹ „Wimpffen, Maria Anna Cäcilie Gräfin“, letzter Zugriff: 17. September 2022.

³⁹² Caroline Unger, Brief an Gräfin Maria Anna Cäcilie von Wimpffen vom 6. November 1863, A-Wgm Caroline Unger-Sabatier 4.

³⁹³ Caroline Unger-Sabatier, Eintrag in das Album der Gräfin Maria Anna Cäcilie von Wimpffen vom Juli 1860, A-Wgm, Album Wimpffen Bd. III/54.

³⁹⁴ Wurzbach, „Wimpffen, Maria Anna Cäcilie Gräfin“, S. 251–252.

³⁹⁵ Caroline Unger-Sabatier, Eintrag in das Album der Gräfin Maria Anna Cäcilie von Wimpffen vom 26. Oktober 1863, A-Wgm, Album Wimpffen Bd. VII/2.

³⁹⁶ Pauli, „Henriette Sontag“, letzter Zugriff: 19. Mai 2022.

Caroline Ungher-Sabatiers Einträge sind keine Ausnahmefälle, auch andere Sängerinnen trugen kurze Stücke oder Lieder in Stammbücher ein, wie etwa Maria Malibran in die Alben von Ignaz und Felix Moscheles. Sie verewigte sich mit einer französischen Romanze und einem kurzen Lied.³⁹⁷ Anhand des Albums von Ignaz Moscheles sieht man aber auch, dass sich Sängerinnen und Sänger ebenso mit bekannten Kadenzen aus Arien eintrugen und sich dadurch als Opernsängerin oder Opernsänger repräsentierten.³⁹⁸

In Bezug auf das Album der Gräfin Wimpffen dürfte Caroline Ungher-Sabatier auch als Vermittlerin agiert haben. So ist unter anderem ein Brief der Sängerin an den Violinisten Frederico Consolo erhalten, in dem sie um einen Eintrag in das Stammbuch der Gräfin bittet.³⁹⁹ Ungher-Sabatier war mit dem Geiger bekannt und von dessen Talent so überzeugt, dass sie ihn auch bei Heinrich Laube empfahl.⁴⁰⁰ Für die Stammbuchforschung sind diese Korrespondenzen wiederum von Bedeutung, da dadurch ersichtlich wird, dass die Einträge nicht unbedingt von der Besitzerin oder dem Besitzer angefragt werden mussten, sondern auch über Dritte gesammelt werden konnten.

5.3. Caroline Ungher-Sabatier als Gesangspädagogin

Nachdem Caroline Ungher-Sabatier von der Opernbühne Abschied genommen hatte, hoffte die Presse, dass sie Sängerinnen als Nachfolgerinnen ausbildete.⁴⁰¹ Es konnten tatsächlich mehrere Sängerinnen anhand verschiedener Quellen identifiziert werden, für die sich Ungher-Sabatier einsetzte. Auch sie selbst sprach davon: „[...] ich habe wieder einige junge Sperlinge um mich die ich zu Nachtigallen bilden will [...]“.⁴⁰²

Die bekannteste dieser „Nachtigallen“ war Anna Regan, später verehelichte Schimon-Regan, die als Konzertsängerin gefragt war und danach in Leipzig und München selbst unterrichtete.⁴⁰³ Auch die Sängerin Emma La Grua wurde von Ungher-Sabatier ausgebildet.⁴⁰⁴ In einem Brief von Carl Kasel an Robert Schumann aus Dresden am 29. Jänner 1840 wird

³⁹⁷ Rost, *Musik-Stammbücher*, S. 153–154.

³⁹⁸ Ebd., S. 165.

³⁹⁹ Ich danke Dr. Johannes Prominczel für seine Mitteilungen zu diesem Brief. Caroline Unger, Brief an Frederico Consolo vom 24. September 1863, A-Wgm Caroline Unger-Sabatier 2.

⁴⁰⁰ Caroline Unger, Brief an Heinrich Laube vom 6. Jänner 1863, A-Wn Autogr. 166/6–2.

⁴⁰¹ „Feuilleton“, in: *Der Sammler* 93 (12. Juni 1841), S. 375.

⁴⁰² Caroline Unger, Brief an Familie Rettich vom 8. Dezember o. J., A-Wn Autogr. 182/2–2.

⁴⁰³ Rausch, „Familie Schimon“, letzter Zugriff: 28. Mai 2022.

⁴⁰⁴ Hartwig, „François Sabatier und Caroline Sabatier-Unger“, S. 236–237.

wiederum erwähnt, dass die Sängerin Amalie Micolino von Ungher-Sabatier nach Dresden geschickt wurde.⁴⁰⁵ Ebenso stand Amalie Burger-Weber unter der Obhut von Caroline Ungher-Sabatier sowie die Sängerinnen Anna von Meichsner,⁴⁰⁶ Georgine Schubert,⁴⁰⁷ Kathinka Evers,⁴⁰⁸ Maria Talvö⁴⁰⁹ und Ernestine Borchard.⁴¹⁰

Mehrere Briefe von Caroline Ungher-Sabatier sind über ihre Schülerinnen erhalten, die an dieser Stelle ausgewertet und analysiert werden sollen. Oft stehen diese mit möglichen Engagements in Verbindung, die Ungher-Sabatier für ihre Schülerinnen versuchte zu arrangieren. Dabei wird erkennbar, welche Rolle ihr Wiener Netzwerk einnahm und wie sehr es für ihre Schülerinnen von Vorteil war.

5.3.1. Eine Pianistin als Schülerin? – Der Briefwechsel mit Moritz Hartmann über Wilhelmine Clauss-Szavadry

Der Schriftsteller und Publizist Moritz Hartmann war ein enger Freund der Familie Ungher-Sabatier. Die Korrespondenz zwischen Caroline Ungher-Sabatier, François Sabatier und Hartmann befindet sich heute in der *Wienbibliothek im Rathaus* und gibt über das nahe Verhältnis der Beteiligten Aufschluss sowie über Ungher-Sabatiers Künstlerleben nach ihrem Bühnenabschied. In seinem zweiteiligen Buch *Tagebuch aus Languedoc und Provence* (1853) behandelt Hartmann das Schloss La Tour de Farges, welches der Familie gehörte. Das Buch entstand als Reisebericht – der Schriftsteller war nach der Teilnahme an der Oktoberrevolution 1848 aus Wien geflüchtet und anschließend in mehreren Städten unterwegs. 1868 kehrte er schlussendlich wieder nach Wien zurück, wo er Feuilletonredakteur der *Neuen Freien Presse* wurde. 1872 verstarb er in Oberdöbling.⁴¹¹ In verklärter Sprache beschreibt Hartmann in seinem Buch das alte Schloss in Südfrankreich, wobei man kaum etwas über die Kunst oder die Musik, die von der Familie Ungher-Sabatier gepflegt wurde, erfährt. Nur einige Zeilen verliert er über Caroline Ungher-Sabatier, ohne diese beim Namen zu

⁴⁰⁵ Fernandez / Brunner (Hrsg.), *Serie II. Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Robert Schumann im Briefwechsel mit Korrespondenten in Dresden*, S. 306.

⁴⁰⁶ Caroline Unger, Brief an Franz Liszt vom 6. Mai 1856, D-WRgs GSA 59 27,9.

⁴⁰⁷ Caroline Unger, Brief an Heinrich Laube vom 22. August 1860, A-Wn Autogr. 166/6-1.

⁴⁰⁸ „Nipptisch“, in: *Signale für die musikalische Welt* 16 (1843), S. 120.

⁴⁰⁹ „Nouvelles“, in: *Revue musical* 46 (11. November 1860), S. 394.

⁴¹⁰ „Nachrichten“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 47 (19. November 1862), S. 376.

⁴¹¹ Haacke, „Hartmann, Moritz“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

nennen: „Seine Gattin ist eine weltberühmte deutsche Künstlerin, die hier in Languedoc’scher Einsamkeit, auf Lorbeeren ruhend, ihr schönes Künstlerleben weiterträumt. Sie ist die Sängerin, welche sang.“⁴¹²

In den erwähnten Briefen erhält man Einblicke in das weitere Künstlerleben von Ungher-Sabatier. So tauschten sich Hartmann und Ungher-Sabatier etwa über Wilhelmine Clauss-Szavardy aus. Otto Hartwig sowie Fanny Lewald, eine Freundin von Ungher-Sabatier, behaupten, dass die ehemalige Sängerin die Pianistin unterrichtete.⁴¹³ Über Ungher-Sabatiers Kenntnisse am Klavier ist wenig bekannt. Den Korrespondenzen mit Franz Xaver Mozart zufolge und aus ihren Liedkompositionen mit Klavierbegleitung zu schließen,⁴¹⁴ beherrschte sie das Instrument gut. Außerdem begleitete sie sich bei einem Vortrag von zwei Liedern in Italien 1829 selbst am Klavier.⁴¹⁵

Wilhelmine Clauss begann ihre Karriere als Pianistin 1849, nachdem ihr Vater verstorben war. Bereits ein Jahr später konzertierte sie gemeinsam mit Clara Schumann. Nach dem Tod ihrer Mutter 1851 bei ihrer Reise nach Paris wohnte sie einige Zeit bei der Familie Ungher-Sabatier.⁴¹⁶ 1852 war sie erneut auf der Pariser Bühne zu hören und Moritz Hartmann, der dem Konzert beiwohnte, schrieb an das Ehepaar Ungher-Sabatier:

„[...] Also sprechen wir lieber von den gestrigen Triumphen Muzen’s, über die Ihr lieben Freunde Euch gewiss herzlich freuen werdet [...] Diese Triumphe waren außerordentlich, so dass ich von heute an, um Muzens Zukunft nicht mehr besorgt bin. Nach jedem Stücke zitterte der Saal vor Applaus; nach jedem Abgang mußte sie zweimal erscheinen. Die Don Juanfantasie spielte sie wie nie, ebenso Beethoven. In Chopin entwickelte sie eine Zartheit, daß Alles entzückt war u. daß sie ohne den geringsten Knalleffort fortriß. Die Bachische Fuge mußte sie wiederholen u. nach Beethoven verlangte man noch etwas, da spielte sie unter außerordentlichem Beifalle Scarlatti. Wenn Sie nun das ganze Programm bedenken, dazu die Wiederholung der Fuge und die Zugabe von Scarlatti, werden Sie gewiss die Ausdauer dieses Geschöpfes bewundern.“⁴¹⁷

Mit der „Don Juanfantasie“ war die *Fantasie über Themen aus Mozarts Figaro und Don Giovanni* von Franz Liszt gemeint. Möglicherweise spielte sie nur einen Teil daraus. Laut Hartmann zog sie vorrangig damit die Aufmerksamkeit auf sich. Musiker wie Ferdinand von Hiller und Stephen Heller kamen nach dem Konzert auf die junge Pianistin zu, wie der

⁴¹² Hartmann, *Tagebuch aus Languedoc und Provence* 1, S. 11–12.

⁴¹³ Hartwig, „François Sabatier und Caroline Sabatier-Unger“, S. 236–237; Lewald, „Caroline Ungher-Sabatier“, S. 84–85.

⁴¹⁴ Vgl. Kapitel 2.1.

⁴¹⁵ „Notizie italiana“, in: *Il Censore Universale dei teatri* 63 (8. August 1829) S. 251.

⁴¹⁶ Wenzel, „Wilhelmine Clauss-Szavardy“, letzter Zugriff: 13. Juli 2022.

⁴¹⁷ Moritz Hartmann, Brief an Caroline Unger und Francois Sabatier 3. Februar 1852, A-Wst HIN 117381. Das genaue Repertoire des Abends konnte aber nicht eruiert werden.

Schriftsteller zusätzlich erwähnte.⁴¹⁸ Tatsächlich trug sie bei ihrem darauffolgenden Konzert einige Tage später, am 18. Februar, eine Etüde von Hiller und das *Saltarello für das Pianoforte über Themen der vierten Symphonie von F. Mendelssohn-Bartholdy op. 77* von Heller vor.⁴¹⁹

Dass sich Hartmann und Wilhelmine Clauss nahestanden, hatte auch die Presse bemerkt. Gerüchte waren im Umlauf, die von einer Verlobung der beiden sprachen.⁴²⁰ Doch Hartmann schrieb bereits im März 1852, dass sich Wilhelmine Clauss und Friedrich Szvarady, der sowohl ein Freund des Schriftstellers als auch der Familie Ungher-Sabatier war, ineinander verliebt hätten. Im gleichen Brief erwähnt er auch das dritte Konzert in Paris, das Clauss gegeben hatte. Dieses war noch besser als das vorherige und Hartmann schrieb euphorisch: „Man betrachtet Muz hier als Apostel Beethovens und als Stück Reformator des Geschmacks. [...] sie ist die Heldin der Saison u. hervorragendster Gestalt.“⁴²¹ Im April reiste sie weiter nach London und veranstaltete 1854 eine Tournee in Deutschland und eine weitere 1855 durch Österreich. 1855 heiratete sie Friedrich Szvarady und zog nach Paris, wobei sie aber weiterhin öffentlich auftrat.⁴²² Ob sich der Kontakt zur Familie Ungher-Sabatier verlor, ist bisher nicht bekannt. Die Korrespondenzen zwischen Ungher-Sabatier und Hartmann beschreiben ihren Karriereverlauf nicht weiter und auch andere Anhaltspunkte über ihre Verbindung ließen sich bisher nicht ausmachen.

Ungher-Sabatier und Hartmann dürften bis zu Hartmanns Lebensende 1872 in Kontakt geblieben sein. Von dieser Beziehung dürfte auch ihre Schülerin Anna Schimon-Regan profitiert haben (vgl. dazu Kapitel 5.3.3.).

5.3.2. Briefe an Franz Liszt für ihre Schülerin Anna von Meichsner

Wie sich Caroline Ungher-Sabatier für ihre Schülerinnen einsetzte und, dass ihr Netzwerk dafür vorteilhaft war, wird in zwei Briefen aus dem Jahr 1856 an einen berühmten Komponisten und Pianisten deutlich. Ungher-Sabatier war für ihre Schülerin Anna von Meichsner mit Franz Liszt in Kontakt getreten. Die Briefe sind im *Goethe- und Schiller-Archiv der Klassik Stiftung Weimar* erhalten. In der Korrespondenz preist Ungher-Sabatier ihre Schülerin und berichtet über ihre Stimme. Anna von Meichsner empfiehlt sie Liszt für Weimar,

⁴¹⁸ Moritz Hartmann, Brief an Caroline Unger und Francois Sabatier 3. Februar 1852, A-Wst HIN 117381.

⁴¹⁹ „Musikalische Plaudereien aus Paris“, in: *Signale für die musikalische Welt* 9/10 (1852), S. 69.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Moritz Hartmann, Brief an Caroline Unger vom 14. und 16. März 1852, A-Wst HIN 117383.

⁴²² Wenzel, „Wilhelmine Clauss-Szavardý“, letzter Zugriff: 13. Juli 2022.

wo der Komponist zu dieser Zeit Hofkapellmeister war. Ungher-Sabatier fasst eine kurze Auflistung an möglichen Rollen zusammen, die für die Sängerin geeignet sind. Dabei erwähnt sie neben der Rolle Lucrezia Borgia, die Ungher-Sabatier selbst viele Jahre sang, die Rollen Fides aus *Le prophète* sowie Valentine aus *Les Huguenots* von Meyerbeer. Außerdem schlägt Ungher-Sabatier die Rolle der Elisabetta aus Wagners Oper *Tannhäuser* vor.⁴²³ Damit liegt nahe, dass sich Ungher-Sabatier nach ihrer Karriere als italienische Opernsängerin auch intensiv mit deutschen Opern beschäftigt hatte und diese sogar zu unterrichten verstand. Vermutlich war Ungher-Sabatier auch bewusst, dass Liszt die letztgenannte Oper 1849 erstmals in Weimar aufführte.⁴²⁴

Liszt antwortete auf diesen Brief, der jedoch nicht erhalten ist. Allerdings führt Ungher-Sabatier in ihrem zweiten Brief an den Pianisten ihre Empfehlung für Meichsner auf Französisch aus und verortet die junge Opernsängerin in der deutschen Oper und nicht in der italienischen.⁴²⁵ Den Zuspruch betreffend die italienischen Opernrollen soll Meichsner nicht von ihr, sondern vom italienischen Opernsänger und Gesangslehrer Marco Bordogni bekommen haben.⁴²⁶ Andere Briefe beweisen allerdings, dass Ungher-Sabatier natürlich auch italienische Opern mit ihren Schülerinnen einstudierte, beziehungsweise, dass sie sich über deren Erfolg auch im italienischen Repertoire erfreute.⁴²⁷

La Mara, einer der ersten Biographinnen von Franz Liszt zufolge, kam Anna Meichsner nach Weimar, wobei sie dort aber nicht positiv aufgenommen wurde.⁴²⁸ Aus der Zeitung *Signale für die musikalische Welt* geht hervor, dass sie im Winter 1856 ihr Debüt in München hatte, das ebenfalls missglückte.⁴²⁹

Ungher-Sabatier war in ihrer Opernsängerkarriere bereits öfter auf Liszt getroffen. Das erste Mal begegneten sich die beiden, als der Komponist in Wien debütierte. Sie traten im selben Konzert im Dezember 1822 auf. Zunächst trat der elfjährige Liszt mit dem Klavierkonzert in a-Moll von Johann Nepomuk Hummel auf die Bühne und am gleichen Abend Ungher-Sabatier mit einer Arie von Rossini.⁴³⁰

⁴²³ Caroline Unger, Brief an Franz Liszt vom 6. Mai 1856, D-WRgs GSA 59 27, 9. An anderer Stelle traf Caroline Unger auf den Komponisten Richard Wagner bei einem Abendessen. Uhl, „Feuilleton“, in: *Die Presse* 136 (19. Mai 1861), S. 2.

⁴²⁴ Altenburg, „Franz Liszt“, letzter Zugriff: 19. Juli 2022.

⁴²⁵ Caroline Unger, Brief an Franz Liszt vom 22. Mai 1856, D-WRgs GSA 59 27, 9. Der Brief wurde von La Mara teilweise übersetzt veröffentlicht. La Mara, *Franz Liszt und die Frauen*, S. 75-76.

⁴²⁶ Caroline Unger, Brief an Franz Liszt vom 22. Mai 1856, D-WRgs GSA 59 27, 9.

⁴²⁷ Caroline Unger, Brief an Familie Rettich vom 8. Dezember o.J., A-Wn Autogr. 182/2-2;

⁴²⁸ La Mara, *Franz Liszt und die Frauen*, S. 76.

⁴²⁹ „Dur und Moll“, in: *Signale für die musikalische Welt* 14/49 (1856), S. 552.

⁴³⁰ „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 4 (22. Jänner 1823), Sp. 52.

Erst im Herbst 1838 sahen sie einander wieder, als Liszt in Florenz weilte.⁴³¹ 1839 trafen sie in Triest erneut aufeinander, als Liszt auf der Durchreise nach Wien war. Wie oben erwähnt, konzertierten sie gemeinsam mit dem Opernsänger Moriani. Außerdem sang Ungher-Sabatier Schuberts *Ständchen* in Begleitung von Liszt.⁴³²

In mehreren Korrespondenzen zwischen Liszt und Marie d'Agoult wird deutlich, dass er die Sängerin privat mehrmals getroffen hat. In seinen Briefen nennt er sie oft nach der antiken griechischen Dichterin „Sapho“. Angebliche Gerüchte über eine Affäre zwischen Ungher-Sabatier und Liszt negierte der Komponist in seinen Briefen an Marie d'Agoult.⁴³³

Diese schien – möglicherweise beeinflusst durch Liszt – von Ungher-Sabatier beeindruckt gewesen zu sein, sodass sie mit Louis Viardot, dem Direktor des Théâtre-Italien und späteren Mann von Pauline Garcia-Viardot, in Verhandlungen trat, um für Ungher-Sabatier Gastspiele in Paris 1839 zu arrangieren. Die Interventionen ihrerseits sowie die Gespräche von Liszt überzeugten Viardot allerdings nicht.⁴³⁴

Nach dem Bühnenabschied der Opernsängerin kam es zu weiteren Treffen zwischen Liszt und Ungher-Sabatier. 1841 trafen sie sich in Halle,⁴³⁵ und sie waren gemeinsam mit Franz Schober im Dezember beim Ehepaar Schumann zu Gast.⁴³⁶ In Berlin konzertierten die beiden 1842 gemeinsam im Haus von Amalie Beer. Dort sang Ungher-Sabatier Liszts Lied *Lorelei* und Teile aus dem *Freischütz* sowie aus *Les Huguenots* (vgl. dazu Kapitel 3.5.).⁴³⁷

Den Briefen aus 1856 zufolge nützte Ungher-Sabatier später die Prominenz von Liszt, um ihre Schülerinnen zu bewerben. Neben Anna Meichsner setzte sich Ungher-Sabatier bei dem Komponisten für Anna Regan ein, wie aus dem dritten Brief an Liszt hervorgeht. Regan dürfte Liszt aber nicht gehört haben.⁴³⁸ Durch diesen Brief vom 24. März 1869 ist jedoch gesichert, dass Ungher-Sabatier und Liszt weiterhin in Kontakt waren. Die von Ungher-Sabatier gewählte Anrede, „Mein verehrter Freund“, lässt sogar auf ein näheres Verhältnis als in den 1850er Jahren schließen.⁴³⁹ Weitere Treffen zwischen Ungher-Sabatier und Liszt sind bisher nicht belegt.

⁴³¹ Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

⁴³² „Herbststagione in Italien u.s.w.“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 10 (4. März 1840), Sp. 202.

⁴³³ Short, *Correspondence of Franz Liszt and the Comtesse Marie d'Agoult*, S. 116.

⁴³⁴ Ebd., S. 124-125.

⁴³⁵ Rosenmüller (Hrsg.), „Robert Schumann: Brief an Gustav Nauenberg vom 20.12.1841“, letzter Zugriff: 28. Mai 2022.

⁴³⁶ Nauhaus (Hrsg.), *Haushaltbücher. Teil 1. 1837–1847*, S. 201-202.

⁴³⁷ „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 11 (16. März 1842), Sp. 238-239.

⁴³⁸ Caroline Unger, Brief an Franz Liszt vom 24. März 1869, D-WRgs GSA 59 27, 9.

⁴³⁹ Caroline Unger, Brief an Franz Liszt vom 24. März 1869, D-WRgs GSA 59 27, 9.

5.3.3. Anna Regans Konzerttätigkeit in Wien

1863 kehrte Caroline Ungher-Sabatier abermals zurück nach Wien. Sie begleitete ihre Schülerin Anna Regan in die Großstadt, um sie dort an der Hofoper vorzustellen. Sie hoffte, dass Regan bei einigen Vorstellungen an der Oper mitwirken könnte.⁴⁴⁰ Die Sängerin konnte jedoch nicht vollkommen überzeugen und das Gastspiel blieb aus.⁴⁴¹

Korrespondenzen mit verschiedenen Adressaten zeigen, dass Ungher-Sabatier bei mehreren Vertrauten Unterstützung für ihre Schülerin Regan suchte. In einem Brief an den Schauspieler Josef Lewinsky, der mit der Familie Ungher-Sabatier befreundet war, bittet sie, dass er für Anna Regan ein gutes Wort bei Julius von Platen am Dresdner Hoftheater einlege.⁴⁴² Außerdem erfährt man, dass die junge Sängerin 1867 im Oktober mit Clara Schumann in Wien konzertieren soll.⁴⁴³ Eine kleine Tournee mit der Pianistin in Norddeutschland wurde ebenfalls nicht ausgeschlossen.⁴⁴⁴

Clara Schumann und Anna Regan konzertierten 1867 jedoch nicht gemeinsam in Wien, sondern zwei Jahre später, 1869, in Kreuznach. Diese Konzerte waren für die Sängerin erfolgreich.⁴⁴⁵ Überlegungen zu Auftritten der beiden in Wien folgten erneut. Ungher-Sabatier zufolge sollte Regan Lieder von Robert Schumann singen.⁴⁴⁶ Doch auch dieses Mal wurden die Pläne nicht verwirklicht. Jedoch wird durch die Briefe deutlich, dass Caroline Ungher-Sabatier ihre Verbindung zum Ehepaar Schumann, die seit 1841 bestand, aufrechterhalten hatte und sie diese für ihre Gesangsschülerinnen zu nutzen wusste.

Ungher-Sabatiers Netzwerk half Regan auch bei ihrer Konzerttätigkeit in London. Angeblich hatte Charles Gounod die Sängerin singen hören, wodurch sie in die englische Großstadt eingeladen wurde. Regan trat 1869 in London bei einem von Joseph Joachims Konzerten auf, zu dem sie von Ungher-Sabatier begleitet wurde. In einem Brief an seine Frau Amalie Joachim lobt er die junge Sängerin und spricht davon, dass Ungher-Sabatier Regan nach ihrer selbst erlernten Gesangsmethode von Aloysia Lange erziehen wolle, die „Mozart u. Beethoven nach ihrem Ideal singt“.⁴⁴⁷ Demnach hätte sich Ungher-Sabatier an ihrer

⁴⁴⁰ „Theater-Neuigkeiten“, in: *Der Zwischen-Akt* 221 (21. August 1863), S. 3.

⁴⁴¹ „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost* 45 (22. August 1863), S. 183.

⁴⁴² Caroline Unger, Brief an Josef Lewinsky vom 14. Juli 1867, A-Wst HIN 44862. Unger dürfte anderweitig gute Rückmeldungen von Platen erhalten haben, der sich positiv über Anna Schimon-Regan geäußert hatte. Vgl. Caroline Unger, Brief an Josef Lewinsky vom 27. Juli 1867, A-Wst HIN 44863.

⁴⁴³ Caroline Unger, Brief an Josef Lewinsky vom 27. Juli 1867, A-Wst HIN 44863.

⁴⁴⁴ Kopitz (Hrsg.), *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Joseph Joachim und seiner Familie*, S. 989–991.

⁴⁴⁵ Caroline Unger, Brief an Josef Lewinsky vom 14. Juli 1867, A-Wst HIN 44862.

⁴⁴⁶ Caroline Unger, Brief an Unbekannt vom 5. Juli 1869, A-Wn Autogr. 197/9 (1–2).

⁴⁴⁷ Joachim / Moser (Hrsg.), *Briefe von und an Joseph Joachim*, S. 5.

eigenen Ausbildung orientiert, die sie in Wien genossen hatte. Abermals, ähnlich wie bei Anna von Meichsner, wird der Fokus auf das deutsche Repertoire und nicht auf das italienische gelegt.

Caroline Ungher-Sabatier kam mit Anna Regan schließlich 1870 erneut nach Wien, ohne die Begleitung von Clara Schumann. An Moritz Hartmann schrieb Ungher-Sabatier Anfang November 1870 in diesem Zusammenhang:

„[...]Anna wird am 23ten d. M. in Wien sein glauben Sie es gut u nützlich dem Publikum zu sagen „Es kommt eine talentvolle Sängerin sich den Wienern hören zu lassen“ so bitte ich Sie Hanslick zu bewegen ein Wort davor zu sagen. Ich würde ihm selbst geschrieben haben wenn ich nicht Ihre Fürwertung für viel sicherer als die meinige hielte. [...]“⁴⁴⁸

Diesem Brief nach zu urteilen war Ungher-Sabatier nicht mit dem Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick vertraut. Sie suchte bei Moritz Hartmann, einem engen Freund der Familie Ungher-Sabatier, Unterstützung. Da Hartmann ebenfalls publizierte und wie Hanslick Redakteur der *Neuen Freien Presse* war, dürften die beiden Männer miteinander bekannt gewesen sein.

Hanslick wohnte tatsächlich dem Konzert von Joseph Hellmesberger senior bei, in dem Anna Regan sang. In seiner Rezension in der *Neuen Freien Presse* berichtete er nur Positives über den Vortrag der jungen Sängerin, die er zum ersten Mal gehört hatte.⁴⁴⁹

Ungher-Sabatier schrieb nach der Kritik nun selbst an Hanslick:

„Verehrter Herr.

Erlauben Sie mir Ihnen aus vollem Herzen zu danken Sie haben durch Ihr Urtheil mein liebes Kind in die Reihe ernster Künstler gestellt, und dies ist nach meinem Erachten der ehrenvollste Platz.

Anna schreibt mir wie dankbar sie sey für die so wohlwollende Aufnahme und sagt hiezu „ich hab es schwerer als andere, ich bin nicht hübsch habe keine große Stimme und bin ein Feind von Allem was Effekt haben heißt wo es nicht hingehört ich erschien einfach und unbedeutend[“] u Sie sehen d[a]ß Anna wenigstens sich keine Illusion macht. Indessen hofft sie auch Ihnen der mit so vieler Güte sie beurtheilt haben zu über zeugen d[a]ß sie fühlt und es ausdrücken kann.

Bewahren Sie ein Wohlwollen welches mich und Anna so sehr zu Dank verpflichtet!

Ihre Ergebenste Sabatier Ungher“⁴⁵⁰

In diesen Tagen machten Ungher-Sabatier und Hanslick miteinander persönlich Bekanntschaft, wie aus seiner Portraitskizze in seiner Schrift *Aus dem Opernleben der Gegenwart* hervorgeht. Er selbst habe Ungher-Sabatier als Sängerin aber nicht erlebt, wie er schreibt.⁴⁵¹ Trotzdem wusste er, welchen Ruhm Ungher-Sabatier als Opernsängerin gehabt

⁴⁴⁸ Caroline Unger, Brief an Moritz Hartmann vom 8. September 1870, A-Wst HIN 47759.

⁴⁴⁹ Hanslick, „Feuilleton“, in: *Neue Freie Presse* 2256 (7. Dezember 1870), S. 2.

⁴⁵⁰ Caroline Unger, Brief an Eduard Hanslick vom 15. Dezember 1870, A-Wn 509/25–3.

⁴⁵¹ Hanslick, *Aus dem Opernleben der Gegenwart*, S. 249–250.

hatte, denn sie bekam eines der Medaillons zugesprochen, die die Brüstung des ersten Ranges in der neubauten Wiener Oper zierten. Hanslick war für die Anordnung der Medaillons zuständig.⁴⁵²

5.3.4. Engagements für ihre Schülerinnen – Ungher-Sabatiers Korrespondenzen nach Wien

Caroline Ungher-Sabatier kam nach 1841 nur mehr einige Male persönlich nach Wien. Neben ihrem Aufenthalt für Anna Regan 1863 und 1870 war sie zuvor 1860 in der Stadt gewesen. Im Juni 1860 hörte sie dort ihre Schülerin Emma La Grua. Über diese schrieb Ungher-Sabatier euphorisch an Moritz Hartmann:

„Hier habe ich Emmy in der Norma u den Trovatore gesehen. Es wurde mir übel so groß war meine Erschütterung – Sie ahnete nicht daß ich da mit ganzer Seele im Parterre der schönen künstlerischen Leistung folgte und sah wie sie nichts vergessen hatte was ich ihr gelehrt. – Sie ist die größte italienische Sängerin unserer Zeit nur fehlt mir noch das ganze sich hineinweben in die Rolle – Sie spielt mehr als sie fühlt. Schön ist Sie wunderbar stolz – nicht weich die hohen Töne sind wie Glocken. Und aus den Trovatore hat Sie eine von Verdi ungeahnte Rolle gemacht.“⁴⁵³

Durch den Brief wird deutlich, wie sehr Ungher-Sabatier die Ausbildung ihrer Schülerinnen unterstützte und wie viel sie sich von ihnen versprach. So schreibt sie Emma La Grua sogar einen Teil des Erfolgs der Oper *Il trovatore* von Giuseppe Verdi zu, obwohl die Oper bereits am 11. Mai 1854 in Wien aufgeführt worden war und sich sofort durchsetzen konnte.⁴⁵⁴

Auch für andere Schülerinnen korrespondierte Caroline Ungher-Sabatier nach Wien. Sie setzte sich unter anderem mit Heinrich Laube in Verbindung, um für Georgine Schubert die Weichen in Wien zu stellen. Ungher-Sabatier war sehr überzeugt von ihrem Vorhaben und schlug sie für ein Gastspiel im Oktober 1860 oder für ein Engagement im Frühjahr 1861 vor. Die Sängerin war zuvor bei Ungher-Sabatier einige Wochen in Florenz zu Gast gewesen und hatte dort ihren Unterricht genossen.⁴⁵⁵ Entsprechende Artikel in den zeitgenössischen Zeitungen lassen aber darauf schließen, dass Schubert keine Möglichkeit für ein Gastspiel oder gar ein Engagement in Wien erhalten hat. Es konnten weder Ankündigungen noch Rezensionen über die Sängerin in der Stadt gefunden werden.

⁴⁵² „Theater, Kunst und Wissenschaft“, in: *Die Debatte* 65 (6. März 1869), S. 5.

⁴⁵³ Originale Hervorhebung. Caroline Unger, Brief an Moritz Hartmann vom 18. Juni 1860, A-Wst HIN 47757.

⁴⁵⁴ Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1848 bis 1870*, S. 179–180.

⁴⁵⁵ Caroline Unger, Brief an Heinrich Laube vom 22. August 1860, A-Wn Autogr. 166/6–1.

Doch nicht nur in Wien setzte sich Ungher-Sabatier für ihre Schülerinnen aktiv ein. Sie versuchte beispielsweise für Emilie Rettich, deren Mutter die Burgtheaterschauspielerin Julie Rettich war, Engagements in Italien zu bekommen.⁴⁵⁶ Ungher-Sabatier war gut über Rettichs Stimme und über ihre Möglichkeiten an Engagements informiert. So schrieb sie ihr:

„Ihre Gestalt wie Ihre Stimme weisen Ihnen den Platz an dem Sie einnehmen können. Sie müssen hochtragische Rollen singen also recht ernsthaft recitativ studieren und die Aussprache vor Allem recht deutlich und nett. Man vernachlässiget es zuviel und weis nicht daß oft ein Wort tausendmal mehr in einer Rolle werth ist als eine Arie.“⁴⁵⁷

Rettich, die Eugenio Merelli, den Sohn des Impresarios Bartolomeo Merelli, 1857 geheiratet hatte,⁴⁵⁸ war erst nach wiederholten Einladungen Ungher-Sabatiers Schülerin geworden. Ungher-Sabatier schrieb 1865 verärgert an Faust Pachler: „Können Sie vielleicht erfahren warum die Merelli meiner wiederholten Einladung nach Florenz zu kommen u sich hören zu lassen nie folgen wollte und sich auf kleinen Theatern unnütz abmattet?!“⁴⁵⁹ Sie nahm schlussendlich 1866 die Einladung an und weilte bei Ungher-Sabatier in Pisa.⁴⁶⁰ Eine große Karriere als Opernsängerin dürfte ihr aber trotzdem nicht gelungen sein.⁴⁶¹

Caroline Ungher-Sabatiers Netzwerk nahm demnach eine wichtige Rolle in ihrer Arbeit als Gesangspädagogin und Förderin von jungen Sängerinnen ein. Wie anhand der Beispiele gezeigt wurde, unterstützten sie ihre Kontakte oftmals bei ihren Vorhaben, ihre Schülerinnen in Wien bekannt zu machen. Es dürfte Ungher-Sabatier nach dem Ende ihrer Bühnenkarriere ein besonderes Anliegen gewesen sein, den musikalischen Nachwuchs zu fördern. Ein Brief an Joseph Joachim, in dem sie ihn bittet, den Geiger Guido Papini in Hannover aufzunehmen, legt auch nahe, dass sie sich nicht nur für ihre eigenen Schülerinnen einsetzte.⁴⁶² Durch die Ausbildungen und ihre Vernetzung im europäischen Raum kann auch darauf geschlossen werden, dass Ungher-Sabatier sich weiterhin mit zeitgenössischem Repertoire intensiv auseinandersetzte. Sie wusste, mit welchen Personen sie für ihre Schülerinnen in Kontakt treten musste, damit diese am meisten davon profitierten. Teils war es – wie bei Anna Regan – von Erfolg gekrönt, und die junge Sängerin konnte für ihre Karriere

⁴⁵⁶ Caroline Unger, Brief an Emilie Rettich vom 12. März [1857], A-Wn 319/20–2.

⁴⁵⁷ Caroline Unger, Brief an Emilie Rettich vom 14. Oktober o. J., A-Wn Autogr. 182/2–7.

⁴⁵⁸ „Kunst und Theater“, in: *Morgen-Post* 318 (20. November 1857), S. 2.

⁴⁵⁹ Caroline Unger, Brief an Faust Pachler vom 29. März 1865, A-Wst HIN 114019.

⁴⁶⁰ Caroline Unger, Brief an Julie Rettich vom 18. Mai 1866, A-Wn 319/20(1–2).

⁴⁶¹ „(Die Sängerin Emilie Merelli gestorben)“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 251 (13. September 1901), S. 6.

⁴⁶² Caroline Unger, Brief an Joseph Joachim vom Oktober 1864, D-Bim SM12/36.

Vorteile daraus ziehen. Ungher-Sabatier war nach ihrer Opernsängerinnenkarriere zwar von der Bühne getreten, nahm aber trotzdem noch durch ihre Schülerinnen und ihr Netzwerk aktiv am musikkulturellen Leben teil.

6. Der Tod und die Rezeption der Künstlerin Caroline Ungher-Sabatier

6.1. Beileidsbekundungen und Nachrufe

Nach ihrem Aufenthalt 1870 kam Caroline Ungher-Sabatier nicht mehr nach Wien. Ihre letzten Tage verlebte sie in Florenz, wo die ehemalige Sängerin am 23. März 1877 verstarb. Den Tod der Künstlerin vernahm man auch in Wien. François Sabatier antwortete in großer Trauer auf die Beileidsbekundung von Faust Pachler, die er von Wien nach Florenz zugeschickt bekommen hatte.

„Hochverehrter Herr!

[...]

Ihre Theilnahme an dem grossen unersetzlichen Verlust den ich gemacht habe ist mir von grossem Werth, weil Sie, wie Ihre Frau Gemahlin, würdig meine geliebte Frau zu schätzen waren! Wer hat sie gekannt und nicht Wohlwollen und Neigung für sie empfunden? [...] wenige haben ihren hohen geistigen und moralischen Werth in seinem ganzen Ausschwingung kennen und würdigen können. Groß als Künstlerin, als Frau und Gattin stand sie noch höher. Keine edlere Seele, kein besseres Herz, kein liebenswürdigeres Gemüth ist auf Gottes Erde ja gewesen!

[...] Für solche Schmerzen giebt es kein Trost, weder Vernunft noch Zeit können so tiefe Wunden heilen. Es bleibt mir nur die Erinnerung ihrer Tugenden und die Hoffnung sie in einer besseren Welt wiederzufinden.

Ich danke Ihnen und Ihrer Frau Gemahlin für den Blumenstrauß den Sie mit treuere Hand auf Ihren Grabe gebracht haben.

Mit Dankbarkeit unterzeichne ich mit

Ihr ergebester

Franz Sabatier⁴⁶³

Ungher-Sabatiers Tod war für François Sabatier ein großer Verlust. Sabatier schrieb auch Franz von Schober ausführlich über ihr Ableben. Ungher-Sabatier hatte sich demnach eine schwere Bronchitis zugezogen, die sie nicht überlebte.⁴⁶⁴ François Sabatier lebte nach 1877 vorrangig im Schloss La Tour de Farges. 1888 heiratete er die aus Elsass stammende Marie Boll. Nach seinem Tod 1891 wurde er aber im Grab von Ungher-Sabatier in Florenz beigesetzt. Laut Otto Hartwig gingen damit Ungher-Sabatiers Besitztümer in Italien an ihre Ziehtochter Louise Amari über.⁴⁶⁵

⁴⁶³ François Sabatier, Brief an Faust Pachler vom 25. April 1877, A-Wst HIN 114018.

⁴⁶⁴ La Mara, *Franz Liszt und die Frauen*, S. 77–78. Der zitierte Brief wurde nicht aufgefunden.

⁴⁶⁵ Hartwig, „François Sabatier und Caroline Sabatier-Unger“, S. 242.

Auch in der Presse wurde der Tod der Sängerin verlautbart. Eduard Hanslick, der sie 1870 kennengelernt hatte, schrieb einen Nachruf über die ehemalige Opernsängerin in der *Neuen Freien Presse*.⁴⁶⁶ Ebenso wurde ein langer Abschnitt im *Neuen Wiener Tagblatt* mit dem Titel „Eine alte Wienerin“ dem Tod der Sängerin gewidmet. Darin wird ein Teil ihrer Biographie erzählt, wobei auf Wien und das „Deutsche“ an der Person Caroline Ungher-Sabatier fokussiert wird. Interessant ist, dass sowohl in der *Neuen Freien Presse* als auch im *Neuen Wiener Tagblatt* auf die gescheiterte Beziehung zu Nikolaus Lenau aufmerksam gemacht wird, um einen Bezug zwischen Ungher-Sabatier und Wien in ihren späteren Jahren als Opernsängerin herzustellen. Ihre späteren Aufenthalte in Wien als Unterstützerin ihrer Schülerinnen werden im *Neuen Wiener Tagblatt* nicht reflektiert, sondern das Jahr 1840 als letzter Aufenthalt der Künstlerin in der Stadt genannt.⁴⁶⁷ Hanslick hingegen nimmt auf Ungher-Sabatiers Tätigkeit als Gesangspädagogin und ihren Einsatz für Anna Regan Bezug. Er zitierte sogar den ersten Satz ihres Briefes von 1870 an ihn, als sie sich für seine Kritik bedankte. Auch er stellt vor allem das „Wienerische“ der Sängerin in den Vordergrund und schreibt kaum über Ungher-Sabatiers große Erfolge in Italien. Hingegen wird darauf aufmerksam gemacht, dass Ungher-Sabatier die Altpartie bei der Uraufführung der 9. Symphonie Beethovens sang.⁴⁶⁸

6.2. Eine Wienerin gerät in Vergessenheit – ein Bericht über Caroline Ungher-Sabatier von Fanny Lewald

1888 erschien Fanny Lewalds Werk *Zwölf Bilder nach dem Leben: Erinnerungen*, in dem sie die über Jahrzehnte hinweg bestehende Freundschaft zu Caroline Ungher-Sabatier porträtierte. Die Opernsängerin war zum Erscheinungsdatum bereits elf Jahre tot, trotzdem spielte sie für die Schriftstellerin eine große Rolle, sodass sie ihr einige Seiten widmete. In ihrem Nachruf an die Verstorbene fasst sie all ihre Erinnerungen an die Sängerin zusammen und bringt der Künstlerin ihre Ehrerbietung zum Ausdruck. Lewald schrieb in ihrem Kapitel lediglich über positive Erlebnisse und Erfahrungen, die sie mit dem Ehepaar Ungher-Sabatier erlebt hatte, und lobt die Sängerin in höchsten Tönen.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Hanslick, „Feuilleton“, in: *Neue Freie Presse* 4536 (13. April 1877), S. 1–3.

⁴⁶⁷ „Eine alte Wienerin“, in: *Neues Wiener Tagblatt* 86 (29. März 1877), S. 1–2.

⁴⁶⁸ Hanslick, „Feuilleton“, in: *Neue Freie Presse* 4536 (13. April 1877), S. 1–3.

⁴⁶⁹ Lewald, „Caroline Ungher-Sabtier“, S. 75–93.

Als ausschlaggebenden Grund, über die Opernsängerin zu schreiben, nennt sie Ungher-Sabatiers Erfolg und zitiert Gioachino Rossini, der über sie gesagt haben soll, „sie besitze: ‚l’ardeur du Sud, l’énergie du Nord, une poitrine de bronze, une voix d’argent et un talent d’or“.⁴⁷⁰ Da mag es durchaus überraschen, dass Lewald nach dieser Lobrede über Ungher-Sabatiers Triumphe zugibt, dass sie die Sängerin selbst nie auf der Bühne erlebt hat.⁴⁷¹

Lewald machte mit Ungher-Sabatier erst 1845, bei ihrer Reise nach Florenz Bekanntschaft; sie wurde von dem Bibliothekar Tommaso Gar bei einem Besuch in Florenz dem Ehepaar Ungher-Sabatier vorgestellt und in die Villa Concezione eingeladen.⁴⁷² Offensichtlich war Lewald über Ungher-Sabatiers Karrierebeginn in Wien nicht informiert, denn sie schreibt: „[...] und nachdem sie eine Zeit lang mit der Sonntag zusammen – ich weiß nicht, ob in Prag oder Wien – gewirkt, war sie nach Italien gegangen [...]“.⁴⁷³ Diese Stelle ist bedeutsam, da sie somit Ungher-Sabatiers Zeit am Kärntnertheater, vier Jahre, nicht berücksichtigt und auch ihre ersten 23 Lebensjahre nicht in ihrem Rückblick miteinbezieht. Die ersten Errungenschaften der Sängerin werden dadurch nicht beleuchtet.

Über die Musik, die Ungher-Sabatier nach ihrem Bühnenabschied spielte, erfährt man in dem Kapitel von Lewald wenig. Sie erwähnt aber einige Besuche, bei welchen die Sängerin Lieder vortrug, die sie nicht nur selbst komponiert, sondern auch selbst gedichtet hatte.⁴⁷⁴ Ein zitierter Brief in dem Kapitel gibt Aufschluss darüber, dass Ungher-Sabatier Gedichte von Adolf Stahr, dem Ehemann Lewalds, vertonte und sie von Ungher-Sabatiers Ziehtochter gesungen wurden.⁴⁷⁵ Einige Lieder von Ungher-Sabatier, die auf dem Text von Stahr basieren, sind tatsächlich in der gedruckten Liedsammlung vorhanden. Für selbst verfasste Gedichte von Ungher-Sabatier gibt es keine Belege, jedoch hat sie Lieder von ihrem Mann François Sabatier vertont, die ebenfalls in der Liedsammlung enthalten sind.

Auch auf Ungher-Sabatiers Tätigkeit als Gesangspädagogin geht Lewald ein. Sie erwähnt ihren Unterricht für die Pianistin Wilhelmine Clauss und die Sängerinnen Emma La Grua und Anna Regan. An dieser Stelle erinnert sie sich auch an einen musikalischen Abend, bei welchem Adam und Meyerbeer zugegen waren und diese La Grua gelobt haben.⁴⁷⁶

Nach 1869 trafen sich Ungher-Sabatier und Lewald nicht mehr, aber sie korrespondierten weiterhin.

⁴⁷⁰ Lewald, „Caroline Ungher-Sabtier“, S. 76.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Ebd., S. 77.

⁴⁷³ Ebd., S. 76.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 81.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 88.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 84–85, 90.

Nach Ungher-Sabatiers Tod sah Lewald die Familie Sabatier wieder. 1885 traf sie in Ragzag auf François Sabatier sowie 1878 und 1880 auf deren Pflegetochter Louise Amari in Rom. Die erneute Heirat von Sabatier erwähnt die Schriftstellerin in ihrem Artikel nicht, stattdessen schreibt sie von seinen Aufgaben als Landwirt und Weinbauer in Latour und über seine Besuche in Rom.⁴⁷⁷

Lewald schließt ihren Beitrag zu Ungher-Sabatier mit einem kurzen vierzeiligen französischen Gedicht, das sich auch in François Sabatiers Übersetzung des *Faust* wiederfindet und bringt ihre Trauer so nochmals zum Ausdruck.⁴⁷⁸

Anhand des Abschnittes von Fanny Lewald über Caroline Ungher-Sabatier wird deutlich, dass sie die Sängerin eindeutig nicht als „Wienerin“ verstanden hatte. Ihre Zeitgenossin und Bekannte wusste nichts Genaues über ihren Karrierebeginn in der Großstadt und erwähnte somit auch die vielrezipierte Altpartie in der Uraufführung der 9. Symphonie Beethovens nicht. Dies steht im Gegensatz zu den Artikeln, die zu Ungher-Sabatiers Tod in Wien publiziert wurden. Lewald beachtete auch ihre Erfolge als italienische Opernsängerin kaum. Für die Schriftstellerin stand die persönliche Bekanntschaft mit Ungher-Sabatier im Vordergrund und sie schrieb ihre Erinnerungen zu ihrer Person nieder.

Caroline Ungher-Sabatier verschwand allmählich aus dem allgemeinen kulturellen Gedächtnis in Wien. Otto Hartwig, ein deutscher Historiker und Bibliothekar, beschäftigt sich 1897 in einem Abschnitt der *Deutschen Rundschau* näher mit dem Ehepaar Ungher-Sabatier.⁴⁷⁹ Er skizziert die Lebenswege der beiden, wobei er auch das Wiener Leben der jungen Caroline Ungher-Sabatier nicht auslässt. Er selbst schien Ungher-Sabatier nicht gekannt zu haben, denn seine Beschreibungen über Ungher-Sabatier und die häusliche Umgebung nimmt er aus den Schriften von Fanny Lewald und Moritz Hartmanns *Tagebuch aus Languedoc und Provence*.

Nach der Schrift von Otto Hartwig geriet Ungher-Sabatier beinahe in Vergessenheit, erst 1941 widmete sich Polgár Margit Faragóné intensiv dem Leben von Caroline Ungher-Sabatier in ihrem ungarischen Buch *Unger-Sabatier Karolina*.⁴⁸⁰ Durch die Briefe, die sie in der *Wienbibliothek im Rathaus* einsah und in ihrem Buch einarbeitete, geriet das „Wienerische“

⁴⁷⁷ Lewald, „Caroline Ungher-Sabtier“, S. 93.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Hartwig, „François Sabatier und Caroline Sabatier-Unger“, S. 227–243.

⁴⁸⁰ An dieser Stelle möchte ich meinen Dank an Maria Rössler aussprechen, die das Buch in Paraphrasen für mich übersetzte.

der Sängerin mehr in den Fokus. Jedoch fehlen etliche Briefe oder es wurden nicht gekennzeichnete Auslassungen in den Briefen vorgenommen.⁴⁸¹

Mehr als 50 Jahre später, 1995 schreibt Aldo Reggioli in *Carolina Ungher. Virtuosa di camera e capella di s.a.r. il Graduca di Toscana* einen kurzen biographischen Abschnitt über die Sängerin, um danach sein Augenmerk auf die italienische Darstellung Ungher-Sabatiers zu legen.⁴⁸²

Eine vollständige Biografie von Caroline Ungher-Sabatier, die den neuen Forschungsstandard gerecht wird, das gesamteuropäischen Netzwerk darstellt und ihre Opernbühnenkarriere gänzlich aufarbeitet, fehlt bisher.⁴⁸³

⁴⁸¹ Polgár, *Unger-Sabatier Karolina*, Budapest 1941.

⁴⁸² Reggioli, *Carolina Ungher*, Florenz 1995.

⁴⁸³ Kopitz, „Caroline Unger“, letzter Zugriff: 13. August 2022.

7. Conclusio

Diese Masterarbeit bietet einen neuartigen Blick auf das Leben der Sängerin Caroline Ungher-Sabatier. Es konnte belegt werden, dass die Sängerin aktiv am kulturellen und musikalischen Leben des 19. Jahrhunderts in Wien teilnahm und nach ihrer Opernkariere weiterhin mit der Stadt verbunden blieb. Caroline Ungher-Sabatier hatte eine erfolgreiche Karriere als italienische Opernsängerin, deren Grundstein in Wien durch ihr Engagement am Kärntnertheater gelegt worden war. Ihre intensive Auseinandersetzung mit der Gattung des Liedes konnte nachgezeichnet werden; sie hatte sich nicht nur als Interpretin, sondern auch als Komponistin mit dem Lied beschäftigt. Neue Erkenntnisse konnten aus den zeitgenössischen Zeitungen und Zeitschriften hinsichtlich ihrer Rezeption während und nach ihrer Karriere in Wien gewonnen werden. Das Stammbuch sowie ihr Briefwechsel gewährten neue Einblicke in das Netzwerk der Opernsängerin zu ihrem Karriereende und gaben Aufschluss über ihr Engagement und ihre Unterstützung als Gesangspädagogin für ihre Schülerinnen.

Caroline Ungers Anfänge als Opernsängerin in Wien sowie ihr frühes Wiener Netzwerk wurden detailliert beschrieben. Ihre musikalische Ausbildung erhielt sie vorrangig durch Joseph Mozzatti, doch konnten auch Verbindungen zu Aloysia Lange, Johann Michael Vogl und Franz Xaver Mozart ausgemacht werden, wobei nicht vollständig gesichert ist, ob sie von ihnen tatsächlich unterrichtet wurde. Durch ihre Auftritte in privaten Zirkeln und Salons wie der Familien Hohenadl und Sonnleithner sowie ihrer Mitwirkung bei den *Concerts spirituels* unter der Leitung von Franz Xaver Gebauer war die Sängerin bereits vor ihrer Bühnenkarriere im Wiener Konzertleben bekannt.

Mit ihrem Debüt am Kärntnertheater ist ihr Kontakt zu Franz Schubert sichtbar geworden. Der Komponist korrepetierte Unger für ihre Rolle als Isabella in Mozarts *Così fan tutte* (auf Deutsch *Mädchentreue*). Schubert war zuvor mit ihrem Vater, dem Literaten Johann Carl Unger, bekannt gewesen und hatte zwei Texte von ihm vertont.

Es konnte gezeigt werden, dass Unger zu Beginn ihrer Opernkariere sowohl im italienischen als auch im deutschen Repertoire fest verankert war. In dieser Zeit hatte sie ihre ersten Erfolge mit den Titelrollen in Gioachino Rossinis *Tancred* und Conradin Kreutzers *Libussa*. Besonders häufig war sie am Kärntnertheater in Rossini-Opern zu hören und erhielt als junge Sängerin meistens Nebenrollen. Jedoch stand sie während der italienischen

Opernstagione in Wien als eine der wenigen Sängerinnen des deutschen Opernpersonals neben Gesangsgrößen wie Isabella Colbran oder Joséphine Fodor-Mainvielle auf der Bühne. Neben ihrer Bühnenkarriere war sie weiterhin als Konzertsängerin in Wien aktiv. Regelmäßige Auftritte mit vorrangig italienischen Arien, aber auch mit deutschem Repertoire konnten erstmals dokumentiert werden. Ihr bekanntester Auftritt ist bis heute die Altpartie bei der Uraufführung der 9. Symphonie von Ludwig van Beethoven. Durch die Konversationshefte von Beethoven konnte nachvollzogen werden, dass sich die beiden spätestens seit 1823 kannten. Im Laufe des Jahres 1824 begegneten sie sich mehrmals, was auf eine nahe Bekanntschaft schließen lässt.

Im März 1825 zog Caroline Unger nach Neapel. In Italien konnte sie schnell Fuß fassen und feierte, vor allem nach dem Abgang Fodor-Mainvielles nach Paris, ihre ersten großen Erfolge. In den 1830er Jahren triumphierte Unger auf den Bühnen Italiens in zeitgenössischen Opern und begeisterte das Publikum für sich. Gaetano Donizetti schrieb für Unger die Titelrolle der Oper *Parisina*, die das Steckenpferd der Opernsängerin wurde. Währenddessen berichteten die Wiener Zeitschriften und Zeitungen weiterhin über Ungers Werdegang und beobachteten ihre Karriere in Italien. Erst 1839 und 1840 ließen sich Gastspiele am Kärntnertheater durch Impresario Alessandro Lanari organisieren. Unger kehrte als Primadonna an das Kärntnertheater zurück und konnte auch das Wiener Publikum für sich einnehmen. 1839 verlobte sie sich in Wien mit dem Schriftsteller und Dichter Nikolaus Lenau, doch die Verbindung löste sich nach kurzer Zeit, vermutlich aus finanziellen Gründen und durch die Intervention von Sophie Löwenthal. Durch die Briefe von Lenau ist jedoch überliefert, dass die Sängerin 1839 überlegte, in deutschsprachigen Opern aufzutreten. Außerdem gab sie in privaten Kreisen Schubert-Lieder zum Besten.

Im Zuge ihrer Gastspieltätigkeit im deutschsprachigen Raum bekam Caroline Unger eine Reihe von Musikstücken gewidmet. Heinrich Eduard Lannoy, Carl Gottlieb Reissiger und Laurenz Weiß eigneten ihr Lieder zu und Johann Strauss (Vater) widmete ihr einen Walzer für Klavier.

1841 heiratete Caroline Unger François Sabatier, was dazu führte, dass sie ein halbes Jahr später ihre Bühnenkarriere als Opernsängerin in Dresden beendete. Für kurze Zeit trat sie noch als Konzertsängerin auf, doch ihre Auftritte Anfang der 1840er Jahre wurden seltener. In dieser Zeit knüpfte sie auch Kontakte zu Künstlerinnen und Künstlern wie der Familie Mendelssohn-Bartholdy und der Familie Schumann. Das Ehepaar Ungher-Sabatier ließ sich

schließlich in der Villa Concezione in Florenz und im Schloss La Tour des Farges in Südfrankreich nieder. Die beiden bekamen keine Kinder, kümmerten sich aber um ihre Pflegetochter Louise Bouquet, spätere verheiratete Amari, die Tochter des Malers Auguste Bouquet.

Durch die Analyse ihres Vokalprofils konnte gezeigt werden, dass Ungers Stimme für Mezzopartien besonders geeignet gewesen war. Vor allem in ihrer Anfangszeit in Wien sang sie deutlich mehr Rollen, die für eine Mezzosopranstimme geeignet waren. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Sängerin nicht auch Sopranpartien in den italienischen Opern übernommen hat. In Italien spielte sie als Primadonna Hauptrollen, die bis zum *d''* reichen konnten. Die Analyse der Arien der Donizetti-Opern *Parisina* und *Belisario*, die Unger bei der Uraufführung sang, zeigten, dass Donizetti die Arien für Unger weniger hoch setzte als für andere Opernsängerinnen.

Dass sich Unger auch über die Inszenierung der Rolle der Primadonna zu Beginn einer Oper und deren Erfolg Gedanken machte, konnte durch die Analyse von Hilary Poriss zur Eingangsarie in Donizettis *Marino Faliero* gezeigt werden. Da Unger das italienische Opernrepertoire bestens kannte, entschied sie sich für eine von Donizetti komponierte Arie, die keinen Erfolg erzielt hatte und mit keiner anderen Opernsängerin in Verbindung gebracht worden war. Dadurch ist auch die Flexibilität einer Opernsängerin im 19. Jahrhundert ersichtlich, die sich nicht schriftgetreu an das bestehende Werk hielt.

Neben ihrer Karriere als Opernsängerin konnte belegt werden, dass sich Caroline Unger auch eingehend mit deutschen Liedern beschäftigt hatte. Einige Indizien verweisen darauf, dass sich Unger bereits in ihrer Jugend mit dem deutschsprachigen Liedrepertoire auseinandersetzte. Ab den späten 1830er Jahren gibt es vermehrte Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, wie Nikolaus Lenau, Lea Mendelssohn oder Franz Liszt, die über die Liedpraxis von Unger berichteten. Aus den Briefen der Sängerin konnte ebenfalls auf eine intensive Liedpflege geschlossen werden. Sie komponierte auch selbst Lieder, die ihr Mann im Druck herausgab. Möglicherweise erschienen sie bereits in den 1860er Jahren. Einige hatte die Sängerin bereits vor den 1860er Jahren komponiert, wie ihre Einträge im Stammbuch der Gräfin Maria Anna Cäcilie von Wimpffen nahelegten. Anhand einer Überblicksanalyse der Lieder konnte gesehen werden, dass sie die Singstimme in den Vordergrund stellte und dem Klavier meist eine schlichte Begleitungsrolle zu kam. Die Lieder folgen einer klaren Struktur und sind meist recht kurz. Es gibt auch durchkomponierte Lieder, wie *Nocturne*, das auf dem Gedicht

von Franz von Schober basiert. Auch dieses hat einen klaren Aufbau und zeigt, wie Unger sich an der Sprachmetrik orientierte und die Bedeutung von einzelnen Worten musikalisch betonte. Dynamik, Rhythmik und Artikulation setzte sie sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene ein.

Franz von Schober gehörte zu den wichtigsten Personen in Caroline Ungher-Sabatiers Wiener Umfeld nach ihrem Bühnenabschied. Mit ihm stand sie vermutlich bis zu ihrem Tod in engem Kontakt. Sie tauschte sich mit ihm über ihre private musikalische Praxis aus und war gleichzeitig am zeitgenössischen Repertoire in der Theaterwelt interessiert. Ihr Briefwechsel zeugt von einem besonders vertrauten Verhältnis. Das Gedicht, das Schober in ein Manuskript von Caroline Ungher-Sabatiers Liedern eintrug, weist daraufhin, dass sie sich bereits seit ihrer Jugendzeit kannten.

Eine Reihe prominenter Persönlichkeiten aus Wien, trug sich in Caroline Ungher-Sabatiers Stammbuch, das sie mit Abschluss ihrer Bühnenkarriere in den 1840er Jahren anlegte, ein. Einige waren mit Ungher-Sabatier bereits in ihren Jugendjahren bekannt gewesen, wie etwa Franz Grillparzer und Franz von Schober. Andere, wie beispielsweise Julie Rettich, hatte die Sängerin zu Beginn ihrer Karriere in Wien noch nicht gekannt. In dem Album inszeniert Ungher-Sabatier das Ende ihres Künstlerlebens: Viele Einträge befassen sich mit Ungher-Sabatiers Bühnenabschied und ihrem neuen Lebensabschnitt als verheiratete und zur Ruhe gesetzte Sängerin.

Als einziger musikalischer Eintrag befindet sich der Beginn des Liedes *Ballade de la reine Marguerite* von Giacomo Meyerbeer in dem Album. Durch Aufzeichnungen des Komponisten ist gesichert, dass Ungher-Sabatier die gesamte Liedsammlung *40 Mélodies á une et á plusieurs voix* von ihm zugeschickt bekommen hatte, in welcher dieses Lied sowie das Lied *Komm, du schönes Fischermädchen* enthalten ist. Letzteres erhielt die Sängerin auch mit einer handschriftlichen Widmung von Meyerbeer.

Anhand der Briefwechsel von Caroline Ungher-Sabatier konnte außerdem gezeigt werden, dass sie nach dem Ende ihrer Bühnenkarriere als Gesangspädagogin aktiv war. Ob sie tatsächlich die Pianistin Wilhelmine Clauss-Szavardy unterrichtete, ist ungewiss, aber dennoch möglich. In jedem Fall nahm sie die Pianistin nach dem Tod ihrer Mutter eine Zeitlang zu sich. Durch die Briefe von Moritz Hartmann wurde deutlich, dass sie deren Karriere verfolgte und an ihrem Werdegang interessiert war.

Eine ähnliche unterstützende Tätigkeit konnte bei ihren Gesangsschülerinnen nachgewiesen werden. Ungher-Sabatier nahm etwa für Anna von Meichsner mit Franz Liszt Kontakt auf,

um der Sängerin in Weimar Auftritte zu verschaffen. Auch für Anna Regan setzte sich Ungher-Sabatier ein und war vermutlich dafür verantwortlich, dass sie mit Clara Schumann konzertierte und nach London zu einem Konzert von Joseph Joachim eingeladen wurde. Ungher-Sabatier begleitete die junge Sängerin 1870 nach Wien. In einer positiven Kritik berichtete Eduard Hanslick über den Auftritt von Regan in der *Neuen Freien Presse*, wofür sich Ungher-Sabatier mit einem Brief bedankte. Die beiden lernten sich in dieser Zeit persönlich kennen, wie der Musikkritiker später in seiner Schrift *Aus dem Opernleben der Gegenwart* schrieb.

Nach ihrem Bühnenabschied geriet die „Wienerin“ Caroline Ungher-Sabatier nur mehr selten in den Fokus der Wiener Medien. Vereinzelt schrieben sie noch über die Besuche der Sängerin in der Großstadt, als sie Konzerten ihrer Schülerinnen beiwohnte. 1877 finden sich Nachrufe über die einst gefeierte Sängerin Caroline Ungher-Sabatier, bis sie schließlich langsam in Vergessenheit geriet. 1888 schrieb Fanny Lewald einen Teil ihrer Memoiren der Sängerin zu und konzentrierte sich dabei vorrangig auf ihre persönlichen Begegnungen mit Ungher-Sabatier. 1892 beschäftigte sich der Historiker Otto Hartwig mit Ungher-Sabatier und beschrieb auch ihre „Wiener“ Zeit. Er hatte die Sängerin jedoch nicht persönlich gekannt.

1941 wurde das Leben von Ungher-Sabatier erneut in den Fokus gerückt, doch bestand weitere 50 Jahre kein Interesse an einer weiteren intensiven Beschäftigung mit der Sängerin.

Diese Masterarbeit verfolgte die Absicht, das Leben der Caroline Ungher-Sabatier wieder in den Vordergrund zu rücken und einen Beitrag zur Erforschung von marginalisierten weiblichen Persönlichkeiten im 19. Jahrhundert zu leisten. Durch den Fund von über hundert Briefen im deutschsprachigen Raum und über tausend Erwähnungen der Sängerin in Zeitungsberichten, die über die Datenbank *ANNO* der *Österreichischen Nationalbibliothek* ausgeforscht wurden, konnte die „Wiener“ Zeit der Sängerin ins Zentrum gestellt werden. Nichtsdestotrotz wäre eine Biographie von Caroline Ungher-Sabatier wünschenswert, die den gesamteuropäischen Raum abdeckt, in dem sie gewirkt hat.

Quellenverzeichnis

Primärquellen

Archivmaterial (Briefe, Stammbuch, Albumblätter)

Hartmann, Moritz: Brief an Caroline Unger vom 14. Und 16. März 1852, A-Wst HIN 117383.

Hartmann, Moritz: Brief an Caroline Unger und Francois Sabatier 3. Februar 1852, A-Wst HIN 117381.

Mozart, Franz Xaver: Brief an Caroline Unger vom 19. August 1841, A-Wst, HIN 24816.

Sabatier, François: Brief an Faust Pachler vom 25. April 1877, A-Wst HIN 114018.

Schober, Franz von: Brief an Caroline Unger vom 29. März 1860, A-Wst HIN 5382.

Schober, Franz von: Brief an Caroline Unger vom 7. April [1860], A-Wst HIN 5832.

Schröder-Devrient, Wilhelmine: Albumblatt an Caroline Unger vom 6. Juli 1834, D-Lesm A/5457/2005.

Unger, Caroline: Stammbuch, D-Dük Sammlung Caroline Sabatier, geb. Unger.

Unger, Caroline: Brief an Unbekannt vom 24. Mai o. J., A-Wst HIN 55164.

Unger, Caroline: Brief an Ignaz Mosel o. D., A-Wn, Autogr. 7/125–4.

Unger, Caroline: Brief an Franz von Schober o. D., A-Wst HIN 5363.

Unger, Caroline: Brief an Franz von Schober o. D., A-Wst HIN 5368.

Unger, Caroline: Brief an Franz von Schober, o. D., A-Wst HIN 5370.

Unger, Caroline: Brief an Franz von Schober, o. D., A-Wst HIN 5372.

Unger, Caroline: Brief an Familie Rettich vom 8. Dezember o. J., A-Wn Autogr. 182/2–2.

Unger, Caroline: Brief an Emilie Rettich vom 14. Oktober o. J., A-Wn Autogr. 182/2–7.

Unger, Caroline: Brief an Carlo Balochino 23.8.1829, A-Wst HIN 10377.

Unger, Caroline: Brief an Monsieur Feville vom 9. Jänner 1834, D-F Mus. Autogr. C. Unger A001.

Unger, Caroline: Brief an Nina d’Ernberg 4. November 1838, A-Wst HIN 9130.

Unger, Caroline: Brief an einen Bildhauer vom 20. Februar 1843, A-Wst HIN 36741.

Unger, Caroline: Brief an Georg Preiss von 1845, A-Wst HIN 9128.

Unger, Caroline: Brief an Franz Liszt vom 6. Mai 1856, D-WRgs GSA 59 27, 9.

Unger, Caroline: Brief an Franz Liszt vom 22. Mai 1856, D-WRgs GSA 59 27, 9.

Unger, Caroline: Brief an Emilie Rettich vom 12. März [1857], A-Wn Autogr. 319/20–2.

Unger, Caroline: Brief an Franz von Schober vom 13. März 1860, A-Wst HIN 5381.

Unger, Caroline: Brief an Moritz Hartmann vom 18. Juni 1860, A-Wst HIN 47757.

Unger, Caroline: Brief an Heinrich Laube vom 22. August 1860, A-Wn Autogr. 166/6–1.

Unger, Caroline: Brief an Heinrich Laube vom 6. Jänner 1863, A-Wn Autogr. 166/6–2.

Unger, Caroline: Brief an Joseph Joachim vom Oktober 1864, D-Bim SM12/36.

Unger, Caroline: Brief an Faust Pachler vom 29. März 1865, A-Wst HIN 114019.

Unger, Caroline: Brief an Julie Rettich vom 18. Mai 1866, A-Wn Autogr. 319/20(1–2).

Unger, Caroline: Brief an Josef Lewinsky vom 14. Juli 1867, A-Wst HIN 44862.

Unger, Caroline: Brief an Josef Lewinsky vom 27. Juli 1867, A-Wst HIN 44863.

Unger, Caroline: Brief an Franz Liszt vom 24. März 1869, D-WRgs GSA 59 27, 9.

Unger, Caroline: Brief an Unbekannt vom 5. Juli 1869, A-Wn Autogr. 197/9(1–2).

Unger, Caroline: Brief an Moritz Hartmann vom 8. September 1870, A-Wst HIN 47759.

Unger, Caroline: Brief an Eduard Hanslick vom 15. Dezember 1870, A-Wn 509/25–3.

Unger-Sabatier, Caroline: Eintrag in das Album der Gräfin Maria Anna Cäcilie von Wimpffen vom Juli 1860, A-Wgm, Album Wimpffen Bd. III/54.

Unger-Sabatier, Caroline: Brief an Frederico Consolo vom 24. September 1863, A-Wgm
Caroline Unger-Sabatier 2.

Unger-Sabatier, Caroline: Eintrag in das Album der Gräfin Maria Anna Cäcilie von Wimpffen vom 26. Oktober 1863, A-Wgm, Album Wimpffen Bd. VII/2.

Unger-Sabatier, Caroline: Brief an Gräfin Maria Anna Cäcilie von Wimpffen vom 6. November 1863, A-Wgm Caroline Unger-Sabatier 4.

Ungher-Sabatier, Karoline: Brief an Allwina Frommann vom 3. März [1842], D-WRgs GSA 21 220,3.

Musikhandschriften

Meyerbeer, Giacomo: *Du schönes Fischermädchen*, D-B, 55 MS 153.

Musikdrucke

Donizetti, Gaetano: *Anna Bolena. Canto e Pianoforte*, Milano / Roma / Napoli u.a.: G. Ricordi & Co.

Gossett, Philip: *Tancredi. Melodramma Eroico in due atti di Gaetano Rossi. Musica di Gioachino Rossini. Partitura*, Milano: A. G. Ricordi 1984 (Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini 10).

Lannoy, Heinrich Eduard Josef: *Tre Duetti (Parole italiane e tedesche) per Mezzo-Soprano e Contralto con Accompagnamento di Pianoforte dedicati all'egregia cantante Signora Carolina Ungher, Cantante di Camera di S. M. I Imperatore d'Austria &.&.& da Edoardo Barone di Lannoy. Opera 36*, Wien: Mechetti [1840], Stichplattenummer: P. M. No. 3244–3246.

Reissinger, Carl Gottlieb: *Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und der trefflichen Sängerin Madame Sabatier-Unger freundlichst zugeeignet von C. G. Reissiger. Kön. Sächs. Kapellmeister. 165tes Werk*, Leipzig: Friedrich Hofmeister 1842, Stichplattenummer 2656.

Strauss, Johann (Vater), *Rosenblätter Walzer Op. 115*, Wien: Haslinger 1840, Stichplattenummer: T. H. 8001.

Ungher-Sabatier, Caroline, *Lieder, Mélodies et Stornelli*, Leipzig: C. G. Röder.

Druckschriften

„II. Artistisches“, in: *Beilage zur Wiener Zeitschrift* 28 (9. Juli 1839), S. 2–3.

„Album. Der Theater-Telegraph“, in: *Der Humorist* 184 (15. September 1841), S. 754.

„Album. Theater-Salon.“, in: *Der Humorist* 73 (12. April 1839), S. 291.

„Album. Theater-Salon“, in: *Der Humorist* 80 (22. April 1839), S. 318.

„Album. Theater-Salon“, in: *Der Humorist* 132 (2. Juli 1840), S. 526.

Angermüller, Rudolph: *Antonio Salieri. Dokumente seines Lebens unter Berücksichtigung von Musik, Literatur, Bildender Kunst, Architektur, Religion, Philosophie, Erziehung, Geschichte, Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und täglichem Leben seiner Zeit*, 3 Bde., Bad Honnef: K. H. Bock 2000 (Band 3. 1808–2000).

Angermüller, Rudolph (Hrsg.): *Franz Xaver Wolfgang Mozart. (Wolfgang Amadeus Mozarts Sohn). Reisetagebuch 1819–1821*, Bad Honnef: Bock 1994.

„Anhang“, in: *Wiener Zeitung* 73 (31. März 1825), S. 323–324.

„Anhang“, in: *Wiener Zeitung* 156 (10. Juli 1839), S. 974.

„Aus der Theaterwelt“, in *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Freunde der Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 72 (10. April 1834), S. 290.

„Aus Reggio“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Freunde der Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 138 (11. Juli 1838), S. 611.

„Auszeichnungen“, in: *Der Humorist* 113 (7. Juni 1839), S. 451.

Becker, Heinz (Hrsg.): *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher. 1825–1836*, 8 Bde., Band 2: Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1970.

Becker, Heinz / Becker, Gudrun (Hrsg.): *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher. 1837–1845*, 8 Bde., Band 3: Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1975.

„Berichtigung“, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 113 (21. September 1843), S. 476.

Brandenburg, Sieghard (Hrsg.): *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel*, 7 Bde., Band 4: München: Henle 1996.

Bürgertreue. / Eine Cantate / von / Herrn Johann Carl Unger, / in Musik gesetzt / von / Herrn Joseph Mozatti. / Wien, 1819. / Gedruckt bey Thaddäus Edlen von Schmidbauer / im Bürgerspital.

Cambi, Luisa (Hrsg.), *Vincenzo Bellini. Epistolario*, Italien: A. Mondadori 1943.

„Concert-Anzeige“, in *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 82 (12. Oktober 1822), Sp. 656.

„Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 31 (15. April 1820), Sp. 245–246.

„Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 35 (29. April 1820), Sp. 275–278.

„Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 40 (17. Mai 1820), Sp. 313–314.

„Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 25 (27. März 1822), Sp. 198–200.

„Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 38 (11. Mai 1822), Sp. 297–304.

„Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 85 (23. Oktober 1822), Sp. 679–680.

„Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 19 (5. März 1823), Sp. 151–152.

„Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 31 (16. April 1823), Sp. 241–243.

„Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 40 (17. Mai 1823), Sp. 319–320.

„Concert“, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* 14 (1. Februar 1825), S. 115–116.

„Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 34 (28. April 1819), Sp. 274–275.

„Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 38 (12. Mai 1819), Sp. 305–306.

„Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 99 (11. Dezember 1819), Sp. 795–798.

„Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 100 (15. Dezember 1819), S. 806–807.

„Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 36 (3. Mai 1820), Sp. 283–285.

„Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 38 (10. Mai 1820), Sp. 299–303.

„Concerte“ in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 1 (2. Jänner 1822), Sp. 3–4.

„Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 13 (13. Februar 1822), Sp. 97–99.

„Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 82 (12. Oktober 1822), Sp. 651–653.

„Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 2 (4. Jänner 1823), Sp. 14–16.

„Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 4 (22. Jänner 1823), Sp. 49–54.

„Concerte“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 67 (3. Juni 1820) S. 266.

„Correspondenz“, in: *Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft* 48 (2. Dezember 1841), S. 382–384.

Deutsch, Otto Erich: *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1957.

Deutsch, Otto Erich: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel / Basel / Paris u.a.: Bärenreiter 1964 (Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke VIII/5).

„(Die Sängerin Emilie Merelli gestorben)“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* 251 (13. September 1901), S. 6.

Dietze, Walter (Hrsg.): *Nikolaus Lenau. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., Frankfurt am Main: Insel o. J.

Dinglinger, Wolfgang / Elvers, Rudolf (Hrsg.), *Ewig die deine. Briefe von Lea Mendelssohn-Bartholdy an Henriette von Pereira-Arnstein*, 2 Bde., Band 1: Hannover: Werhahn 2010.

„Documenti giustificanti dell’Impresa Alessandro Lanari“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 44 (28. Oktober 1840), Sp. 897–900.

„Dur und Moll“, in: *Signale für die musikalische Welt* 14/49 (1856), S. 550–553.

„Eine alte Wienerin“, in: *Neues Wiener Tagblatt* 86 (29. März 1877), S. 1–2.

„[Ein Zeitgenosse Franz Schubert’s]“, in: *Neue Freie Presse* 13505 (30. März 1902), S. 7.

Fernandez, Carlos Lozano / Brunner, Renate (Hrsg.), *Serie II. Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Robert Schumann im Briefwechsel mit Korrespondenten in Dresden*, Köln: Christoph Dohr 2201 (Schumann Briefedition 22.1).

„Feuilleton“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungblatt* 93 (12. Juni 1841), S. 374–376.

„Feuilleton. K. K. Hoftheater nächst dem Kärntnerthore“, in: *Der Adler* 98 (23. April 1840), S. 304.

„Fortsetzung der Herbstoper 1838 usw. –Anfang der Karnevalsstagiione in Italien. Grossherzogthum Toskana.“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 9 (27. Februar 1839), S. 171–173.

Friesen, Hermann von: *Ludwig Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825–1842*, 2 Bde., Band 1: Wien: Braumüller 1871.

Geissler, Johann Baptist: *Denkbüchlein über die Übungsconcerte einer Gesellschaft von Musikfreunden unter der Leitung des F. X. Gebauer der Jahre 1820-1822*, 3 Bde., A-Wgm Ms. 1820, 1821, 1822.

Hartwig, Otto: „François Sabatier und Caroline Sabatier-Unger“, in: Rodenberg, Julius (Hrsg.), *Deutsche Rundschau* 91 (1897), S. 227–243.

Hanslick, Eduard: *Aus dem Opernleben der Gegenwart. Neue Kritiken und Studien*, 3. Auflage, Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur 1889 (Der „Modernen Oper“ 3).

Hanslick, Eduard: „Feuilleton“, in: *Neue Freie Presse* 2256 (7. Dezember 1870), S. 1–2.

Hanslick, Eduard: „Feuilleton“, in: *Neue Freie Presse* 4536 (13. April 1877), S. 1–3.

Hartmann, Moritz: *Tagebuch aus Languedoc und Provence*, 2 Bde., Band 1: Darmstadt: Carl Wilhelm Leske 1853.

Henze-Döhring, Sabine (Hrsg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher. 1849–1852*, 8 Bde., Band 5: Berlin / New York: Walter de Gruyter 1999.

„Herbstopern u.s.w. in Italien. Grossherzogthum der Toskana“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 9 (26. Februar 1845) Sp. 145–147.

„Herbststagione in Italien u.s.w.“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 10 (4. März 1839), Sp. 202–204.

Herre, Grita (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, 11 Bde., Band 9: Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1988.

Herre, Grita (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, 11 Bde., Band 10: Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1993.

Herre, Grita (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, 11 Bde., Band 11: Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 2001.

Herz, Leo: „Karoline Unger-Sabatier.“, in: *Allgemeine Theaterzeitung. Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 178 (27. Juli 1842), S. 793–794.

Herz, Leo: „Karoline Unger-Sabatier.“, in: *Allgemeine Theaterzeitung. Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 179 (28. Juli 1842), S. 797.

Hofmeister, Friedrich (Hrsg.): *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 2 (Februar 1840), S. 28.

„Hofoperntheater. Zweite italienische Oper“, in: *Österreichisches Morgenblatt. Zeitschrift für Vaterland, Natur und Leben* 45 (15. April 1839), S. 179.

„Interessante Nachricht“, in: Gross-Hofinger, Anton Johann (Hrsg.), *Der Adler* 125 (26. Mai 1841), S. 810.

Joachim, Joseph / Moser, Andreas (Hrsg.), *Briefe von und an Joseph Joachim, Dritter Band. Die Jahre 1869–1875*, Berlin: Julius Bard 1913.

„Jugement porté par Liszt sur Caroline Ungher“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 76 (16. April 1839), S. 382.

„K. K. Hof-Theater nächst dem Kärnthner-Thore“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit Berücksichtigung auf den österreichischen Kaiserstaat* 67 (20. August 1823), Sp. 529–534.

- „K. K. Hof-Theater nächst dem Kärnthner-Thore. Cerentola“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit Berücksichtigung auf den österreichischen Kaiserstaat* 45 (4. Juli 1823), Sp. 353–360.
- „K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore“, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* 53 (2. Mai 1839), S. 422–424.
- „K. K. Theater nächst dem Kärnthner-Thore“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 33 (23. April 1823), Sp. 257–260.
- „K. K. Hoftheater nächst dem Kärntnerthore.“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 95 (27. November 1824), S. 379–380.
- „Kleine Chronik“, in: *Wiener Abendpost. Beylage zur Wiener Zeitung* 45 (22. August 1863), S. 182–183.
- Köhler, Karl-Heinz / Herre, Grita (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, 11 Bde., Band 5: Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1970.
- Köhler, Karl-Heinz / Herre, Grita (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, 11 Bde., Band 6: Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1974.
- Köhler, Karl-Heinz / Dagmar Beck (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, 11 Bde., Band 2: Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976.
- Köhler, Karl-Heinz / Dagmar Beck (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, 11 Bde., Band 3: Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1983.
- Kopitz, Klaus Martin / Cadenbach, Rainer u. a. (Hrsg.): *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen. Lachner–Zmeskill*, 2 Bde., München: Henle 2009.
- Kopitz, Klaus Martin (Hrsg.): *Schumann-Briefedition. Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Joseph Joachim und seiner Familie*, 22 Bde., Serie 2, Band 2: Köln: Dohr 2019.
- „Korrespondenz-Nachrichten“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände* 86 (10. April 1821), S. 344.
- „Kunst-, Theater-, und Literaturnotizen“, in: Gross-Hofinger, Anton Johann (Hrsg.) *Der Adler* 87 (10. April 1840), S. 694.
- „Kunst-Nachrichten“, in: *Wiener Zeitung* 181 (3. Juli 1841), S. 1371.
- „Kunst und Theater“, in: *Morgen-Post* 318 (20. November 1857), S. 2.
- „Kurier der Theater und Spectakel“, in: *Der Wanderer* 140 (13. Juni 1839), S. 558–560.

Lewald, Fanny: „Caroline Ungher-Sabtier“, in: Dies. (Hrsg.), *Zwölf Bilder nach dem Leben. Erinnerungen*, Berlin: Otto Janke 1888, S. 75–93.

Löwenthal, Jakob: „Literarische Mitteilungen aus Italien“, in: *Der Humorist* 101 (21. Juli 1837), S. 404.

Löwenthal, Jakob: „Triester Salon“, in: *Der Humorist* 161 (3. November 1837), S. 644.

„Mancherley“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 78 (29. Juni 1839), S. 312.

„Miscellenblatt. Konzert“, in: *Österreichisches Morgenblatt. Zeitschrift für Vaterland, Natur und Leben* 63 (27. Mai 1839), S. 250–251.

Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates, Wien: J. B. Wallishäuser 1830.

„Musikalische Abendunterhaltung“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 101 (18. Dezember 1819), S. 814.

„Musikalische Akademie“, in: *Wiener Zeitschrift für Literatur, Kunst und Mode* 2 (4. Jänner 1825), S. 15–16.

„Musikalische Plaudereien aus Paris“, in: *Signale für die musikalische Welt* 9/10 (1852), S. 67–69.

„Musikalische Privat-Unterhaltung“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 24 (22. März 1823), Sp. 191–192.

Nachricht über das kais. Kön. Civil-Mädchen-Pensionat in Wien, Wien: Sollinger 1847.

„Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* (8. Mai 1822), S. 303–316.

„Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 4 (22. Jänner 1823), Sp. 52–57.

„Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 13 (26. März 1823), Sp. 206–212.

„Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 17 (23. April 1823), Sp. 261–274.

„Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 23 (4. Juni 1823), Sp. 357–369.

„Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 27 (2. Juli 1823), Sp. 431–436.

„Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 21 (20. Mai 1824), Sp. 342–346.

„Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (23. März 1825), Sp. 189–198.

„Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (13. April 1825), Sp. 239–252.

„Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 35 (29. August 1827), Sp. 597–608.

- „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 38 (22. September 1841), Sp. 771–782.
- „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 11 (16. März 1842), Sp. 233–239.
- „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (13. April 1842), Sp. 319–324.
- „Nachrichten“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 47 (19. November 1862), S. 373–376.
- „Nachrichten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften“, in: *Abend-Zeitung* 96 (21. April 1821), S. 4.
- „Nachrichten aus dem Gebiet der Künste und Wissenschaften“, in: *Abend-Zeitung* 125 (25. Mai 1824), S. 500.
- „Nachrichten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften“, in: *Abend-Zeitung* 50 (28. Februar 1826), S. 200.
- Nauhaus, Gerd (Hrsg.): *Haushaltbücher. Teil 1. 1837–1847*, Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik 1982 (Robert Schumann Tagebücher 3).
- Nauhaus, Gerd (Hrsg.): *Robert Schumann. Tagebücher. Band II. 1836–1854*, 3 Bde., Basel / Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern 1987.
- „Neuigkeiten. Wien. Übersicht des Monats May“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 25 (23. Juni 1819), Sp. 428–430.
- „Neuigkeiten“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 52 (1. Mai 1819), S. 207–208.
- „Neuigkeiten“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 55 (8. Mai 1819), S. 219.
- „Neuigkeiten. Concerte“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 60 (18. Mai 1820), S. 239.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 5 (10. Jänner 1822), S. 19–20.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 35 (23. März 1822), S. 142–144.
- „Neuigkeiten“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 47 (19. April 1823), S. 186–188.
- „Neuigkeiten“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 125 (18. Oktober 1823), S. 498–500.
- „Neuigkeiten“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 144 (2. Dezember 1823), S. 575–576.

- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 62 (24. Mai 1823), S. 246–248.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 104 (30. August 1823), S. 415–416.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 2 (3. Jänner 1824), S. 6–8.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 58 (13. Mai 1824), S. 230–232.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 59 (15. Mai 1824), S. 234–236.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 67 (3. Juni 1824), S. 266–268.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 136 (11. November 1824), S. 543–544.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 157 (30. Dezember 1824), S. 626–628.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 12 (27. Jänner 1825), S. 46–48.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 18 (10. Februar 1825), 70–72.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 21 (17. Februar 1825), S. 82–84.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 35 (22. März 1825), S. 139–140.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 96 (11. August 1825), S. 395–396.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 139 (12. Juli 1832), S. 554–556.
- „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 257 (24. Dezember 1836), S. 1030–1032.
- „Neunzehntes Abonnementconcert“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 27 (1. April 1842), S. 108.
- „Nipptisch“, in: *Signale für die musikalische Welt* 16 (1843), S. 117–120.

„Noch ein Bericht über das Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 83 (16. Oktober 1822), Sp. 663–664.

Nohl, Ludwig: *Mosaik. Denksteine aus dem Leben berühmter Tonkünstler. Auf Grund charakteristischer Dokumente veröffentlicht*, 2. Auflage, Leipzig: Feodor Reinboth [1887].

„Notizen“, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 91 (30. Juli 1842), S. 372.

„Notizen“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 28 (6. März 1821), S. 112.

„Notizen“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 55 (7. Mai 1822), S. 220.

„Notizen“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 9 (20. Jänner 1824), S. 35–36.

„Notizen“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 123 (12. Oktober 1824), S. 492.

„Notizen“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 98 (15. August 1839), S. 392.

„Notizie italiana“, in: *Il Censore Universale die teatri* 63 (8. August 1829) S. 251–252.

„Nouvelles“, in: *Revue gazette musical* 46 (11. November 1860), S. 393–395.

„Novellistik“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat* 18 (1. März 1821), Sp. 138–140.

„(Paris.)“, in: *Der Wanderer* 55 (4. März 1844), S. 219–220.

„Paris, im Februar 1834.“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 54 (17. März 1834), S. 215–216.

Pichler, Caroline: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. 1769–1843*, 3. Auflage, bearbeitet und eingerichtet von Michael Holzinger, 2 Bde., Berlinger Ausgabe: 2014 (Erster Band, Zweites Buch), <zeno.org/Literatur/M/Pichler,+Karoline/Autobiographisches/Denkwürdigkeiten+aus+meinem+Leben/Erster+Band/Zweites+Buch+1798-1813>, letzter Zugriff: 18. August 2022.

Saphir, Moritz Gottlieb: „Kunst-Frachtbriefe, an Franz Liszt“, in: *Der Humorist* 81 (24. April 1839), S. 321–322.

„Schauspiel“, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode* 31 (13. März 1821), S. 263–264.

„Schauspiel“, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode* 118 (2. Oktober 1821), S. 999–1000.

Schindler, Anton: *Biographie Ludwig van Beethovens*, 3. und neue Auflage, 2 Bde., Band 2: Münster: Aschendorff 1860.

„Schreiben eines Wiener Musik-Liebhabers an einen Freund auf dem Lande“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 3 (8. Jänner 1820), Sp. 22–23.

Short, Michael: *The Liszt–D’Agoult Correspondence. English Translations and Commentaries*, New York: Pendragon Press 2013 (Franz Liszt Studies Series 14).

Sievers, G. L. P.: „Concert-Anzeige“, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* 11 (24. Jänner 1822), S. 88–90.

Taufbuch, Erzdiözese Wien, 08. Alservorstadt-pfarre 1800–1803, fol. 262r–262v.

„Theater-Anzeige“, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* 102 (24. August 1822), S. 822–824.

„Theater-Neuigkeiten“, in: *Der Zwischen-Akt* 221 (21. August 1863), S. 2–3.

„Theater, Kunst und Wissenschaft“, in: *Die Debatte* 65 (6. März 1869), S. 5.

„Theater in Wien“, in: Gross-Hofinger, Anton Johann (Hrsg.), *Der Adler* 87 (11. April 1839), S. 259–260.

„Theater in Wien.“, in: Gross-Hofinger, Anton Johann (Hrsg.), *Der Adler* 138 (11. Juni 1841), S. 888.

„Theater in Wien.“, in: Gross-Hofinger, Anton Johann (Hrsg.), *Der Adler* 155 (1. Juli 1841), S. 993.

Trionfi melodrammatici di Carolina Ungher in Vienna 1839, o. J. o. O. A. Strauss.

Uhl, Friedrich: „Feuilleton“, in: *Die Presse* 136 (19. Mai 1861), S. 1–2.

Unger, Jean Charles, *Joséphine Mainvielle Fodor. Précis historique*, Wien: Charles Ferdinand Beck 1825.

„Vier Konzerte der Dlle. Canzi im landständischen Saale“, in: *Wiener Zeitschrift für Literatur, Kunst und Mode* 65 (30. Mai 1820), S. 525–527. Anhang

„Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften. Caroline Unger“, in: *Abend-Zeitung* 51 (1. März 1826), S. 65–66.

„Welt-Theater“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 107 (6. Juli 1840), S. 427–428.

„Wien“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 30 (12. April 1823), Sp. 238–240.

„Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 31 (31. Juli 1839), Sp. 610–615.

„Wien. Uebersicht des Monats Februar“, in: *Allgemeine musikalische Zeitschrift* 13 (28. März 1821), Sp. 201–213.

„Wilhelmine Schröder-Devrient“, in: Gross-Hofinger, Anton Johann (Hrsg.), *Der Adler* 157 (3. Juli 1840), S. 1254–1255.

Sekundärquellen

Aberham, Odo: „Zwei vergessene Donizetti-Zeitgenossen in Wien“, in: Jahn, Michael (Hrsg.), *Donizetti und seine Zeit in Wien*, Wien: Der Apfel 2010 (Schriften zur Wiener Operngeschichte 8), S. 245–267.

Adetu, Edith Georgiana: „The vocal profile of the character ‚Anna Bolena‘ from the homonymous opera by Gaetano Donizetti“, in: *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII. Performing Arts* 63/14 (2021), S. 7–20.

André, Naomi: *Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2006.

Angermüller, Rudolph: „Ein ungedruckter Brief Franz Xaver Wolfgang Mozarts an Caroline Ungher-Sabatier“, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 43/3–4 (1995), S. 86–92.

Antonicek, Theophil: *Ignaz von Mosel (1772–1844). Biographie und Beziehungen zu den Zeitgenossen*, 2 Bde., Dissertation Universität Wien 1962.

Ashbrook, William: *Donizetti and his operas*, Cambridge / London / New York u. a.: Cambridge University Press 2009.

Bara, Olivier: Art. „Joséphine Fodor-Mainvielle“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenenteil, Bd. 6, Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler² 2001, Sp. 1379–1380.

Beghelli, Marco / Talmelli, Raffaele (Hrsg.): *Ermafrodite armoniche. Il Contralto nell’Ottocento*, Varese: Zecchini 2011.

Borchard, Beatrix: „Frauenlieder–Männerlieder? Gedanken zum Thema Repertoire und Gender“, in: Retsch, Ivana / Pietschmann, Klaus (Hrsg.), *Schubert. Interpretationen*, Stuttgart: Franz Steiner 2014 (Schubert: Perspektiven 3), S. 179–204.

Branscombe, Peter: „Schubert and the Ungers. A preliminary study“, in: Newbould, Brian (Hrsg.), *Schubert Studies*, Aldershot / Brookfield / Singapore u.a.: Ashgate 1998, S. 209–219.

Branscombe, Peter: „Schubert und Nestroy (mit einem Seitenblick auf die Familie Unger)“, in: Badura-Skoda, Eva / Gruber, Gerold W. / Litschauer, Walburga u.a. (Hrsg.), *Schubert und seine Freunde*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1999, S. 279–290.

Charton, Anke: *prima donna primo uomo musico. Körper und Stimme. Geschlechterbilder in der Oper*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012 (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 4).

Eisenbeiss, Philip: *Domenico Barbaja. Schillernder Pate des Belcanto*, übersetzt von Harald Stadler, München: Sieveking 2019.

Faragóné, Polgár Margit: *Unger-Sabatier Karolina*, Budapest 1941.

Gombocz, Istvan: „Die Verlobung mit Karoline Unger. Ein gescheiterter Fluchtversuch Lenaus“, in: Zeman Herbert (Hrsg.), *Lenau Jahrbuch*, Band 27: Wien: Internationale Lenau-Gesellschaft 2001, S. 29–38.

Gossett, Philip: *Anna Bolena and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti*, Oxford: Oxford University Press 1985 (Studies in Musical Genesis and Structure).

Green, Emily H.: *Dedicating Music. 1785–1850*, New York: University of Rochester Press 2019 (Eastman Studies in Music).

Grotjahn, Rebecca: Art. „Caroline Unger“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 16, Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler² 2006, Sp. 1212–1213.

Günther, Martin: *Kunstlied als Liedkunst. Die Lieder Franz Schuberts in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Franz Steiner 2016 (Schubert: Perspektiven – Studien 4).

Hadlock, Heather: „On the Cusp between Past and Future. The Mezzo-Soprano Romeo of Bellini’s *I Capuleti*“, in: *The Opera Quarterly* 3/17 (2001), S. 399–422.

Hadlock, Heather: „Tancredi and Semiramide“, in: Senici, Emanuele (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 137–158.

Hammes, Andrea: *Brahms gewidmet. Ein Beitrag zur Systematik und Funktion der Widmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015.

Heyne, Jörg: „Die Ära Reißiger am Hoftheater in Dresden“, in: Heinemann, Michael / John, Hans (Hrsg.), *Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 1995 (Musik in Dresden 1), S. 143–178.

Jacobshagen, Arnold: „Tenor oder Musico? Rollenbesetzung und Geschlechtsidentität in der Neapolitanischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts“, in: Betzwieser, Thomas / Brandenburg, Daniel / Franke, Rainer u.a. (Hrsg.), *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhrring zum 65. Geburtstag*, München: G Ricordi & Co. 2005, S. 47–57.

Jacobshagen, Arnold: „Zur Ariengestaltung in der Epoche Rossinis“, in: Mösch, Stephan (Hrsg.), *Komponieren für die Stimme. Von Monteverdi bis Rihm. Ein Handbuch*, Kassel / Basel / London u.a.: Bärenreiter 2017, S. 94–106.

Jahn, Michael: *Di tanti palpiti... Italiener in Wiener*, Wien: Der Apfel 2006 (Schriften zur Wiener Operngeschichte 3).

Jahn, Michael: *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836. Das Kärntnerthortheater als Hofoper*, Wien: Der Apfel 2007 (Veröffentlichungen des RISM-Österreich B6).

Jahn, Michael: *Die Wiener Hofoper von 1836 bis 1848. Die Ära Balochino / Merelli*, Wien: Der Apfel 2004 (Veröffentlichungen des RISM-Österreich B1).

Jahn, Michael: *Die Wiener Hofoper von 1848 bis 1870. Personal–Aufführungen–Spielplan*, Tutzing: Hans Schneider 2002 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 27).

Kramer, Ursula / Branscombe, Peter: Art. „Unger [Ungher], Caroline [Karoline, Carolina, Carlotta]“, in Stanley, Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Band 26: London / New York: Macmillan Publishers Limited / Grove's Dictionaries Inc. 2001, S. 72–73.

Kraus, Beate Angelika: *Beethoven Symphonien V. Nr. 9. D-Moll Opus 125 mit Schluß-Chor über Schillers Ode „An die Freude“ für großes Orchester, 4 Solo- und 4 Chor-Stimmen*, München: G. Henle Verlag 2020 (Beethoven Werke. Gesamtausgabe. Abteilung 1. Band 5. Symphonien V).

La Mara: *Franz Liszt und die Frauen. Mit 23 Bildnissen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911.

Levy, David Benjamin: *Beethoven. The Ninth Symphony*, Revised Edition, New Haven / London: Yale University Press 2003.

Lodes, Birgit: „Zur musikalischen Passgenauigkeit von Beethovens Kompositionen mit Widmungen an Adelige. *An die ferne Geliebte* op. 98 in neuer Dichtung“, in: Appel, Bernhard R. / Raab, Armin (Hrsg.), *Widmungen bei Haydn und Beethoven. Personen, Strategien, Praktiken. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 29. September bis 1. Oktober 2011*, Bonn: Beethoven-Haus 2015 (Schriften zur Beethoven-Forschung 25. Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn 4), S. 171–202.

Lippmann, Friedrich: *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln / Wien: Böhlau 1969 (Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom 6).

Marx, Eva / Haas, Gerlinde: *210 Österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie*, Wien / Salzburg / Frankfurt: Residenz 2001.

Mauthe, Ursula: *Mozarts „Weberin“. Aloysia Weber, verehel. Lange*, Augsburg: Deutsche Mozart-Gesellschaft 1980.

Montgomery, David: *Franz Schubert's Music in performance. Compositional Ideals, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations*, New York: Pendragon Press 2003 (Monographs in Musicology 11).

Müller, Norbert: Art. „Gaetano Donizetti. Anna Bolena“, in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper. Operette. Musical. Ballett*, Werke, Abbati–Donizetti, Band 1: München / Zürich: Piper 1986, S. 741–746.

Mungen, Anno: *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 37).

Osborne, Charles: *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti and Bellini*, London: Methuen 1994.

Osborne, Richard: *Rossini. Leben und Werk*, übersetzt von Grete Wehmeyer, München: Paul List 1988.

Pack-Smith, Piper: „Rediscovering the Unique Role of the Contralto in the Operas of Gioachino Rossini“, in: *The Opera Journal* 1/52 (2019), S. 1–44.

Pfeiffer, Martina: *Franz Xaver Gebauer. Sein Leben und Wirken, unter der besonderen Berücksichtigung der von ihm gegründeten Concerts Spirituels*, Diplomarbeit Universität Wien 1995.

Poriss, Hilary: *Changing the score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, New York: Oxford University Press 2009 (AMS studies in music).

Reggioli, Aldo: *Carolina Ungher. Virtuosa di camera e capella di s.a.r. il Graduca di Toscana*, Florenz 1995.

Rost, Henrike: *Musik-Stammbücher. Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020.

Rutherford, Susan, „La cantante delle passioni“. Giuditta Pasta and the ideal of operatic performance“, in: *Cambridge Opera Journal* 2/19 (2007), S. 107–138.

Schläder, Jürgen: Art. „Conradin Kreutzer. Libussa“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper. Operette. Musical. Ballett*, Werke, Henze–Massine, Band 3: München / Zürich: Piper 1989, S. 345–347.

Sonnleithner, Leopold von: „Musikalische Skizzen aus Alt-Wien“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 16 (1961), S. 50–62.

Sonnleithner, Leopold von: „Musikalische Skizzen aus Alt-Wien“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 16 (1961), S. 145–163.

Vellutini, Claudio: *Cultural Engineering. Italian Opera in Vienna. 1816–1848*, Dissertation University of Chicago 2015.

Wurzbach, Constantin von: Art. „Unger-Sabatier, Karoline“, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Band 49: Wien: Hof- und Staatsdruckerei 1884, S. 66–70.

Wurzbach, Constantin von: Art. „Wimpffen, Maria Anna Cäcilie Gräfin, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Band 56: Wien: Hof- und Staatsdruckerei 1888, S. 251–252.

Online-Quellen

Albrecht, Theodore: *Die Uraufführung Beethovens Sinfonie Nr. 9 im Mai 1824 (aus der Perspektive des Orchesters)*, hrsg. von der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe, <http://www.wieneroboe.at/albrecht/Albrecht_UA_Beethoven_9_Deutsch.pdf>, S. 1–155, letzter Zugriff: 12. August 2022.

Altenburg, Detlef: Art. „Liszt, Franz“, Hofkapellmeister in Weimar (1848–1861) (2016), in: *MGG online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28435>>, letzter Zugriff: 19. Juli 2022.

Bartsch, Cornelia: Art. „Fanny Hensel“ (2010), in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, <https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000359>, letzter Zugriff: 20. April 2022.

Art. „Caroline Pichler“, in: *Wien Geschichte Wiki*, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Karoline_Pichler>, letzter Zugriff: 23. November 2021.

Charton, Anke: Art. „Maria Malibran“ (2015), in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, <https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000516>, letzter Zugriff: 06. Juni 2022.

„Ferdinand von Lütgendorf“, in: Allroggen, Gerhard (Hrsg.), *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, letzter Zugriff: 02. April 2022.

Haacke, Wilmont: Art. „Hartmann, Moritz“, in: *Neue Deutsche Biographie*, <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118773348.html#ndbcontent>>, letzter Zugriff: 13. August 2022.

Kopitz, Klaus Martin: Art. „Anna Milder-Hauptmann“ (2012), in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, <https://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=mild1785.html>, letzter Zugriff: 31. Dezember 2021.

Kopitz, Klaus Martin: „Caroline Unger“ (2012), in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, <https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Caroline_Unger.html>, letzter Zugriff: 13. August 2022.

Nawrocka, Irene: Art. „Unger, Johann Karl (Ján Karol)“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, <https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_U/Unger_Johann-Karl_1771_1836.xml>, letzter Zugriff: 07. Juli 2022.

Pauli, Amélie: Art. „Henriette Sontag“ (2009), in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, <https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000780>, letzter Zugriff: 19. Mai 2022.

Prokop, Peter: „Die Tagebücher des Joseph Carl Rosenbaum (ÖNB SN 194-204) – eine Arbeitstranskription“, in: *Adler. Heraldisch-genealogische Gesellschaft*, <https://db.adler-wien.eu/adler_rosenbaum_list.php?q=%28Eintrag~contains~Unger%29&goto=10>, erschienen: Februar 2016, letzter Zugriff: 02. Jänner 2022.

Raffler, Francesca-Maria: Art. „Mozzatti, Joseph“ (2021), in: *Österreichisches Musiklexikon online*, <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Mozzatti_Joseph.xml>, letzter Zugriff: 10. Februar 2022.

Rausch, Alexander: „Familie Schimon“ (2005), in: *Österreichisches Musiklexikon online*, <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schimon_Familie.xml>, letzter Zugriff: 28. Mai 2022.

Rosenmüller, Annegret (Hrsg.): „Robert Schumann: Brief an Gustav Nauenberg vom 20.12.1841“, in: *Briefdatenbank der Schumann-Briefedition*, <https://sbd.schumann-portal.de/briefe.html?FORMACTION=searching&per_page=30&recordId=&absender=&absenderOrt=&empfaenger=&empfaengerOrt=&createDate=&endDate=&briefftext=&volltext=Sabatier&show=1289&page=1>, letzter Zugriff: 28. Mai 2022.

Ward, Margaret E.: Art. „Fanny Lewald“, in: *FemBio. Frauen. Biographieforschung Online*, <<https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/fanny-lewald/%20Lewald,%20S.%2089>>, letzter Zugriff: 08. Jänner 2021.

Waidelich, Till Gerrit: Art. „Johann Michael Vogl“ (2007), in: *MGG online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11832>>, letzter Zugriff: 23. November 2021.

Webern, Carl Maria von: Brief an Caroline von Webern 1. März 1822, D-B Mus. ep. Weber, C. M. v. 156, *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, <<http://weber-gesamtausgabe.de/A070009>>, letzter Zugriff: 13. August 2022.

Wenzel, Silke: Art. „Wilhelmine Clauss-Szavardy“ (2009), in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, <https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000157>, letzter Zugriff: 13. Juli 2022.

„Wimpffen, Maria Anna Cäcilie Gräfin“, in: *biografiA*, <<http://biografia.sabiado.at/wimpffen-maria-anna-caecilie-graefin/>>, letzter Zugriff: 17. September 2022.

Anhang A: Caroline Ungers Auftritte in Wien 1818–1825

Die Auftritte, die für Caroline Unger zwischen 1818 und 1825 gesammelt und untersucht wurden, werden hier unter folgenden Kriterien angegeben: Datum, Ort, Gesellschaft/Ambiente, Repertoire von Caroline Unger, Programm, inklusiv der Mitwirkenden bei der jeweiligen musikalischen Veranstaltung und der Beleg. Vor allem die Publikation von Michael Jahn *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836: Das Kärntnerthortheater als Hofoper* ist für diese Zusammenstellung von Bedeutung, da eine Vielzahl an Auftritten daraus eruiert werden konnten. Eine Vollständigkeit der Auftritte wird angestrebt, fehlende Darstellungen sind jedoch nicht auszuschließen, ebenso wie eine fälschliche Reihenfolge der Stücke, die aus Zeitungsartikeln rekonstruiert wurde. Es wurden die Daten der Vorstellungen für die Aufführungen entnommen, bei welchen Caroline Unger mitwirkte, so scheinen etwaige Vor- oder Nachbesetzungen bei den Rollen der Opern nicht auf. Bei den Opern wurde vorrangig der Originaltitel übernommen.

26. März 1818

Gesellschaft der Musikfreunde

Psalm von Abbé Maximilian Stadler

Beleg: Branscombe, Peter: „Schubert and the Ungers“, S. 211.

29. Oktober 1818

Motette von Niccoló Jommelli, gesungen von Lauda, Unger, Minetti, Pechatczek und Nestroy

Programme der musikalischen [Abend-]Unterhaltungen, Neuntes Konzert, A-Wgm 2687/32 zit. nach Branscombe, „Schubert und Nestroy“, S. 280.

19. November 1818

Abendunterhaltung der Gesellschaft der Musikfreunde

Quartett mit Marie Mathilde Weiß, Joseph Mozzatti und Johann Nestroy, *Der Abend* von Anselm Hüttenbrenner

Beleg: *Programme der musikalischen [Abend-]Unterhaltungen, Zwölftes Konzert, A-Wgm 2687/32 zit. nach Branscombe, „Schubert und Nestroy“, S. 279; Deutsch, Schubert. Dokumente seines Lebens, S. 343.*

21. März 1819

Gesellschaftskonzert der Gesellschaft der Musikfreunde

Duett mit Joseph Mozzatti aus der Oper *Arminio* von Stefano Pavesi⁴⁸⁴

Programm: Fesca: Symphonie in D-Dur, Pavesi: Duett aus der Oper *Arminio* (Mozzatti und Unger), Stadler: Glaube, Liebe, Hoffnung als vierstimmiger Chor, Romberg: Andante und

⁴⁸⁴ Vermutlich liegt hier ein Fehler in den Monatsberichten vor, die Oper *Arminio* wurde erst 1821 uraufgeführt, es ist aber durchaus plausibel, dass die beiden ein anderes Duett von Pavesi gemeinsam vortrugen.

Polonaise für das Violoncell (Pechaczek), Stadler: Arie mit Chor und Oratorium *Das befreite Jerusalem* (Krebner), Tomaschek: Ouvertüre

Oberleiter: Worzischek

Beleg: „Die Gesellschafts=Concerte“, in: *Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates*, S. 12–13.

21. April 1819

Musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltung, ausgerichtet von Johann Sedlatzek im Saale zum römischen Kaiser

Duett mit Josepha Milani von Joseph Weigl

Programm: Lannoy: Ouvertüre, Romberg: Flötenkonzert in h-Moll (Sedlatzeck), Weigl: Duett (Unger, Milani), Payer: Variationen über einen Ländler für das Pianoforte (Keill), Hell: Urians geographische Prüfung (Schwarz), Drouet: Variationen für die Flöte über das Thema *God save [the King]* (instrumentiert von Blum, Adagio Variationen von Lannoy, Coda neu komponiert von Moscheles) (Sedlatzeck)

Beleg: „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 34 (28. April 1819), Sp. 274–275; „Neuigkeiten“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 52 (1. Mai 1819), S. 208.

01. Mai 1819

Musikalische Morgen-Unterhaltung, ausgerichtet von Wenzel Sedlák im Palais Lichtenstein in Rossau

Duett mit Joseph Mozzatti von Stefano Pavesi

Programm: Lannoy: Ouvertüre, Moscheles: Klavierkonzert (Tochter von Sedlak), Nicolini: Alt-Arie (Milani), Krommer: Klarinettkonzert 1. Satz (Sedlak), Pavesi: Duett (Unger, Mozzatti), Polledro: Andante und Polonaise für die Violine (Wranitzky), Moscheles: Rondo brillante für Pianoforte (Tochter von Sedlak)

Beleg: „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 38 (12. Mai 1819), Sp. 305–306; „Neuigkeiten. Wien. Übersicht des Monats May“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 25 (23. Juni 1819), Sp. 428–429; „Neuigkeiten“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 55 (8. Mai 1819), S. 219.

09. Mai 1819

Gesellschaftskonzert der Gesellschaft der Musikfreunde

Kantate *Die Hirten bei der Krippe* von Joseph Eybler, eine der Solopartien

Programm: Cherubini: Ouvertüre der Oper *Die Tage der Gefahr*, Eybler: Kantate *Die Hirten bei der Krippe* (Solopartien von Klieber, Unger, Tröls), Cartellieri: Andante und Variationen für die Clarinette (Zenker), Schenk: Kantate *Der Mai*, Beethoven: Ouvertüre des Balletts *Prometheus*

Oberleiter: Hauschka

Beleg: „Die Gesellschafts=Concerte“, in: *Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates*, S. 13–14.

28. November 1819

Großer Redoutensaal

Hauptrolle in *Das befreite Deutschland*; Musik von Louis Spohr, Text von Caroline Pichler Kieseewetter, Gruber (?), Klieber

Beleg: Prokop, Peter: „Die Tagebücher des Joseph Carl Rosenbaum (ÖNB SN 194-204) – eine Arbeitstranskription“, in: *Adler. Heraldisch-genealogische Gesellschaft*, <https://db.adler-wien.eu/adler_rosenbaum_list.php?q=%28Eintrag~contains~Unger%29&goto=10>, erschienen: Februar 2016, letzter Zugriff: 02. Jänner 2022; „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 99 (11. Dezember 1819), Sp. 795–798, „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 100 (15. Dezember 1819), Sp. 806–807.

30. November Dezember 1819

Großer Redoutensaal

Hauptrolle in *Das befreyte Deutschland*; Musik von Louis Spohr, Text von Caroline Pichler Klieber, Unger, Kiesewetter, Krebsner, Bochs

Beleg: „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 99 (11. Dezember 1819), Sp. 795–798, „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 100 (15. Dezember 1819), Sp. 806–807.

08. Dezember 1819

Musikalische Abendunterhaltung, ausgerichtet von Georg Hellmesberger am Salzgries Nr. 192

Arie von Gioachino Rossini

Programm: Spohr: Quartett in A-Dur (Hellmesberger), Hellmesberger: Variationen über exempla trahunt (Hellmesberger), Mayseder: Troubadour-Variationen (Hellmesberger), Keller: Flöten-Potpourri (Zyrer), Rossini: Arie (Unger), Pavesi: Duett (Linhardt, Minetti), Fesca: *Die Geburt* (Linhardt, Minetti, Tröls, Preysinger), [Moscheles / Guiliani / Mayseder]: *Der Abschied der Troubadours* (Tröls, Bibra, Rektorschek, Hellmesberger)

Beleg: „Musikalische Abendunterhaltung“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 101 (18. Dezember 1819), Sp. 814.

26. Dezember 1819

Musikalische Mitternachts-Unterhaltung im kleinen Redoutensaal

Arie aus *Il Barbiere di Sevilla* von Gioachino Rossini und Duett mit Josepha Milani aus Oper *L'imboscata* von Joseph Weigl

Programm: Mayseder: Ouvertüre, Rossini: Arie aus *Il Barbiere di Sevilla* (Unger), Keller: Divertissement für die Flöte (Ziehrer), Weigl: Duett aus der Oper *L'imboscata* (Unger, Milani) Mayseder: Rondo für die Violine (Vincenz Neuling)

Unter der Direktion von Ferdinand Piringer

Beleg: „Schreiben eines Wiener Musik-Liebhhabers an einen Freund auf dem Lande“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 3 (8. Jänner 1820), Sp. 22.

20. Februar 1820

Gesellschaft der Musikfreunde

Gesellschaftskonzert

Duett mit Sophie Linhart aus *Aurelino di Palmira* von Gioachino Rossini

Programm: Beethoven: 3. Symphonie, Preind: Vierstimmige Hymne mit Orchesterbegleitung (Solos für Flöte, Oboe und Trompete von den Brüdern Khaill), Rossini: Duett mit Chor aus der Oper *Aureliano di Palmira* (Linhart, Unger), Kreutzer: Ein Satz des Violinkonzertes (Jansa), Haydn: Der Sturmchor

Oberleiter: Franz Pechaczek

Beleg: „Die Gesellschafts-Concerte“, in: *Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates*, S. 44.

09. April 1820

Gesellschaftskonzert der Gesellschaft der Musikfreunde

Arie aus *Carlo Magno* von Giuseppe Nicolini

Programm: Beethoven: 5. Symphonie, Nicolini: Arie mit Chor aus der Oper *Carlo Magno* (Unger), Worzischek: *Gott im Frühlinge* Vokalchor, Keller: Polonaise für die Flöte (Huber), Beethoven: Chor aus der Kantate *Christus am Ölberg* (Solo Krebsner)

Oberleiter: Franz Pechaczek

Beleg: Die Gesellschafts-Concerte“, in: *Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates*, S. 45.

10. April 1820

Musikalisch-declamatorische Unterhaltung, ausgerichtet von Johann Sedlatzek, Minoritenplatz Nr. 50

Arie von Gioachino Rossini

Programm: Romberg: Ouvertüre in Es-Dur, Berbiguier: Flötenkonzert, Salis: Gedicht (Korn), Rossini: Arie mit Chor (Unger), Ries: Adagio und Rondo (bearbeitet und vorgetragen von Förster), Lannoy: Potpourri für die Flöte (Sedlatzek)

Beleg: „Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 31 (15. April 1820), Sp. 245–246.

24. April 1820

1. Konzert der viertägigen Konzertreihe, ausgerichtet von Catharina Canzi im landständischen Saal

Duettino mit Catharina Canzi von Vincenzo Pucitta, Terzett mit Catharina Canzi und Joseph Mozatti von Vincenzo Pucitta

Programm: Rossini: Szene mit Chor aus *Italiana in Algeri* (Canzi), Rossini: Szene mit Chor aus der *Pietra del Paragone* (Canzi), Pucitta: Duettino (Canzi, Unger), Pucitta: Terzett (Canzi, Unger, Mozatti), Vogl: Ouvertüre aus *Demophon*, Rode: Violoncell-Variationen (Wranitzky), Gyrowetz: Rondo für Klarinette (Purebl);

Dirigent: Antonio Salieri

Beleg: „Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 35 (29. April 1820), Sp. 276–278, „Concerte“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 67 (3. Juni 1820) S. 266, „Vier Konzerte der Dlle. Canzi im landständischen Saale“, in: *Wiener Zeitschrift für Literatur, Kunst und Mode* 65 (30. Mai 1820), S. 525–526, „Neuigkeiten. Concerte“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 60 (18. Mai 1820), S. 239.

26. April 1820

2. Konzert der viertägigen Konzertreihe, ausgerichtet von Catharina Canzi im landständischen Saal

Terzett mit Catharina Canzi und Giulio Radicchi aus der Oper *l'Apoteosi d'Ercole* von Saverio Mercadante, Szene und Cavatine aus *Faiello* von Carlo Coccia

Programm: Cherubini: Ouvertüre aus *Lodoiska*, Generali: Szene mit Chor aus *I bacchanali di Roma* (Canzi), Paccini: Cavatine (Canzi), Mercadante: Terzett aus *L'Apoteosi d'Ercole* (Canzi, Unger, Radicchi), Coccia: Szene und Cavatine aus *Faiello* (Unger); Lannoy: Potpourri für Flöte (Sedlatzek), Rondo für Violoncello (Merk)

Beleg: „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 36 (3. Mai 1820), S. 284–285, „Vier Konzerte der Dlle. Canzi im landständischen Saale“, in: *Wiener Zeitschrift für Literatur, Kunst und Mode* 65 (30. Mai 1820), S. 526, „Concerte“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 67 (3. Juni 1820) S. 266, „Neuigkeiten. Concerte“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 60 (18. Mai 1820), S. 239.

04. Mai 1820

3. Konzert der viertägigen Konzertreihe, ausgerichtet von Catharina Canzi im landständischen Saal

Duett mit Catharina Canzi aus *Aureliano in Palmiro* von Gioachino Rossini, Szene und Arie aus *Fingallo e Comala* von Stefano Pavesi

Programm: Cherubini: Ouvertüre aus *Faniska*, Rossini: Szene mit Chor aus *Cenerentola* (Canzi), Rossini: Cavatine aus *La gazza ladra* (Canzi), Rossini: Duett aus *Aureliano in Palmira* (Canzi, Unger), Weigl: Arie aus *Ginevra di Scorzia* (Lugano), Pavesi: Szene und Arie

aus *Fingallo e Comala* (Unger), Schunke: Variationen über *nel cor più non mi sento* (Schunke)

Beleg: „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 38 (10. Mai 1820), S. 302–303, „Vier Konzerte der Dlle. Canzi im landständischen Saale“, in: *Wiener Zeitschrift für Literatur, Kunst und Mode* 65 (30. Mai 1820), S. 527, „Concerte“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 67 (3. Juni 1820) S. 266, „Neuigkeiten. Concerte“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 60 (18. Mai 1820), S. 239.

11. Mai 1820

4. Konzert der viertägigen Konzertreihe, ausgerichtet von Catharina Canzi im landständischen Saal

A-Dur Arie aus *La clemenzia di Tito* von W. A. Mozart, Terzett mit Catharina Canzi und Giulio Radicchi aus *L'apoteosi d'Ercole* von Saverio Mercadante

Programm: Cherubini: Ouvertüre aus *Anacreon*, Paer: Ouvertüre aus *Sofonisbe*, Generali: *Non temete, I sommi Die* aus *I baccanali di Roma* (Canzi), Boyeldieu: Chor der Holzhauer aus *Das Rothkäppchen*, Mozart: A-Dur Arie aus *La clemenzia di Tito* (Unger), Mercadante: Terzett aus *L'apoteosi d'Ercole* (Canzi, Unger, Radicchi), Mercadante: Duett von *L'apoteosi d'Ercole* (Canzi, Radicchi), Blum: Trinkchor aus *Das Rosenhütchen*, Rossini: Duett mit Chor aus *Aureliano di Palmira*

Beleg: „Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 40 (17. Mai 1820), S. 313, „Vier Konzerte der Dlle. Canzi im landständischen Saale“, in: *Wiener Zeitschrift für Literatur, Kunst und Mode* 65 (30. Mai 1820), S. 527, „Concerte“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 67 (3. Juni 1820) S. 266, „Neuigkeiten. Concerte“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 60 (18. Mai 1820), S. 239.

21. Dezember 1820

Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde

Bolleros Espagnol von Felice Blangini

Beleg: Branscombe, Peter: „Schubert and the Ungers“, S. 211.

1821: 24. Februar [Debüt von Caroline Unger], 04. März, 10. März, 24. März, 06. Mai, 12. Dezember

Kärntnertortheater

Mädchentreue [Così fan tutte o sia: La scuola degli amanti] von W. A. Mozart, nach dem Italienischen, Rolle der Isabella

Laura – Th. Grünbaum

Isabella – Unger

Rosina – Vio

Fernando – Rosenfeld

Carlo – Forti

Doctor Alfonso – Weinmüller

Beleg: Michael, Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836: Das Kärntnerthortheater als Hofoper*, Wien: Apfel 2007, S. 303.

07. März 1821

Große musikalische Akademie mit Declamation und Gemälde-Darstellungen

Arie von W. A. Mozart „Da ich einsam vor dir stehe“ und Duett „Ivan tu fingi, ingrata“ aus der Oper *Ricciardo e Zoraide* von Gioachino Rossini

Programm: [Gyrowetz:] *Die Templer auf Cypren*, Ouvertüre, Mozart: Arie (Schröder-Devrient), Spohr: Violinkonzert Nr. 2, 1. Satz (Lubin), Schubert: *Das Dörfchen* (Götz, Barth, Nejbese, Umlauf), Worzischek: Variationen für das Pianoforte (Schadt, Schadt), [Herold:] *Die Zauberglocke (La Clochette)*, Ouvertüre, Mozart: Arie „Da ich einsam vor dir stehe“ (Unger), Schubert: *Der Erlkönig* (Vogl, Hüttenbrenner), Romberg: Adagio und Rondo für

das Violoncell (Pechaczek), Rossini: *Ricciardo e Zoraide*, Duett „Ivan tu fingi, ingrata“ (Schröder-Devrient, Unger), Schubert: *Der Gesang der Geister über den Wassern*, Gedicht von Goethe (Götz, Barth, Nejbse, Umlauf, Weinkopf, Frühwald und zwei Chorsänger)

Leitung: Gyrowetz, Tableau: Stubenrauch

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 450.

25. März 1821

Musikalisch-declamatorische Akademie

Arie mit Chor aus der Oper *La pietra del Paragone* von Gioachino Rossini und Duett mit Vio aus *La Grisela* von Ferdinando Paër

Programm: Hummel: Ouvertüre aus *Paris und Helena*, Scholl: Variationen für Flöte (Hirsch), Rossini: Arie mit Chor aus *La pietra del Paragone* (Unger), Rossini: Cavatina aus *Il Sigismondo* (Vio), Merk: Rondo für das Violoncell (Groß), Weigl: Cavatina und Chor aus *Der Bergsturz* (Vogl), Cherubini: Ouvertüre aus *Lodoiska*, Coccia: Recitativ und Arie mit Chor aus *La Clotilde* (Grünbaum), Moscheles: Rondeau (Dirzka), Paër: Duett aus *La Griselda* (Vio, Unger), Cherubini: Chor aus *Medea* (Vio, Rosner, Vogl, Chor)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 451.

22. Mai 1821–09. Februar 1824 (1821: 22. Mai, 11. Juni, 15. Juni, 07. Juli, 19. Juli; 1822: 07. Februar; 1824: 07. Februar (neu in Szene gesetzt), 09. Februar

Kärntnertortheater

*Richard und Zoraide*⁴⁸⁵ von Gioachino Rossini, aus dem italienischen von C. Grünbaum, Rolle der Zomira

Agorant – Forti

Zomira – Unger

Hyrkan – Weinkopf (03. Oktober 1819–07. Februar 1822), Zeltner (07. Februar 1824, 09. Februar 1824)

Zoraide – Th. Grünbaum

Richard – Rosner (22. Mai 1821–07. Februar 1822), Haizinger (07. Februar 1824, 09. Februar 1824)

Ernest – Rosenfeld (03. Oktober 1819–07. Februar 1822), Rauscher (07. Februar 1824, 09. Februar 1824)

Fatime – A. Laucher (03. Oktober 1819–19. Juli 1821), Berg (07. Februar 1822–09. Februar 1824)

Elmira – Altenburger (03. Oktober 1819–19. Juli 1821), B. Teimer (07. Februar 1822–09. Februar 1824)

Zamorre – Frühwald (03. Oktober 1819–19. Juli 1821), Prinz (07. Februar 1822–09. Februar 1824)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 320.

1821: 28. Juli, 29. Juli, 31. Juli, 8. September, 16. September

Kärntnertortheater

Der Cosar aus Liebe [L'amor marinaro] von Joseph Weigl, Rolle der Lucilla

Kapitain Libeccio – Vogl

Dormante – Rosner

Lucilla – Unger

Clarette – Th. Grünbaum

Merlino – Gott dank

Cisolfaute – Götz

⁴⁸⁵ Siehe auch *Ricciardo e Zoraide*.

Graf Quaglia – Chr. Demmer

Pasquale – Siebert

Ein Matrose – Perschl

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 256.

21. September 1821 [Uraufführung], 14. Oktober 1821, 18. Oktober 1821

Kärntnertortheater

Edmund und Caroline, Singspiel von Joseph Weigl, frei nach Marsollier von Friedrich Treitschke, Rolle der Frau Lucas

Van der Hoost – Weinmüller

Edmund – Forti

Caroline – Schröder-Devrient

Lucas – Rosenfeld

Frau Lucas – Unger

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 263.

02. Dezember 1821

Konzertsaal der Gesellschaft der Musikfreunde, Privatunterhaltung der Fanny Salamon

Arie von Gioachino Rossini

Programm: Ries: Klavierquintett (Salamon), Czerny: Variationen für Pianoforte und Flöte (Salamon, Sedlazeck), Rossini: Arie (Unger), Beethoven: Adelaide (Dilettant), Romberg: Potpourri für Violoncello (Gross)

Beleg: „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 1 (2. Jänner 1822), Sp. 3.

14. Dezember 1821

Kärntnertortheater

Die diebische Aelster [La gazza ladra] aus dem italienischen von Chr. Grünbaum, Musik von Giachino Rossini, Rolle des Pippo

Fabrizio Vingradito – I. Dirzka

Lucia – K. Vogel

Gianetto – Rosner

Ninetta – Vio

Fernando Villabella – Forti

Der Amtmann – Seipelt

Pippo – Unger

Isak – Gottdank

Antonio – Chr. Demmer

Ernest – Prinz

Marco – Zeltner

Der oberste Richter – Weinkopf

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 258–259.

20. Dezember 1821 [zum ersten Mal in Wien], 26. Dezember 1821, 15. Jänner 1822

Kärntnertortheater

Zemire und Azor von Louis Spohr, Rolle der Fatime

Azor – Rosner

Sander – Forti

Lisbe – Vio

Fatime – Unger

Zemire – Schröder-Devrient

Ali – Rosenfeld

Eine Fee – K. Vogel

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 351.

04. Jänner 1822

2. Konzert der Harmoniequintetten, ausgerichtet von Sedlazeck, Krähmer, Sedlak, Hradezky und Mittag im landständischen Saal

Die Sehnsucht mit Klavierbegleitung von Maximilian Leidesdorf

Programm: Reicha: Quintett in D-Dur (Sedlazeck, Krähmer, Sedlak, Hradezky, Mittag), Leidesdorf: Lied *Die Sehnsucht* mit Klavierbegleitung (Unger, Leidesdorf), Beethoven: Variationen, Menuett, Trio und Finale des Septetts (Sedlazeck, Krähmer, Sedlak, Hradezky, Mittag, Jansa, Weiß, Linke)

Beleg: „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 13 (13. Februar 1822), Sp. 97–98. „Neuigkeiten. Musik-Notiz“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 5 (10. Jänner 1822), S. 20. G. L. P. Sievers, „Concert-Anzeige“, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* 11 (24. Jänner 1822), S. 88–89.

01. Februar 1822

Cavatine von Ferdinando Paër aus *Agnese*

Programm: Hummel: Ouvertüre aus *Paris und Helena*, Händel (instr. Mozart): Bass-Arie (Reissinger), Paër: Cavatine aus *Agnese* (Unger), Reissinger: Klavierkonzert in Es-Dur, 1. Satz (Reissinger)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 453.

1822: 03. Februar, 05. Februar, 08. Februar, 25. Februar, 27. März, 10. April

Kärntnertortheater

Milton, Singspiel nach Joui und Dieulafoi von Treitschke, Musik von Gaspare Spontini, Rolle der Emma

Milton – Vogl

Emma – Unger

Lord Davenant – Rosenfeld

Godwin – Weinmüller

Sara – B. Teimer

Ein Bedienter Godwins – Kisling

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 306–307.

01. März 1822

Kärntnertortheater

Joconde, oder: Die Abenteuer, nach Etienne von J. R. Seyfried. Musik von Nicolo Isouard, Rolle des Lucas

Graf Robert – Forti

Joconde – Rosner

Lysander – Zeltner

Der Amtmann – Meier

Rond – Gott Dank

Mathilde – Bondra

Edile – Schröder-Devrient

Hannchen – Vio

Lucas – Unger

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 291–292.

04. März 1822

Arie *Parto má tu ben mio* von W. A. Mozart mit obligater Klarinette aus *Titus der Gütige*
Programm: Beethoven: Ouvertüre aus *Prometheus*, Göpfert: Konzert für Klarinette, 1. Satz (Schleicher), Mozart: Arie *Parto má tu ben mio* mit obligater Klarinette aus *Titus der Gütige* (Unger), Schleicher: Variationen für die Klarinette (Schleicher)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 453. „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* (8. Mai 1822), S. 305.

17. März 1822

Musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltung, ausgerichtet von Aloys Khayll, im Saal des römischen Kaisers

Arie von W. A. Mozart mit obligater Klarinette aus *Titus der Gütige*

Programm: Romberg: Ouvertüre, Lindpaintner: Adagio und Rondo (Khayll), Moscheles: Duett für Flöte und Oboe (Khayll und dessen Bruder), Morlacchi: Arie (Haizinger), Laun: Gedicht Glaube und Muth (Heurteur), Worzischek: Rondo für Klavier (Biler), Mozart: Arie mit obligater Klarinette aus *Titus* (Unger)

Beleg: „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 25 (27. März 1822), Sp. 198–199. „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 35 (23. März 1822), S. 143–144.

21. April 1822

Vokal- und Instrumentalkonzert von Herrn und Frau Boucher

Arie von Gioachino Rossini

Programm: [Weber: Ouvertüre aus *Preciosa*, Rode: Konzert in h-Moll (A. Boucher), A. Boucher: Harfenkonzert 1. Satz, Variationen ohne Begleitung (C. Boucher), Rossini: Arie (Unger), A. und C. Boucher: Introduction, Rezitativ und große Konzertant-Variationen über deutsche und russische Themata für Pedalarhe und Violine (A. und C. Boucher)]

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 454.

28. April 1822

Konzert, gegeben von Johann Sedlatzek im landständischen Saal

Duett mit Therese Grünbaum von Gioachino Rossini

Programm: Reissinger: Ouvertüre, Romberg: Allegro und Adagio (Sedlatzek), Duett von Rossini (Unger, Grünbaum), Weidmann: Ballade (Weber), Weiss: Variationen für Flöte (Sedlatzek), Beethoven: große Fantasie für Klavier mit obligaten Singstimmen, Chor und Orchester (Solostimmen: Grünbaum, Unger, Rosner, Reissiger, Klavier: Pfaler)

Beleg: „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 38 (11. Mai 1822), Sp. 303–304. „Notizen“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 55 (7. Mai 1822), S. 220.

07. Mai 1822–12. November 1824 (1822: 7. Mai, 11. Mai, 13. Mai, 15. Mai, 28. Mai, 9. Juni, 4. Juli, 16. Juli, 24. Juli; 1824: 10. April, 20. April, 24. April, 2. Mai, 8. Mai, 11. Mai, 15. Mai, 28. Mai, 16. Juli, 11. August, 26. August, 9. September (2. Akt), 28. September, 2. Oktober, 16. Oktober (2. Akt), 2. November, 12. November (2. Akt))

Kärntnertortheater

Corradino, ossia: Bellezza e cuor di ferro von Giachino Rossini, Rolle der Contessa d'arco Matilde di Chabran – Mombelli (07. Mai 1822–24. Juli 1822), Dardanelli (10. April 1824–25. Juni 1825)

Eduardo – Ekerlin (07. Mai 1822–24. Juli 1822, 16. Juli 1824–12. November 1824), Beisteiner (10. April 1824–28. Mai 1824)

Corradino – David

Ginardo – Botticelli (07. Mai 1822–24. Juli 1822), Preisinger (10. April 1824–25. Juni 1827)

Aliprando – Ambrogio

Isidoro – Bassi

Contessa d'Arco – Unger

Rodrigo – Rauscher

Raimondo Lopez – Groswald (07. Mai 1822–10. April 1824)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 256.

30. Mai 1822 [Zum ersten Mal in Wien]–04. März 1825 (1822: 30. Mai, 1. Juni, 3. Juni, 5. Juni, 13. Juni, 17. Juni, 13. Juli; 1823: 24. April, 28. April, 24. Mai, 13. Juni, 25. Juni, 26. Juli, 31. Juli, 27. August; 1824: 8. Dezember, 12. Dezember; 1825: 11. Jänner, 04. März)

Kärntnertortheater

Elisabetta, Regina d'Inghilterra von Gioachino Rossini, Rolle des Enrico

Für diese Oper ist ein neues Quartett und ein Duett aus einer anderen Oper für zwei Tenorstimmen eingelegt worden.

Elisabetta – Colbran (30. Mai 1822–13. Juli 1822), Fodor-Mainvielle (24. April 1823–11. Jänner 1825), Dardanelli (04. März 1825)

Leicester – Nozzari (30. Mai 1822–13. Juli 1822), Donzelli (24. April 1823–04. März 1825)

Matilde – Mombelli (30. Mai 1822–13. Juli 1822), Comelli-Rubini (24. April 1823–04. März 1825)

Enrico – Unger

Norfolc – David (30. Mai 1822–27. August 1823), Rubini (08. Dezember 1824–04. März 1825)

Guglielmo – Rauscher

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 265; „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 27 (2. Juli 1823), Sp. 435.

21. Juni 1822 [zum ersten Mal in italienischer Sprache]–09. März 1825 (1822: 21. Juni, 22. Juni, 24. Juni, 26. Juni, 28. Juni, 29. Juni, 02. Juli, 11. Juli, 19. Juli, 22. Juli, 23. Juli; 1824: 02. Juni, 04. Juni, 08. Juni, 12. Juni; 1825: 19. Jänner, 21. Jänner, 27. Jänner, 30. Jänner, 09. März)

Kärntnertortheater

La gazza ladra von Gioachino Rossini, Rolle der Lucia

Fabrizio Vingradito – Seipelt (21. Juni 1822–12. Juni 1824), Lablache (19. Jänner 1825–03. März 1825)

Lucia – Unger

Giannetto – David (21. Juni 1822–23. Juli 1822), Rubini (02. Juni 1824–30. April 1828)

Ninetta – Mombelli (21. Juni 1822–23. Juli 1822), Sontag (02. Juni 1824–12. Juni 1824),

Fodor-Mainvielle (19. Jänner 1825–09. März 1825)

Fernando Villabella – Botticelli

Gottardo – Ambrogio

Pippo – Ekerlin (21. Juni 1822–23. Juli 1822), Cornelli-Rubini (02. Juni 1824–09. März 1825)

Isacco – Bassi

Antonio – Rauscher (21. 1822–27. Jänner 1825, 09. März 1825), Prinz (30. Jänner 1825)

Giorgio – Groswald (21. Juni 1822–23. Juli 1823), Zeltner (02. Juni 1824–12. Juni 1824),

Difranco (19. Jänner 1825–09. März)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 278.

Konzert, ausgerichtet von Louis Drouet im landständischen Saal

Arie von Carlo Coccia

Programm: Beethoven: Ouvertüre aus *Prometheus* (Orchester der Concerts spirituels),
Beethoven: Andante der 1. Symphonie, Coccia: Arie (Unger)

Beleg: „Drouet’s drittes und letztes Concert im Landständischen Saale“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 55 (10. Juli 1822), Sp. 436–437.

1822: 08. Juli [Zum ersten Mal in dieser Fassung] 09. Juli, 18. Juli

Kärntnertortheater

Ricciardo e Zoraide von Gioachino Rossini, Rolle der Fatime

Agorante – Nozzari

Zoraide – Colbran

Ricciardo – David

Zomira – Eckerlin

Ernesto – Rauscher

Fatime – Unger

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 319–320.

05. August 1822–29. Dezember 1822, 20. Oktober 1823, 09. November 1823 (1822: 05. August, 10. August, 24. August, 31. August, 15. Oktober, 20. Oktober, 29. Dezember;)

Kärntnertortheater

Die Zauberflöte von W. A. Mozart, Rolle der zweiten Dame

Sarastro – Weinmüller (05. August 1822), Seipelt (10. August 1822), Nestroy (24. August 1822, 31. August 1822), Reichel (15. Oktober 1823–29. Dezember 1822), Sieber (20. Oktober 1823, 09. November 1823)

Tamino – Rosner (29. Dezember 1822), Jäger (05. August 1822–20. Oktober 1822, 12. Juni 1823–09. November 1823)

Der Sprecher – Chr. Demmer (05. August 1822), Weinmüller (10. August 1822–08. Oktober 1823), Weinkopf (20. Oktober 1823), Prinz (09. November 1823)

Erster Priester – Weinkopf (29. Dezember 1822), Meier (14. Juli 1822–20. Oktober 1822), Grill (20. Oktober 1823, 09. November 1823)

Zweiter Priester – Weinkopf (14. Juli 1822–10. August 1822), Groswald (24. August 1822–20. Oktober 1822, 20. Oktober 1823, 09. November 1823), Grill (29. Dezember 1822)

Dritter Priester – Grill (14. Juli 1822–20. Oktober 1822)

Die Königin der Nacht – Sigl-Vespermann (05. August 1822–24. August 1822), H. Spitzeder (31. August 1822–29. Dezember 1822, 08. Oktober 1823–09. November 1823)

Pamina – Sonntag (05. August 1822, 10. August 1822, 08. Oktober 1823–09. November 1823), Seidler-Wranitzky (24. August 1822, 31. August 1822), Schröder-Devrient (15. Oktober 1822–29. Dezember 1822)

Erste Dame – Bondra (04. April 1813–12. Juni 1823, 20. Oktober 1823, 09. November 1823)

Zweite Dame – Unger

Dritte Dame – K. Vogel (23. Jänner 1822–10. August 1822, 15. Oktober 1822–29. Dezember 1822), Karl (24. August 1822, 31. August 1822, 20. Oktober 1823, 09. November 1823)

Papageno – Forti (05. August 1822–31. August 1822, 29. Dezember 1822, 08. Oktober 1823–17. Februar 1828), J. Spitzeder (20. Oktober 1822), J. Röcker (15. Oktober 1822)

Ein altes Weib – Demmer Kneisel (14. Juli 1822–31. August 1822, 20. Oktober 1822, 29. Dezember 1822, 20. Oktober 1823, 09. November 1823), Hornick-Pistrich (15. Oktober 1822)

Monostatos – Gott Dank (03. November 1818 – 06. Jänner 1830)

Drei Genien – Dobihal (05. August 1822–29. Dezember 1822, 08. Oktober 1823–09. November 1823), B. Teimer (05. August 1822–29. Dezember 1822, 08. Oktober 1823–09. November 1823), Joseph Sitzenstätter (05. August 1822–29. Dezember 1822), Huß (20. Oktober 1823, 09. November 1823)

Erster Sklave – Gschlenk (23. Jänner 1822–09. November 1823)

Zweiter Sklave – Groswald (03. November 1818–10. August 1822, 29. Dezember 1822),
Groswald d. j. (24. August 1822–20. Oktober 1822, 12. Juni 1823–09. November 1823)

Dritter Sklave – Kisling (03. November 1818–09. November 1823)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 347–349.

16. August 1822–28. November 1822, 30. Jänner 1823–18. September 1823, 10. November 1823–03. Dezember 1823, 09. Jänner 1824 (1822: 16. August, 20. August, 30. August, 19. Oktober, 24. Oktober, 30. Oktober, 11. November, 13. November, 28. November; 1823: 30. Jänner, 14. Februar, 17. August (1. Akt), 19. August (2. Akt), 07. September (1. Akt), 18. September (2. Akt), 10. November (1. Akt), 12. November (2. Akt), 18. November (1. Akt), 28. November (1. Akt), 03. Dezember (2. Akt); 1824: 09. Jänner (1. Akt)

Kärntnertortheater

Tancred nach dem Italienischen von C. Grünbaum⁴⁸⁶, Musik von Gioachino Rossini, Rolle des Tancred

Tancred – Unger

Arsir – Haizinger (16. August 1822–09. Jänner 1824)

Amenaide – Sigl-Vespermann (16. August, 1822, 20. August 1822), Seidler-Wranitzky (30. August 1822), Th. Grünbaum (19. Oktober 1822–17. Oktober 1823, 18. November 1823, 03. Dezember 1823, 09. Jänner 1824), Sonntag (10. November 1823, 12. November 1823, 28. November 1823)

Orbassan – Weinkopf (31. Juli 1819–16. August 1822, 04. Jänner 1823–14. Februar 1823), Seipelt (20. August 1822–28. November 1822, 17. August 1823–09. Jänner 1824)

Isaura – Demmer-Kneisel (27. September 1821–30. Oktober 1822), C. Teimer (13. November 1822–09. Jänner 1824)

Roderich (Rodrigo) – Fr. Demmer (01. August 1822–04. Jänner 1823, 30. Jänner 1823–10. November 1823), Elzner (12. November 1823–09. Jänner 1824)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 333; „Neuigkeiten“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 125 (18. Oktober 1823), S. 500.

18. September 1822

Concert der Herren: Anton Bohrer, königl. preußischer Concertmeister, und Max Bohrer, erster Violoncellist St. Majestät des Königs von Preußen

Arie von Carlo Coccia

Programm: Beethoven: *Prometheus*, Ouvertüre, Coccia: Arie (Unger), M. Bohrer: Violoncell-Konzert (M. Bohrer), Schubert: Vokalquartett (Jäger, Rauscher, Ruprecht, Seipelt), A. und M. Bohrer: Duett concertant über polnische Nationallieder für Violine und Violoncell, ohne Begleitung des Orchesters (A. und M. Bohrer)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 455.

06. Oktober 1822

Konzert gegeben von Franz Pechatschek im landständischen Saal

Cavatine von Saverio Mercadante

Programm: Pechatschek: Ouvertüre in D-Dur, Kreutzer: Violinkonzert in d-Moll (Pechatschek), Mercadante: Cavatine (Unger, begleitet von Blatheka), Ries: Variationen

⁴⁸⁶ *Tancredi*, in italienische Sprache, wurde während Ungers Anstellung am Kärntnertortheater nicht aufgeführt.

über schwedische Lieder (Blatheka), Pechatschek: Potpourri français für die Violine in A-Dur (Pechatschek)

Beleg: „Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 82 (12. Oktober 1822), Sp. 651–653, „Noch ein Bericht über das Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 83 (16. Oktober 1822), Sp. 663–664.

13. Oktober 1822

Konzert der Brüder Anton und Max Bohrer im landständischen Saal

Cavatine aus *Barbiere di Sevilla* von Gioachino Rossini

Programm: Mozart: Ouvertüre aus Titus, M. Bohrer: Konzert für Violoncello (M. Bohrer), (M. Bohrer, A. Bohrer): Neues Potpourri für Violine und Violoncello (M. Bohrer, A. Bohrer), Rossini: Cavatine aus *Barbiere di Sevilla* (Unger), A. Bohrer: Variationen für die Violine in C-Dur (A. Bohrer), (M. Bohrer, A. Bohrer): Capriccio für Violine und Violoncello über ein französisches Lied (M. Bohrer, A. Bohrer)

Beleg: „Concert-Anzeige“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 82 (12. Oktober 1822), Sp. 656; „Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 85 (23. Oktober 1822), Sp. 679–680.

08. Oktober 1822–08. März 1823 (1822: 08. Oktober, 12. Oktober, 25. Oktober, 08. Dezember, 31. Dezember; 1823: 01. Jänner, 08. März)

Kärntnertortheater

Raoul der Blaubart nach dem Französischen neu bearbeitet, Musik von André-Ernest-Mo-deste Gretry und Fischer, Rolle des Ritter Vergy

Fürst Raoul – Forti (12. April 1821–12. Oktober 1822, 08. November 1822–08. März 1823), Seipelt (25. Oktober 1822)

Marie – Schröder-Devrient

Ritter Vergy – Unger

Marquis von Carabi – Zeltner

Graf von Carabi – Weinkopf

Kurt – Vogl (12. April 1821–23. Juni 1822), Nestroy (21. September 1822–08. März 1823)

Junges Bauernmädchen – B. Teimer

Laura – Ball

Ein Knappe – Kisling (23. Juni 1822–08. März 1823)

Ein Knappe von Raoul – Hr. Groswald

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 318–319.

14. November 1822

Musikalische Akademie

Cavatina „Tutto e silenzio [intorno]“ aus *Agnese* von Ferdinando Paër

Programm: Hummel: *Helena und Paris*, Ouvertüre, Paër: *Agnese*, Cavatina „Tutto e silenzio“ (Unger), Schoberlechner: Große Variationen über ein beliebtes Thema aus der Oper *Das Fräulein vom See* von Rossini. Für das Pianoforte, mit Begleitung des Orchesters (Schoberlechner)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 455.

01. Dezember 1822

Konzert im landständischen Saal

Arie aus *Demetrio e Polybio* von Gioachino Rossini

Programm: Clement: Ouvertüre, Hummel: Klavierkonzert in a-Moll (Liszt), Rode: Variationen in E-Dur (Léon de St. Lubin), Rossini: Arie aus *Demetrio e Polybio* (Unger), Freie Fantasie auf dem Fortepiano (Liszt)

Beleg: „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 4 (22. Jänner 1823), Sp. 52.

04. Dezember 1822–15. Dezember 1822, 03. Jänner 1823–07. November 1823 (1822: 04. Dezember [Uraufführung], 05. Dezember, 07. Dezember, 08. Dezember, 12. Dezember, 14. Dezember, 15. Dezember; 1823: 03. Jänner,⁴⁸⁷ 06. Jänner, 11. Jänner, 15. Jänner, 20. Jänner, 26. Jänner, 04. Februar, 16. Februar, 21. Februar, 07. März, 15. März, 12. April, 24. April, 08. Mai, 22. August, 29. September, 16. Oktober, 22. Oktober, 07. November;)

Kärntnertortheater

Libussa von Conradin Kreutzer, Rolle der Libussa

Libussa – Unger

Dobra – Hornick-Pistrich (04. Dezember 1822–15. Dezember 1822), Bondra (02. Jänner 1823–07. November 1823)

Schirma – Zeltner

Ziak – Mehlig (04. Dezember 1822–06. Jänner 1823, 15. Jänner 1823–07. November 1823), J. Röckel (11. Jänner 1823)

Domoslaw – Forti (04. Dezember 1822–08. Mai 1823), Seipelt (22. August 1823–07. November 1823)

Tursko – Rauscher

Wladislaw – Haizinger

Botak – Weinmüller

Ein Priester – Reichel

Eine Jungfrau – C. Teimer

Erster Verschworner – Grill

Zweiter Verschworner – Kisling

Dritter Verschworner – Groswald

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 299.

25. Dezember 1822

Große Akademie ausgerichtet von Joseph Preindl im großen Redoutensaal

Duett mit Ferdinand Jäger aus *Armida* von Gioachino Rossini

Programm: Krommer: 1. Satz der Symphonie in Es-Dur, Preindl: Hymne (Gebrüder Khayll), Coccia: Arie (Unger), Meyseder: Rondo für die Violine (Mayseder), Rossini: Arie (Jäger), Krommer: Andante der Symphonie in Es-Dur, Preindl: Hymne für obligater Oboe, Flöte und Trompete (Gebrüder Khayll), Schoberlechner: 1. Satz Allegro eines Klavierkonzerts (Schoberlechner), Rossini: Duett aus *Armida* (Unger, Jäger), Weiss: Adagio und Rondo concertant (Gebrüder Khayll), Preindl: Hymne (Gebrüder Khayll), Krommer: Letzter Satz der Symphonie in Es-Dur

Beleg: „Concerte“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 2 (4. Jänner 1823), Sp. 15–16, „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 4 (22. Jänner 1823), Sp. 53–54.

12. Jänner 1823

Eine musikalische Akademie

Arie aus *Der Barbier von Sevilla* von Gioachino Rossini

⁴⁸⁷ Eine weitere Aufführung der Oper stand am 02. Jänner 1823 auf dem Plan, die von Conradin Kreutzer selbst dirigiert wurde, und in welcher Schütz-Oldosi statt Unger Libussa gesungen hatte.

Programm: Rossini: Ouvertüre aus *Die diebische Elster*, Rossini: Szene und Arie mit Begleitung der Gitarre aus *Adelaide di Borgogna* (Legnani), Czerny: Variationen für das Pianoforte (Liszt), Rossini: Arie aus *Der Barbier von Sevilla* (Unger), Legnani: Variationen und Coda für Gitarre (Legnani)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 456.

1823: 22. Jänner [Zum ersten Mal in Wien], 24. Jänner, 06. Februar, 13. Februar, 18. Februar, 20. März, 24. Juli, 10. Oktober

Kärntnertortheater

Mahomet der Zweyte [*Moametto II.*] aus dem Italienischen übersetzt von Christ. Grünbaum, Musik von Gioachino Rossini, Rolle des Calbo

Mahomet der Zweyte – Sieber

Paolo Erizzo – Forti

Anna – Th. Grünbaum

Calbo – Unger

Condulmiero – Rauscher

Selim – J. Röckel

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 303.

12. Februar 1823

Musikalische Akademie

Arie mit Chor von Gioachino Rossini aus *Zelmira* und Duett mit Lugano von Johann Simon Mayr aus *La rosa bianca e la rosa rossa* und von Conradin Kreutzer „[Großer] Chor“

Programm: Beethoven: Ouvertüre aus *Egmont*, Rossini: Arie mit Chor aus *Zelmira* (Unger), Böhm/Pixis: Variationen für Violine und Pianoforte (Böhm, Pixis), Kreutzer: Zwei vierstimmige Gesänge (Tietze, Lugano, J. Schoberlechner, Rotter), Mayr: Arie aus *Ginevra di Scozia* (Lechleithner), Catel: Chor aus *Semiramis*, Herbst: Variationen auf dem Waldhorne (Herbst), Spontini: Ouvertüre und Introduction aus *Fernand Cortez* (Haizinger), Mayr: Duett aus *La rosa bianca e la rosa rossa* (Unger, Lugano), Clement: Arie [„O momento fortunato“] (Lechleithner), Moscheles: Duett für Hoboe und Flöte (Jos. und Al. Khayll), Kreutzer: [Grosser] Chor [(Unger)]

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 457.

19. Februar 1823

Musikalische Privatabendunterhaltung ausgerichtet von Georg Hellmesberger im Musiksaal der Gesellschaft der Musikfreunde

Polonaise von Michele Carafa, Duett mit Anton Haizinger aus *Armida* von Gioachino Rossini

Programm: Paër: Ouvertüre aus *Massinissa*, Böhm: Violinkonzert in A-Dur (Hellmesberger), Carafa: Polonaise (Unger), Wrantzky: Doppelvariationen für Oboe und Fagott über ein Thema von Grafen v. Dietrichstein (Gebrüder Khyall, Mittag), Beethoven: Andante aus der 2. Symphonie, Rossini: Duett aus *Armida* (Unger, Haizinger), Hellmesberger: Neue Variationen für die Violine über ein Thema von Rossini (Hellmesberger)

Beleg: „Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 19 (5. März 1823), Sp. 151–152. „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 13 (26. März 1823), Sp. 209.

09. März 1823

Konzert gegeben von Alois Khayll im landständischen Saal

Arie von Gioachino Rossini

Lindpaintner: 1. Satz eines Flötenkonzerts (Khayll), Franz: Potpourri für Csakan (J. Khayll), Weiss: Terzett-Variationen für Flöte, Oboe und Trompete (Gebrüder Khayll), Drouet: Variationen über Di tanti palpiti (Khayll), Rossini: Arie (Unger),

Beleg: „Musikalische Privat-Unterhaltung“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 24 (22. März 1823), Sp. 191–192; „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 17 (23. April 1823), Sp. 269.

13. März 1823 [Zum ersten Mal in italienischer Sprache]–09. Februar 1825 (1823: 13. März, 17. März (Die Vorstellung endete wegen Ohnmacht von Mad. Fodor-Mainvielle während des Duetts Desdemonia/Emilia im ersten Akt), 22. März, 01. April, 03. April, 05. April, 07. April, 10. April, 18. April, 20. April, 05. Mai, 07. Mai, 09. Mai, 11. Mai, 03. Juli (2. Akt, 3. Akt), 11. September, 15. September; 1824: 03. Juli, 05. Juli, 15. Juli, 21. September, 18. November, 29. November, 21. Dezember, 29. Dezember; 1825: 09. Februar)

20. April 1823–07. Mai 1823 endete die Oper mit dem Terzett im zweiten Akt

Kärntnertortheater

Otello von Gioachino Rossini, Rolle der Emilia

Otello – Donzelli

Desdemona – Fodor-Mainvielle

Elmiro – Ambrogi (13. März 1823–15. September 1823, 18. November 1824–09. Februar 1825), Botticelli (03. Juli 1824–21. September 1824)

Rodrigo – David (13. März 1823–29. November 1824), Rubini (21. Dezember 1824–09. Februar 1825)

Jago – Ciccimarra

Emilia – Unger

Lucio – Rauscher

Doge – Nestroy (13. März 1823–03. Juli 1823), Lablache (11. September 1823, 15. September 1823), A. Fischer (03. Juli 1824–09. Februar 1825)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 314.

30. März 1823

Musikalische Akademie

Arie von Rossini aus *Mahomet* und *Maygesang* mit Pianoforte- und Clarinette-Begleitung mit Schütz-Oldosi, Anton Haizinger und Sieber von Kreutzer

Programm: Paër: *Massinissa*, Ouverture, Rossini: *Armida*, Duett (Schütz-Oldosi, Haizinger), Schoberlechner: Grosses Rondeau für Pianoforte und Orchester (Schoberlechner), Righini: Arie (Sieber), Variationen für den Czakan (Jos. Khayll), Seipelt: *Die Warnung*, Vocal-Quartett mit Echo (Haizinger, Rauscher, Seipelt, Ruprecht), Beethoven: Symphonie in D, Allegro, Rossini: *Mahomet*, Arie (Unger), Concertstück auf einem Pianoforte (C. Kreutzer), Vierstimmiger Gesang (Haizinger, Rauscher, Ruprecht, Seipelt), Hellmesberger: Variationen für die Violine (Hellmesberger), C. Kreutzer: *Maygesang* mit Pianoforte- und Clarinette-Begleitung (Unger, Schütz-Oldosi, Haizinger, Sieber)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 457.

3. April 1823

Deklamatorisch-musikalische Unterhaltung gegeben von Heinrich und Emilie Anschütz

Arie aus *Ginevra di Scozia* von Simon Mayr, Duett mit Anton Haizinger aus *Moses* von Gioachino Rossini

Programm: Beethoven: Ouvertüre aus *Prometheus* (Orchester unter Fischer), Begrüßung und Oktaven von Schall (H. Anschütz), Mayr: Arie aus *Ginevra di Scozia* (Unger), Schiller: Hero und Leander, Ballade (H. Anschütz), Blatheka: Variationen für das Pianoforte

(Blatheka), Tiedge: Die schöne Schifferin, Gedicht (E. Anschütz), Rossini: Duett aus Moses (Unger, Haizinger), Schmidt von Lübeck: Das deutsche Lied (H. Anschütz, E. Anschütz)
Beleg: „Wien“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 30 (12. April 1823), Sp. 240.

08. April 1823

Konzert gegeben von Josef Merk im landständischen Saal

Arie von Gioachino Rossini, Duett mit Anton Haizinger von Felice Blangini

Programm: Boieldieu: Ouvertüre aus *Johann von Paris*, Merk: Konzert für Violoncell (Merk), Rossini: Arie (Unger), Krähmer: 1. Satz eines Oboenkonzerts (Krähmer), Vokalquartett (Haizinger, Rauscher, Sieber, Ruprecht), Worzischek: Rondo für Pianoforte (Worzischek), Blangini: Duett (Unger, Haizinger), Merk: Capriccio für Violoncell (Merk)

Beleg: „Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 31 (16. April 1823), Sp. 242–243. „Neuigkeiten“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 47 (19. April 1823), S. 187–188. „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 23 (4. Juni 1823), Sp. 359.

14. April 1823–08. März 1825 (1823: 14. April, 16. April, 22. April, 27. April, 29. April, 01. Mai, 26. Mai, 31. Mai, 05. Juni, 11. Juni, 21. Juni, 07. Juli, 09. Juli, 19. Juli, 04. August, 07. August, 11. August, 20. August, 25. August, 30. August, 13. September, 22. September; 1824: 24. Juni, 26. Juni, 28. Juni, 7. Juli, 13. Juli, 23. Juli, 29. Juli, 12. August, 24. September, 29. September, 19. Oktober, 28. Oktober, 03. November, 09. November, 06. Dezember, 14. Dezember, 17. Dezember, 19. Dezember; 1825: 09. Jänner, 23. Jänner, 07. Februar, 08. März;)

Kärntnertortheater

Il Barbiere di Siviglia von Gioachino Rossini, Rolle der Elisa

Il Conte Almaviva – Donzelli

Bartolo – Ambrogio

Rosina – Fodor-Mainvielle

Basilio – Sieber (14. April 1823–22. September 1823), Difrancò (24. Juni 1824–08. März 1825)

Elisa – Unger

Figaro – Lablache

Fiorello (Fiorillo) – Rauscher

Un Capitano – I. Dirzka

Un Alquazil – Groswald

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 246–247.

04. Mai 1823

Konzert gegeben von Ignaz Schuppanzigh im landständischen Saal

Zwei Arien von Rossini

Programm: Beethoven: Ouvertüre zum Trauerspiel *Coriolan*, Maurer: 4. Violinkonzert in d-Moll (Schuppanzigh), Rossini: zwei Arien (Unger), Ries: Schwedische Nationallieder für das Pianoforte (Rzehaczek), Maurer: Polonaise (Schuppanzigh)

Beleg: „Concert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 40 (17. Mai 1823), Sp. 319–320.

12. Mai 1823

Eine musikalische Akademie

Arie von Rossini

Programm: Mozart: *Mädchentreue*, Ouverture, Mayseder: Rondo für die Violine (Hellmesberger), Rossini: Arie (Unger), Horzalka: Rondeau pastoral für das Piano-Forte mit Begleitung des Orchesters (Horzalka)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 457.

17. Mai 1823–5. März 1825 (1823: 17. Mai, 19. Mai, 22. Mai, 25. Mai, 30. Mai (2. Akt), 7. Juni, 14. Juni, 18. Juni, 30. Juni, 3. Juli (2. Akt), 8. Juli, 18. Juli, 2. August, 26. August, 26. September; 1824: 30. November, 4. Dezember, 16. Dezember; 1825: 1. Februar, 5. März;)

La Cenerentola, ossia: La bontà in trionfo, Rolle der Tisbe

Don Ramiro – David (17. Mai 1823–26. September 1823), Rubini (30. November 1824–5. März 1825)

Dandini – Lablache

Don Magnifico – Ambrogi (17. Mai 1823–26. September 1823, 05. März 1825), Bassi (30. September 1824–01. Februar 1825)

Clorinda – Bondra

Tisbe – Unger

Angelina – Comelli-Rubini

Alidoro – Sieber (17. Mai 1823 – 26. September 1823), Dinfranco (30. November 1824–05. März 1825)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 254.

1823: 02. Juni, 09. Juni, 16. Juni, 23. Juni, 28. Juli, 13. August, 17. September

Kärntnertheater

Zelmira von Gioachino Rossini, Rolle der Emma

Polidoro – Ambrogi

Zelmira – Fodor-Mainvielle

Ilo – David

Antenore – Donzelli

Emma – Unger

Leucippo – Lablache

Eacide – Rauscher

Gran Sacerdote – Weinkopf

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 350.

1823: 28. Juni [Uraufführung], 02. Juli, 05. Juli, 12. Juli, 18. August

Kärntnertheater

Abufar, ossia: La famiglia araba von Michele Carafa, Rolle der Odeide

Abufar – Lablache

Faran – David

Odeide – Unger

Salema – Fodor-Mainvielle

Farasmino – Donzelli

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 235.

1823: 14. Juli, 16. Juli, 21. Juli, 09. August, 16. August, 21. September (am 16. Juli und 21. Juli wurde das Terzett im zweiten Akt weggelassen, am 09. August wurde die Oper bis zum Duett von Lablache und Ambrogi gekürzt, am 16. August und 21. September wurde das Duett von David und Ambrogi im ersten Akt und das Terzett im zweiten Akt weggelassen)

Kärntnertheater

Il Matrimonio segreto von Domenico Cimarosa, Rolle von Elisetta

Geronimo – Lablache

Carolina – Fodor-Mainvielle
Elisetta – Unger
Fidalma – Lablache-Pinotti
Il Conte Robinson – Ambrogi
Paolino – David

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 304.

23. Juli 1823 [zum ersten Mal in italienischer Sprache] –21. Oktober 1824 (1823: 23. Juli, 25. Juli, 30. Juli, 06. August, 08. August, 23. August; 1824: 20. Oktober, 21. Oktober (in den Aufführungen von 1824 sang David im zweiten Akt eine Arie von Saverio Mercadante)
Kärntnertortheater

La Donna del lago von Rossini, Rolle der Albina

Giacomo V. – David

Douglas D'angus – Lablache (23. Juli 1823–23. August 1823), Ciccimarra (20. Oktober 1824, 21. Oktober 1824)

Rodrigo di Dhu – Donzelli

Elena – Sontag

Malcolm Graeme – Cornelli-Rubini

Albina – Unger

Serano – Weinkopf (23. Juli 1823–23. August 1823), Preisinger (20. Oktober 1824, 21. Oktober 1824)

Bertram – Rauscher

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 261.

1823: 10. September (neu in Szene gesetzt), 12. September, 16. September, 20. September, 25. September, 07. Oktober, 09. Oktober, 19. Oktober 24. Oktober, 17. November

Kärntnertortheater

Nachtigall und Rabe, nach Lafontaine und Etienne frei bearbeitet von Friedrich Treitschke, Musik von Joseph Weigl, Rolle des Damon

Der Amtmann – Seipelt

Lukas – Weinmüller

Phillis – Vio (04. Oktober 1820–25. November 1825, 07. Oktober 1823–17. November 1823), Sontag (10. September 1823–25. September 1823)

Damon – Unger

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 309. „Neuigkeiten“, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 144 (2. Dezember 1823), S. 575–576.

03. November 1823–26. März 1825 (1823: 03. November (neu in Szene gesetzt), 27. November; 1824: 13. Jänner, 27. März; 1825: 26. März (1. Akt);)

Kärntnertortheater

Titus der Gütige, nach dem Italienischen, Musik von W. A. Mozart, Rolle des Annius

Titus – Forti

Sextus – Waldmüller (27. November 1817–10. März 1827)

Annius – Unger

Vitellia – Th. Grünbaum (03. November–10. März 1827)

Servilia – Bondra (07. April 1818–27. November 1823, 27. März 1824, 26. März 1825), Vio (13. Jänner 1824)

Publius – Seipelt (03. November 1823–27. März 1824), A. Fischer (26. März 1825)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 335.

[15. November 1823

Große musikalische Akademie

Große Arie mit Chor von Rossini aus *Semiramide*, großes Terzett mit Henriette Sontag und Joseph Seipelt von Winter aus *Mahomet* und Duett mit Anton Haizinger, begleitet von Conradin Kreutzer von Blangini

Programm: Cherubini: Ouvertüre aus *Medea*, Rossini: Große Arie mit Chor aus *Semiramide* (Unger), Weber: Konzertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters (Stauffer), Seipelt: [*Die Warnung*,] Vokalquartett (Haizinger, Rauscher, Seipelt, Ruprecht), Drouet: Flötenvariationen (A. Khayll), Winter: *Mahomet*, Großes Terzett (Sontag, Unger, Seipelt), Beethoven: Ouvertüre aus *Fidelio*, Rossini: Große Arie (Sontag), Potpourri für die Gitarre (Nemetz), Blangini: Duett (Unger, Haizinger, begleitet von C. Kreutzer), Hummel: Rondo brilliant in B (Diwald), Mayseder: Violinvariationen (Mayseder), Schwarzböck: Chor (Zöglinge der Musikschule des Theaters an der Wien)]

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 459.

22. November 1823

Eine Musikalische Akademie

Arie von Gioachino Rossini aus *Semiramis*

Programm: Beethoven: 1. Satz der 2. Symphonie, Moscheles: Klavierkonzert in E-Dur, (Moscheles), Rossini: Arie aus *Semiramis* (Unger), Freie Fantasie auf dem Pianoforte (Moscheles)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 459.

02. Dezember 1823–23. Februar 1824 (1823: 02. Dezember, 04. Dezember; 1824: 02. Jänner, 04. Jänner, 31. Jänner, 23. Februar;)

Kärntnertortheater

Die Diebische Aelster [La gazza ladra] aus dem Italienischen von Chr. Grünbaum, Musik von Rossini, Rolle der Lucia

Fabrizio Vingradito – I. Dirzka

Lucia – Unger

Gianetto – Haizinger

Ninetta – Vio

Fernando Villabella – Forti

Der Amtmann – Preisinger

Pippo – Waldmüller⁴⁸⁸

Isak – Gottdank

Antonio – Elzner

Ernest – Prinz

Marco – Groswald (16. November 1823–04. Jänner 1824), Zeltner (31. Jänner 1824–10. Juni 1826)

Der oberste Richter – Reichel (11. November 1823–04. Dezember 1823), Ruprecht (02. Jänner 1824–23. Februar 1824)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 258–259.

25. Dezember 1823

Große musikalische Akademie

Eigens für die Akademie komponierte Arie von Viktor Rifaut, Terzett mit Therese Grünbaum und Anton Haizinger aus *Ciro in Babilonia* von Gioachino Rossini

⁴⁸⁸ Unger spielte diese Rolle am 14. Dezember 1821.

Programm: Kromer: 1. Und 2. Satz der Symphonie in D-Dur, Rifaut: Arie (Unger), Merk: Variationen für das Violoncello (Merk), Seipelt (Arrangeur nach Eisenhofer): Vokalquartett Adagio und Allegro (Haizinger, Seipelt, Rauscher, Ruprecht), Freie Fantasie auf dem Pianoforte (Moscheles), Weigl: Szene mit Chor aus *Baals Sturz* (Forti), Krommer: 3. Satz der Symphonie in D-Dur, Mercadante: Rezitativ und Arie mit Chor aus *Elisa e Claudio* (Grünbaum), Terzett für Flöte, Oboe und Trompete (Gebrüder Khayll), Rossini: Terzett aus *Ciro in Babilonia* (Grünbaum, Unger, Haizinger), Mayseder: Variationen für die Violine (Mayseder), Weber: Chor aus *Euryanthe*

Leitung: Joseph Weigl

Beleg: „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 2 (3. Jänner 1824), S. 6–7. „Notizen“, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 9 (20. Jänner 1824), S. 36.

27. Dezember 1823

Zum Vortheile des Herrn J. Mayseder: Große musikalische Akademie

Arie von Rifaut

Programm: Rossini: Große Ouvertüre, eigens zur feierlichen Aufstellung der Büste Canovas komponiert, Mayseder: Violinkonzert 1. Satz (Mayseder), Rifaut: Arie (Unger), Moscheles: Klavierkonzert in Es-Dur (Moscheles), Pacini: Arie mit Chor (Sontag, Violinsolo: Mayseder), Mayseder: Variationen in Es-Dur für die Violine (Mayseder)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 460.

29. Dezember 1823

Wiederholung der am Samstage stattgehabten großen musikalischen Akademie

Arie von Rifaut

Programm: Beethoven: Ouvertüre *Fidelio*, Rifaut: Arie (Unger), Mayseder: Variationen in Es-Dur für die Violine (Mayseder), Pacini: Arie mit Chor (Sontag, Violinsolo: Mayseder)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 460.

24. Jänner 1824 [Uraufführung, Neufassung]–17. März 1824 (1824: 24. Jänner, 26. Jänner, 28. Jänner, 30. Jänner, 02. Februar, 04. Februar, 11. Februar, 13. Februar, 16. Februar, 18. Februar, 09. März, 15. März, 17. März)

Kärntnertortheater

Der Taucher von Conradin Kreutzer, Rolle der Ivo

Lorenzo – Forti

Alphonso – Preisinger

Ivo – Unger

Alphonsine – Sontag

Antonio – Haizinger

Die Fee Morgana – Th. Elßler

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 334.

19. Februar 1824

Konzert, gegeben von Antonia Oster im landständischen Saal

Duett aus *Eduard und Christine* mit Anton Haizinger von Gioachino Rossini

Programm: Romberg: Ouvertüre, Ries: 1. Satz eines Klavierkonzert (Oster), Rifaut: Arie (Unger), Ries: Klavierkonzert Adagio, Rondo (Oster), Reicha: Zwei Sätze aus einem Harmonie-Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (Khayll, Krähmer, Sedlack, Hradetzky, Mittag), Rossini: Duett aus *Eduard und Christine* (Unger, Haizinger), Hummel: Rondo brillant (Oster)

Beleg: „Nachrichten aus dem Gebiet der Künste und Wissenschaften“, in: *Abend-Zeitung* 125 (25. Mai 1824), S. 500.

19. März 1824 [zum ersten Mal in Wien]–09. Oktober 1824 (1824: 19. März, 20. März, 22. März, 24. März, 19. April, 25. April, 28. April, 10. Mai, 17. Mai, 27. Mai, 04. Oktober, 09. Oktober)

Kärntnertortheater

Der Schnee, aus dem Französischen von I. F. Castelli, Musik von Daniel-Françoise-Esprit Auber, Rolle der Lydia

Gaugraf Otto – A. Fischer

Lydia – Unger

Graf Egbert – Forti

Ritter Wellau – Haizinger

Ritter Wallhorn – Rauscher

Bertha von Waldheim – Sontag

Fräulein von Rollberg – Heldenreich

Wilhelm – Preisinger

Ein Knappe – Prinz

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 325.

1824: 01. April [Zum ersten Mal in Wien], 03. April, 05. April, 07. April, 22. April, 30. April, 19. Mai, 05. Juni, 23. November

Kärntnertortheater

Gabriella di Vergi von Michele Carafa, Rolle der Almeide

Filippo Augusto – Ambrogi

Fayel – Donzelli

Gabriella di Vergi – Dardanelli

Raoul di Couci – David

Almeide – Unger

Armand – Rauscher

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 277–278.

18. April 1824

Große musikalische Akademie

Duett mit Therese Grünbaum *Die Scythen* von Saverio Mercadante

Programm: Cherubini: Ouvertüre aus *Medea*, Mercadante: Duett aus *Die Scythen* (Grünbaum, Unger), Kreutzer: Concertantstück für Fagott und Waldhorn (Hürth, Lewy), Rossini: Arie mit Chor aus *Die Italienerin in Algier* (Beisteiner), Jansa: Variationen für die Violine (Jansa), Payer: Bravourvariationen für das Pianoforte (Keil), Beethoven: Ouvertüre aus *Fidelio*, Seipelt: Vokalquartett (Haizinger, Rauscher, Ruprecht, Seipelt), Payer: Divertissement für die dreioktavige Physharmonika und Pianoforte (Payer), Rossini: Arie [mit Chor] (Grünbaum), [Tulou:] Variationen für die Flöte (A. Khayl)], Mercadante: Arie (Sontag), Leitung aller Musikstücke: Weigl, Direktion des Orchesters: Hildebrand

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 461.

25. April 1824

Große musikalische Akademie im großen Redoutensaal

Duett mit Henriette Sontag aus *Bianca e Falliero* von Gioachino Rossini

Programm: Bernard: Hymnus *Der Allmacht Wunder* (Solostimmen: Sontag, Unger, Barth, Preisinger, Pedalharfe: Müller-Gollenhofer), Rossini: Duett aus *Bianca e Falliero* (Sontag, Unger), Mozart: Arie des Don Ottavio „Il mio tesoro in tanto“ aus *Don Giovanni* (Donzelli), Müller-Gollenhofer: Variationen für Pedalharfe (Müller-Gollenhofer), Mayr: Szene mit Chor „Non tradirmi in questo istante“ aus *I Misteri Eleusini* (David), Bernard: Hymnus *Der*

Allmacht Wunder 2. Abteilung (Solostimmen: Sontag, Unger, Barth, Preisinger, Pedalharfe: Müller-Gollenhofer)

Beleg: Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 21 (20. Mai 1824), Sp. 345. „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 59 (15. Mai 1824), S. 235.

1824: 04. Mai [zum ersten Mal in Wien] 06. Mai, 13. Mai, 01. Juni

Kärntnertortheater

Eduardo e Cristina von Rossini, Rolle des Eduardo

Carlo – Donzelli

Cristina – Dardanelli

Eduardo – Unger

Giacomo – Ambrogi

Atlei – Rauscher

Gustavo – C. Groll

La sua Governante – C. Teimer

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 264.

07. Mai 1824

Große musikalische Akademie von Ludwig van Beethoven

Altsolo in der *Missa solemnis*, 9. Symphonie von Ludwig van Beethoven, Alt-Solo in *Ode an die Freude*

Programm: Beethoven: Große Ouvertüre [*Die Weihe des Hauses*], Drei große Hymnen [Kyrie, Credo, Agnus Die aus der *Missa solemnis*] mit Solo- und Chor-Stimmen, 9. Symphonie (Solostimmen Sontag, Unger, Haizinger, Seipelt)

Direktion des Orchesters: Schuppanzigh

Leitung: Umlauf

Anteil der Leitung: Beethoven

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 461.

20. Mai 1824–19. März 1825 (1824: 20. Mai, 22. Mai, 24. Mai, 26. Mai, 31. Mai, 07. Juni (2. Akt), 19. Juni, 23. Juni, 20. Juli; 1825: 31. Jänner, 04. Februar, 27. Februar (1. Akt), 02. März, 15. März, 19. März;)

Kärntnertortheater

L'Italiana in Algeri von Gioachino Rossini, Rolle der Zulma

Mustafa – Botticelli

Elvira – Grünbaum (20. Mai 1824–20. Juli 1824), Dardanelli (31. Jänner 1825–19. März 1825)

Zulma – Unger

Haly – Rauscher (20. Mai 1824–20. Juli 1824, 15. März 1825, 19. März 1825), Difrancò (31. Jänner 1825–02. März 1825)

Lindoro – Rubini

Isabella – Comelli-Rubini

Taddeo – Bassi

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 290.

23. Mai 1824

Wiederholung der großen musikalische Akademie von Ludwig van Beethoven

Altsolo in der *Missa solemnis*, 9. Symphonie von Ludwig van Beethoven, Alt-Solo in *Ode an die Freude*

Programm: Beethoven: Große Ouvertüre [*Die Weihe des Hauses*], Kyrie aus der *Missa solemnis*, Terzett *Tremate, empi, tremate*, Rossini: *Di tanti palpiti* (David), 9. Symphonie (Solistimmen Sonntag, Unger, Haizinger, Seipelt)

Direktion des Orchesters: Schuppanzigh

Leitung: Umlauf

Anteil der Leitung: Beethoven

Beleg: „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 67 (3. Juni 1824), S. 266–267. Kraus, *Beethoven Symphonien V. Nr. 9. D-Moll Opus 125*, S. 279, Fußnote 210. Levy, *Beethoven. The Ninth Symphony*, S. 138–139.

1824: 10. Juli [zum ersten Mal in Wien], 12. Juli, 25. Juli, 27. Juli, 08. August, 14. August, 23. August, 02. September, 25. November, 11. Dezember (am 10. Juli und 12. Juli 1824 sang Ekerlin zusätzlich zu ihrer Rolle die Arie „Ah! D’amor se accorte siete“, welche früher in *Italiana in Algeri* eingelegt und von Th. Grünbaum gesungen wurde)

Kärntnertortheater

Elisa e Claudio, ossia: L’amore protetto dall’amicizia von Saverio Mercandante, Rolle der Silvia

Elisa – Dardanelli

Claudio – Donzelli

Conte Arnaldo – Lablache

Carlotta – Eckerlin

Il Marchese Tricotazio – Ambrogio

Silvia – Unger

Celso – Rauscher

Luca – Preisinger (10. Juli–25. November 1824), Difranco (11. Dezember 1824)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 265.

18. August 1824, 19. August 1824

Kärntnertortheater

Adelina von Pietro Generali, Rolle der Carlotta

Varner – Bassi

Adelina – Dardanelli

Carlotta – Unger

Erneville – Rubini

Simone – Botticelli

Firmino – Preisinger

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 236.

28. August 1824–22. Februar 1825 (1824: 28. August, 30. August, 04. September, 11. September, 16. September, 26. September, 10. Oktober, 17. Oktober, 01. November, 03. Dezember; 1825: 04. Jänner, 05. Februar, 22. Februar)

Kärntnertortheater

Le nozze di Figaro von Wolfgang Amadeus Mozart, Rolle des Cherubino

Il Conte di Almaviva – Donzelli

La Contessa di Almaviva – Dardanelli

Susanna – Fodor-Mainvielle

Figaro – Lablache
Cherubino – Unger
Marcellina – K. Vogel
Bartolo – Ambrogi
Basilio – Ciccimarra
D. Curzio – Rauscher
Barbarina – C. Teimer
Antonio – Bassi

Beleg: „Nachrichten. Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat August“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 40 (30. September 1824), S. 651–652. Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 311.

06. September 1824 [zum ersten Mal in italienischer Sprache]–23. März 1825 (1824: 06. September, 09. September, 16. Oktober, 14. November, 26. November, 10. Dezember; 1825: 06. März, 17. März, 23. März)

Kärntnertortheater

Le Lagrime d'una vedova von Pietro Generali, Rolle der Finetta

La Contessa Ermelinda – Dardanelli

Il Conte Fernando – Rubini

Don Solitario – Lablache (06. September 1824–06. März 1825), Botticelli (17. März 1825, 23. März 1825)

Aristippo – Basi

Finetta – Unger

Il Conte Alberto – Rauscher

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 298.

06. Oktober 1824–17. Jänner 1825 (1824: 06. Oktober (Die Decorationen sind neu von den Herren Janitsch, de Pian und Gail, k. k. Hoftheatermahlern. Wegen der großen Unbequemlichkeit wird der Feuerregen wegbleiben.), 08. Oktober, 12. Oktober, 24. Oktober, 27. November, 26. Dezember; 1825: 17. Jänner)

Kärntnertortheater

Mosé in Egitto von Gioachino Rossini, Rolle der Amensosi

Faraone – Lablache

Amaltea – Dardanelli

Osiride – David (06. Oktober 1824–27. November 1824; 25. April 1827–13. Juni 1827), Donzelli (26. Dezember 1824, 17. Jänner 1825)

Elcia – Fodor-Mainvielle

Mosè – Ambrogi

Aronne – Ciccimarra

Amensosi – Unger

Mambre – Rauscher

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 307–308.

04. November 1824

Vermählung Erzherzog Franz mit königlicher Prinzessin Sophie von Bayern

Terzett aus *Apotheose d'Ercole* mit Henriette Sontag, Giovanni David von Saverio Mercadante, Terzett *Tremate, empi, tremate* mit Domenico Donzelli, Antonio Ambrogi

Programm: Ouvertüre (unter der Leitung von Eybler), Mayr: Duett aus *Adelasia ed Aleramo* (David, Donzelli), Mercadante: Terzett aus *Apotheose d'Ercole* (Sontag, Unger, David), Rossini: Arie aus *Italiana in Algieri* (Rubini), Variationen für Oboe (Grämer), Beethoven: Terzett [*Tremate, empi, tremate*] (Unger, Donzelli, Ambrogi)

Im Anschluss die Oper *Le nozze di Telemaco ed Antiope* von Calisto Bassi mit verschiedenen Stücken der beliebtesten Opern unterlegt (italienisches Opernpersonal)

Finale: Haydn: Letzter Satz der *Schöpfung*

Beleg: „Neuigkeiten“ in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 136 (11. November 1824), S. 543.

15. November 1824

Große musikalische Akademie

Preghiera aus *Mosè in Egitto* von Rossini mit Fodor-Mainvielle, Ciccimarra, Ambrogio, Chorporpersonal

Programm: Beethoven: Ouvertüre aus *Fidelio*, Rossini: Cavatine aus *La gazza ladra* (Ambrogio), Benedict: Rondeau brillant für das Pianoforte (Benedict), Mayr: Duett aus *Adelasia ed Aleramo* (David, Donzelli), Variationen für die Flöte (Janosch), Rossini: Duett aus *Tancred*, (Fodor-Mainvielle, Comelli-Rubini), Weber: Jägerchor aus *Euryanthe* (Chorporpersonal), Catel: Ouvertüre aus *Semiramide*, Mercadante: Terzett aus *L'Apoteose d'Ercole* (Dardanelli, Eckerlin, Rubini), B. Romberg: Polonaise für das Violoncello (J. Fränzl), Raimondi: Arie (Rubini), Fioravanti: Duett aus *La Musicomania* (Fodor-Mainvielle, Lablache), Mosca: Arie (David), Rossini: *Mosè in Egitto*, *Preghiera* (Fodor-Mainvielle, Unger, Ciccimarra, Ambrogio, Chorporpersonal)

Leitung: Weigl, Leitung des Orchesters: Hildebrand

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 461–462.

20. November 1824

Il podesta di burgos von Saverio Mercadante, Rolle der Rebecca

Don Agapito Corcillo – Bassi

Angelica – Fodor-Mainvielle

Don Panfilio Vildrega – Ambrogio

Sinforiano – Lablache

Rebecca – Unger

Tiburzio – Difranco

Beleg: „K. K. Hoftheater nächst dem Kärntnerthore.“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 95 (27. November 1824), S. 379.

22. und 23. Dezember 1824

Konzert im Burgtheater

Programm: Händel: Oratorium *Jephta* (Solostimmen: Sontag, Unger, Tietze, Rauscher) aus dem Englischen übersetzt und arrangiert von Ignaz von Mosel

Leitung: Umlauf

Beleg: „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 157 (30. Dezember 1824), S. 626.

25. Dezember 1824

Musikalische Akademie im großen Redoutensaal

Arie aus *Elisabetta in Derbyshire* von Michele Carafa, Duett mit Henriette Sontag aus *Aureliano in Palmyra* von Gioachino Rossini

Programm: Weber: Ouvertüre, Carafa: Arie aus *Elisabetta in Derbyshire* (Unger), Linke: Capriccio für Violoncello (Linke), Stunz: Arie mit Chor (Jäger), Tausch: Adagio und Polonaise für die Klarinette (Krähmer), Seipelt (arrangiert nach Eisenhofer): Vokalquartett, Beethoven: Ouvertüre in C-Dur, Mercadante: Arie (Sontag), Doppelvariationen für Flöte und Waldhorn (A. Khayll, Lewy), Rossini: Duett aus *Aureliano in Palmyra* (Sontag, Unger),

G. Hellmesberger: Variationen für die Violine (Hellmesberger), Quartett mit Chor- und Orchesterbegleitung (Sontag, Jäger, Seipelt, Wächter)

Beleg: „Musikalische Akademie“, in: *Wiener Zeitschrift für Literatur, Kunst und Mode* 2 (4. Jänner 1825), S. 16.

27. Dezember 1824 [zum ersten Male in italienischer Sprache⁴⁸⁹], 28. Dezember 1824, 05. Jänner 1825, 10. Jänner 1825, 13. Februar 1825

Kärntnertortheater

Le Canatrici villane von Valentino Fioravanti, Rolle der Giannetta

Rosa – Dardanelli

Agatta – Sontag

Giannetta – Unger

Carlino – Rubini

Bucephalo – Lablache

Giansimone – Rauscher

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 25.

1825: 06. Jänner, 15. Februar, 16. März, 20. März

Der Freischütz von Carl Maria von Weber, Rolle des Annchen

Ritter Hugo – Zeltner (10. Juni 1824–06. Jänner 1825, 16. März 1825–10. April 1828), Ruprecht (15. Februar 1825)

Cuno – I. Dirzka (08. Dezember 1823–20. März 1825)

Agatha – Sontag (26. April 1823–20. März 1825)

Annchen – Unger

Caspar – A. Fischer (28. November 1824–15. Februar 1825), Forti (16. März 1825, 20. März 1825)

Max – Rauscher (22. Jänner 1824–20. März 1825)

Kilian – Gottdank (03. November 1821–06. Jänner 1825), Prinz (15. Februar 1825–20. März 1825)

Zwei Jäger – Prinz (03. November 1821–06. Jänner 1825), Ruprecht (07. November 1824–06. Jänner 1825)

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 275–276.

23. Jänner 1825

Konzert ausgerichtet von Antonia Oster im landständischen Saal

Arie von Viktor Rifaut

Programm: Ries: *Abschied aus England* Klavierkonzert in A-Dur (Oster), Kalkbrenner: Fantasie mit Variationen (Oster), Lachner: Variationen auf der Horn (Lewy), Rifaut: Arie (Unger als Ersatz für Beisteiner)

Beleg: „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 12 (27. Jänner 1825), S. 47. „Concert“, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* 14 (1. Februar 1825), S. 115–116.

02. Februar 1825

Konzert ausgerichtet von Conradin Kreutzer im kleinen Redoutensaal

Arie aus *Libussa* mit Begleitung des Violoncells mit Joseph Merk von Conradin Kreutzer

Programm: Kreutzer: Ouvertüre aus *Libussa*, Kreutzer: Arie aus *Libussa* mit Begleitung des Violoncells (Unger, Merk), Concertant-Duo für zwei Pianoforte mit Begleitung des Horns und Fagott (Blatheka, Kreutzer, Lewy, Hirt), Vokalquartett Hegner: *Hymnus an die Nacht*,

⁴⁸⁹ Unger spielte bei der deutschsprachigen Fassung nicht mit.

Uhland: *Die Wunder* (Jäger, Seipelt, Kreutzer, Wächter), Introduction, Rondo à la chasse für Panmelodicon und zwei Waldhörner (Kreutzer, Lewy, Leser)

Beleg: „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 18 (10. Februar 1825), 70–71. „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (23. März 1825), Sp. 190.

05. Februar 1825

Geburtstagsfest der Kaiserin

Programm: Haydn: *Serba Dio* (Donzelli, Rubini, Fodor mit Chor (Dardanelli, Unger))

Im Anschluss: *Il Barbiere di Sevilla*

Beleg: „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 21 (17. Februar 1825), S. 82–83.

17. Februar 1825 [zum ersten Mal in Wien], 13. März 1825

Kärntnertortheater

Agnese von Ferdinando Paër, Rolle der Vespina

Aganese – Fodor-Mainvielle

Uberto – Lablache

Don Pasquale – Bassi

Don Girolamo – Botticelli

Ernesto – Rubini

Carlotta – Bondra

Vespina – Unger

Il Custode die Pazzi – Weinkopf

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 237.

01. März 1825 [zum ersten Mal in Wien], 03. März 1825

Kärntnertortheater

Il Turco in Italia von Gioachino Rossini, Rolle der Zaida

Selim – Botticelli

Donna Fiorilla – Fodor-Mainvielle

Don Geronimo – Lablache

Don Narciso – Ciccimarra

Prosdocino – Difranco

Zaida – Unger

Albazar – Rauscher

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 336.

06. März 1825

Konzert ausgerichtet von Leopoldine Blatheka im Saale der niederösterreichischen Herren Landstände

Cavatine aus *Semiramide* von Gioachino Rossini

Programm: Mozart: Ouvertüre aus *Titus*, Blatheka: 1. Satz eines Konzerts in h-Moll (Blatheka), Rossini: Arie aus *Il Barbiere di Sevilla* (Lablache), Lubin: Variationen für die Violine (Lubin), Rossini: Cavatine aus *Semiramide* (Unger), Rossini: Duett aus *La Cenerentola* (Lablache, Ambrogio), Blatheka: Bravourvariationen für das Pianoforte (Blatheka)

Beleg: „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (13. April 1825), S. 240.

10. März 1825

Abschiedskonzert von Caroline Unger im kleinen Redoutensaal

Programm: Kreutzer: Ouvertüre aus *Der Taucher*, Paccini: Arie aus *La sposa fedele* (Unger), Rossini: Duett aus *Corradino* (Dardanelli, Unger), Blatheka: Bravourvariationen (Blatheka),

Mozart: Arie aus *Don Giovanni* (Rubini), Rossini: Duett aus *Semiramide* (Lablache, Unger),
Rossini: Quartett aus *Mosé in Egitto* (Dardanelli, Unger, Rubini, Donzelli)

Beleg: „Neuigkeiten“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 35 (22. März 1825), S. 139. „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (13. April 1825), Sp. 241–242.

21. März 1825 [zum ersten Mal in Wien], 22. März 1825, 26. März (2. Akt) 1825

Kärntnertortheater

I Pretendenti delusi von Giuseppe Mosca, Rolle der Donna Eufemia

Il Conte Odoardo – Donzelli

Emilia – Dardanelli

Barone Andronico – Difranco

Donna Eufemia – Unger

Don Procopio – Ambrogi

Il Marchese Don Fausto – Botticelli

Il Burgravio di Friedberg – Rauscher

Lisetta – Beisteiner

Beleg: Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836*, S. 317

Anhang B: Caroline Ungher-Sabatiers „Nocturne“

Caroline Ungher-Sabatier, „Nr. 5. Nocturne“, in: *Lieder, Mélodies et Stornelli*, Leipzig: C. G. Röder o. J., D-Mbs, 4 Mus.pr. 18398, S. 14–17.

Nocturne.

Le soir on sent dans l'ombre.

N^o 5.

F von Schöber.

Andante sostenuto.

Chant.

Piano.

Wie hol - de Blu - men - düf - - te durch's
Le soir on sent dans l'om - - bre mon -

Tempo

calando e ritard.

Dun - kel ko - send ziehn, so schwin - gen durch die Lüf - - te sich
ter l'o - deur des champs, ain - si dans la nuit som - - bre vers

mei - ne Me - lo - di - - en, sich mei - ne Me - lo - dien. Die
 toi - sen rout mes chants. - - - - - vers toi - sen rout mes chants. La

Pfa - - de, die er wäh - - le zeigt ihm kein freundlich Licht, doch
 rou - - te, au - - en, ne flam - - me ne vient la leur mon - - trer. Mon

p

trifft der Ton die See - - - le und irrt im Dun - - kel nicht, Er
 chant droit à ton â - - - me i - - ra sans sé - - ga - - rer. Vers

schwe - bet leis und lei - - ser an's Fen - ster dir her - an, er
 ta - fe - né - tre vi - - de il vo - le dou - ce - ment. vers

pp *cre - - scu - -*

schwe - bet leis und lei - - ser an's Fen - ster dir her - an, die
 ta - fe - né - tre vi - - de il vo - le dou - ce - ment. A -

riten.

Con espress. ed. tutta voce

Lie - be ist sein Wei - - - ser, die Seh - sucht sei - ne
 mour lui sert de gui - - - de, dé - sir est son ai -

tempo

Bahn; — die Lie - be ist sein Wei - - ser, die Sehnsucht sei - ne
 mant, — A - mour lui sert de gui - - de dé - sir est son ai -

Tempo

Bahn. Hörst du sein zar - tes Klo - - pfen, be - schei - den ist sein
 mant. Sa heurte en bas, é - cou - - te, son hum - ble et doux ap -

p

Laut, wie still ein Him - mels - tro - pfen auf Ro - sen nie - - der -
 pel, aux fleurs ain - si la gout - te sans bruit descend du

thaut. O! schnell ihm zu er-hö-ren, das Fen-ster auf-ge-
 ciel. Oh! vi-te tou-te gran-de tu vi-tre entrouvre-

macht, er will nicht lan-ge stö-ren, er sagt nur: gu-te
 lui, car il ne te de-man-de qu'à di-re: bon-ne

p *ritard.*

Nacht, er will nicht lan-ge stö-ren, er sagt nur: gu-te
 nuit, car il ne te de-mun-de qu'à di-re: bon-ne

Tempo

Nacht! gute Nacht! gute Nacht!
 nuit! bonne nuit! bonne nuit!

p *pp* *dimin.*

Abstract (Deutsch)

Caroline Ungher-Sabatier wird heute meist mit dem Altsolo bei der Uraufführung der 9. Symphonie Ludwig van Beethovens in Verbindung gebracht. Ihre größten Erfolge konnte sie jedoch mit der italienischen Oper in den 1830er Jahren feiern. Bisher fand ihre sängerische Laufbahn und ihre Kontakte in Wien – abgesehen von Franz Schubert und Beethoven – kaum Beachtung. Deswegen beschäftigt sich diese Masterarbeit eingehend mit der Künstlerin und Sängerin Caroline Ungher-Sabatier, deren Lebensweg mit der Stadt Wien verknüpft ist. Sie genoss dort ihre musikalische Ausbildung, kehrte, nach ihren großen Erfolgen in Italien, 1839 und 1840 für Gastspiele an das Kärntnertortheater zurück und hielt lebenslang ein Netzwerk zu berühmten und bekannten Persönlichkeiten in Wien aufrecht. Nach ihrem Bühnenabschied war Ungher-Sabatier als Gesangspädagogin tätig und setzte sich auch in Wien für ihre Schülerinnen ein.

Neben ihrer erfolgreichen Karriere in der italienischen Oper pflegte Ungher-Sabatier das deutsche Liedrepertoire und komponierte eigene Lieder.

Ihr Werdegang und ihre Rezeption in Wien werden anhand von zeitgenössischen Artikeln aus Zeitungen und Zeitschriften untersucht. Um einen tieferen Einblick in Caroline Ungher-Sabatiers Wiener Netzwerk nach ihrer Opernkariere zu ermöglichen, wurden ihr Stammbuch und über hundert Briefe ausgewertet.

Abstract (English)

Caroline Ungher-Sabatier is known today primarily for her alto solo at the premiere of the 9th symphony by Ludwig van Beethoven. However, she had a distinguished career in the 1830s as an Italian opera singer.

Except for her contact to Franz Schubert and Beethoven, her professional career as a singer and her network in Vienna have not previously been researched. Therefore, this master's thesis focuses on the life of the singer and artist Caroline Ungher-Sabatier in Vienna, where she received her musical education, performed as a guest at the Kärntnertortheater in 1839 and 1840, following her successes in Italy, and maintained a lifelong network. After ending her career, she was actively involved in the education of singing and had several students, whose engagements and performances in Vienna she also supported. In addition to her profession as an Italian opera singer, she helped cultivate the art of the German *Lied* and composed her own songs.

Her career and reception in Vienna are analyzed using contemporary newspapers and journals. To gain deeper insights into her Viennese network after her career as an opera singer, her album and over a hundred letters have been examined.