

Das Hirtenmädchen Hadumoth - ein Oratorium nach Szenen aus Joseph Victor von Scheffels „Ekkehard“, komponiert von Luise Adolpha Le Beau

1997 jährt sich das Todesjahr der Komponistin Luise Adolpha Le Beau zum siebenzigsten Mal. Freilich ein Ereignis, das nicht mit den Jubiläen von Brahms und Schubert konkurrieren kann. Gleichwohl bietet dieses Datum einen Anlaß, sich an diese zu Lebzeiten von namhaften Musikern anerkannte, heute aber fast in Vergessenheit geratene Komponistin, zu erinnern.

Le Beau, 1850 in Rastatt als Offizierstochter geboren, hatte ihre musikalische Ausbildung in Karlsruhe bei Wilhelm Kalliwoda begonnen, einige Klavierstunden von Clara Schumann in Baden-Baden erhalten, bevor sie 1874 zu ihrem Kompositionsstudium nach München aufgebrochen war. In München überzeugte sie den renommierten Hochschulprofessor Joseph Rheinberger von ihrem Talent, dessen Privatschülerin in Komposition sie von 1876 bis circa 1880 wurde. In den 12 Jahren, die sie in München verbrachte, liegen Le Beaus größte Erfolge. Sie selbst zählte sie zu den „ereignis- und erfolgreichsten“¹ Jahren ihres Lebens. Doch trotz guter Kritiken legten Vorurteile gegenüber Kompositionen von Frauen und berufliche Diskriminierung ihrem Erfolg als Komponistin immer wieder Steine in den Weg. Um diesen „Intrigen und der Mißgunst der Münchner Verhältnisse“ - wie sie es beschrieb - nicht länger ausgeliefert zu sein, verlegte sie 1885 ihren Wohnsitz nach Wiesbaden. Nachdem ihr auch in Wiesbaden nicht die erhoffte Unterstützung zuteil wurde, zog sie 1890 nach Berlin. Die Berliner Musikverhältnisse boten der Komponistin jedoch noch weniger Möglichkeiten öffentlicher Anerkennung. Le Beau zog sich daraufhin zurück, stellte ihre Kompositionstätigkeit für die Zeit ihres Aufenthalts in Berlin vollständig ein und studierte statt dessen in der Staatsbibliothek die „alten Meister“. Erst als sie 1893 für immer ins heimliche Baden-Baden zurückkehrte, begann sie wieder zu komponieren. Kapellmeister Paul Hein ermutigte sie zur Komposition ihrer Symphonie Opus 41 und der symphonischen Dichtung *Hohenbaden* Opus 43 und setzte sich engagiert für die Aufführungen dieser und anderer Werke Le Beaus, darunter auch für die Uraufführung von *Hadumoth*, ein.

Dessen ungeachtet erlebte die Komponistin aber auch in ihrer Heimat und trotz Fürsprache der Großherzogin Mißerfolge. Als solche zumindest wertete sie die Absetzung der Uraufführung ihrer Märchenoper *Der verzauberte Kalif* Opus 55, die nach über zweijährigen Verhandlungen mit der Karlsruher Oper kurz vor der Premiere an dem Wechsel des Intendanten scheiterte. Verbittert griff Le Beau eine Idee ihres Vaters auf und schrieb ihre *Lebenserinnerungen einer Komponistin* nieder, mit dem erklärten Ziel, „auf den Neid und die Mißgunst der Kollegen sowie auf die Vorurteile und den Unverstand gerade derjenigen Kreise hinzuweisen, welche am meisten berufen und in der Lage wären, ein Talent zu fördern.“²

Das Gesamtwerk Le Beaus umfaßt annähernd 66 Kompositionen³. Circa die Hälfte ihrer Werke gehört zu den für Komponistinnen als charakteristisch erachteten Gattungen von Liederzyklen und kleineren Klavierstücken. Als untypisch für das

¹ Luise Adolpha Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, Baden-Baden 1910, S.139. Künftig ‘Lebenserinnerungen’ abgekürzt.

² *Lebenserinnerungen*, Vorwort S.8.

³ Ihr musikalischer Nachlaß liegt in der Staatsbibliothek Berlin, autographe Abschriften in der Bayerischen Staatsbibliothek München. Ausführliche Angaben zu Leben und Werk, siehe Le Beaus Autobiographie „Lebenserinnerungen einer Komponistin“, a.a.O. und die Dissertation der Autorin, Ulrike Brigitte Keil, *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit. Untersuchungen zu ihrem Kammermusikstil zwischen Traditionalismus und „Neudeutscher Schule“*, Frankfurt a. M. 1996.

Oeuvre einer Frau dagegen sahen die Zeitgenossen ihre Kompositionen in den anspruchsvolleren Gattungen an: ein Klavierkonzert Opus 37, die Fantasie für Klavier und Orchester Opus 25, Le Beaus preisgekrönte Kammermusikkompositionen, die zwei schon erwähnten symphonischen Werke, die Märchenoper wie auch die Oratorien *Ruth* und *Hadumoth*. Die nun folgenden Ausführungen gelten dem zuletzt genannten Werk.

Entstehungsgeschichte und Rezeption

Vier Jahre nach der Komposition der *dramatischen Szenen 'Ruth'* Opus 27, Le Beaus erstem und überaus erfolgreichem Vorstoß auf dem Gebiet der Oratorienkomposition, beschäftigten sie erneut Gedanken zu einem, diesmal sehr viel umfangreicheren Schwesterwerk, dem Oratorium⁴ *Hadumoth* für Soli, Chor und Orchester Opus 40. „Seit Jahren verehrte ich V. von Scheffels 'Ekkehard' und hatte schon öfters darüber nachgedacht, die Hadumoth=Episode als Handlung für ein Chorwerk zu gestalten.“ Le Beau selbst entwarf das Szenarium und bestimmte, „welche Personen verwendet, wo Arien, Rezitative, Ensemblesätze oder Chöre gesungen werden sollten und bat Fräulein Luise Hitz⁵ in München, die als Plan fertige Handlung nun in Verse zu bringen.“⁶ Der eigentliche Kompositionsprozeß setzte aber erst im darauffolgenden Jahr, 1887, ein. Die Vollendung der Partitur zog sich bis in das Jahr 1891 fort.

Eine mehr als vier Jahre währende Kompositionstätigkeit ist für Le Beaus vorausgegangene Arbeitsweise ungewöhnlich lang und es ist wahrscheinlich nicht überinterpretiert, darin den Beginn einer seelischen Krise zu deuten. Während in Wiesbaden nur noch einige kleinere Kammermusikwerke entstanden, beschäftigte sie sich in den drei Jahren ihres Aufenthalts in Berlin ausschließlich mit der Veröffentlichung der im Herbst 1891 fertiggestellten Partitur. Weil sie sich bessere Chancen für eine Aufführung ausrechnete, wenn sie als Komponistin das Notenmaterial bereitstellen würde, entschied sie sich für eine eigenhändige Vervielfältigung mittels Tachographen.⁷ Gemeinsam mit ihren Eltern stellte sie im Zeitraum eines Jahres die dreihundert Seiten umfassende Partitur und acht Klavierauszüge her, sowie alle Orchesterstimmen und die der fünf Solisten. Welch große Besetzung ihr für die Chöre vor-

⁴ Le Beau hat sowohl im Werktitel von Opus 40 wie in ihren *Lebenserinnerungen* eine Gattungsbezeichnung vermieden. Vielleicht eine Konsequenz aus den Kritiken zu ihrer *Ruth*, für die sie die Bezeichnung 'biblische Szenen' gewählt hatte, was mehrere Kritiker veranlaßte, auf die terminologische Unschärfe des Oratorienbegriffs hinzuweisen.

⁵ Luise Hitz, 1835-1906, in München lebende Dichterin und Mitarbeiterin verschiedener Zeitungen. Hitz schrieb über Literatur, Musik und zur Frauenfrage. 1884 lernten sich die beiden Frauen in München kennen. 1885 erschien von ihr ein begeisterter Artikel über Le Beau in den „Deutschen Frauenblättern“, Jg.5, Nr.48.

⁶ *Lebenserinnerungen*, S.155.

⁷ Später hat Le Beau noch einmal Versuche unternommen, einen Verleger für Opus 40 zu finden. Vgl. Luise Adolpha Le Beau, Übersicht der Versendung meiner Kompositionen, angefangen [...] 1874-[1926] (im Nachlaß der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe). Verhandlungen führte sie mit Schott & Söhne im November 1894, mit Kahnt Nachfolger, Leipzig, auch im November 1894 und Siegel=Linnemann in Leipzig, am 2. Juni 1912. Laut den *Lebenserinnerungen* (S. 227) hatte sie 1894 das Werk dem damalige Verleger des Verlags Kahnt Nachfolger, Dr. Simon, angeboten, der von der Rezension der *Hadumoth* in der NZfM am 28.9.1892 angesprochen, um Zusendung der Partitur bat. Derselbe aber lehnte die Drucklegung von *Hadumoth* in seinem Brief vom 6.12.1894 ab, mit der Begründung, daß die Direktoren nur bekannte Werke spielen. Nur wenn Le Beau bereit wäre, selbst einen Anteil von 1200 Mark für die Druckkosten zu übernehmen, würde er die Inverlagnahme riskieren. Da Le Beau schon 400 Mark für die Tachographie ausgegeben hatte, ging sie auf sein Angebot nicht ein.

schwebte, veranschaulicht die Tatsache, daß Le Beau für nur zwei Aufführungen je 120 Sopran- und Altstimmen, sowie je 100 Tenor- und Baßstimmen produzierte.⁸

Schwieriger noch als die Vervielfältigung des Oratoriums, gestalteten sich Le Beaus Bemühungen, einen Dirigenten zu finden, der das Risiko auf sich nehmen wollte, mit *Hadumoth* an die Öffentlichkeit zu treten. Denn es galt nicht allein die Aufführung eines neuen Werkes zu wagen - noch dazu, das einer Komponistin -, sondern die von Le Beau angesprochenen Laienchöre mußten auch den hohen Anforderungen einer eineinhalbstündigen Aufführungsdauer und der großen Besetzung von Chor und Orchester gewachsen sein. Einer Reihe von namhaften Dirigenten⁹ schickte Le Beau die Komposition zu oder nutzte die Gelegenheit, ihnen aus der Partitur vorzuspielen. Gleichwohl *Hadumoth* Interesse und Lob erntete, zögerten die meisten eine klare Zu- bzw. Absage hinaus. In dieser Hinsicht brachte erst der Umzug nach Baden-Baden, Ende November 1894, die entscheidende Wende. Denn schon im Frühjahr des darauffolgenden Jahres erklangen Ausschnitte aus *Hadumoth* in öffentlichen Konzerten und am 19.11.1894 fand unter Leitung des dortigen Kapellmeisters, Paul Hein, die Uraufführung statt.¹⁰

Da Alfred Kalischer¹¹ schon 1892 in der Neuen Zeitschrift für Musik eine ausgesprochen positive Besprechung von *Hadumoth* abgeben hatte, waren die Weichen für eine erfolgreiche Aufführung gestellt. Kalischer lobte sowohl die Wahl des Stoffes und besprach im Detail die von ihm sämtlich als sehr gelungen anerkannten Gesangsnummern. Nur mit der Deklamation, die Le Beau, den Gepflogenheiten der neueren Zeit entsprechend nach dem „Ausdrucks=Prinzip“ gestaltet hatte, war er nicht einverstanden: „Das poetische Metrum bleibt dabei ganz ad libitum völlig unberücksichtigt. Die wahre und richtige Declamationskunst besteht jedoch darin, daß das Wesen des richtigen Ausdrucks und das Wesen des Poesie=Rhythmus sich decken.“¹² Le Beau aber orientierte sich bezüglich des Rhythmus an ihrem Vorbild Richard Wagner. In den *Lebenserinnerungen* rechtfertigte sie im nachhinein ihre Position: „Gegenüber dem Verlangen, in der Musik streng die Längen und Kürzen des Versmaßes zu betonen, bin ich der Meinung, daß der Komponist vor allem die

⁸ Lebenserinnerungen, S.186/7.

⁹ Lebenserinnerungen: Le Beau ging zuerst zu Siegfried Ochs in Berlin (S.187), wandte sich dann an Prof. Gernsheim (S.188), später an Herrn Otto Beständig aus Hamburg, Herrn Mehrkens, Herrn Ernst Seyffardt, dem Leiter des „Neuen Singvereins“ in Stuttgart, schickte die Partitur an Fritz Steinbach nach Meiningen und zu Cornelius Rübner, dem Leiter des Philharmonischen Vereins in Karlsruhe (S.191), zu Professor Julius Stockhausen nach Straßburg (S.192) und zu Prof. Bernhard Scholz nach Mannheim (S.210). Ihr ehemaliger Kommilitone, Philipp Wolfrum in Heidelberg, lehnte ohne Ansicht der Partitur ihren Wunsch nach einer Aufführung ab, mit der fadenscheinigen Begründung, „weil meine Ansichten über unsere Kunst seit der von Ihnen berührten Münchener Zeit wesentlich andere geworden sind.“ (S.227/8).

¹⁰ Den von Le Beau gesammelten Rezensionen ist zu entnehmen, daß insgesamt mindestens fünf komplette Aufführungen von *Hadumoth* stattgefunden haben: die Uraufführung in Baden-Baden 1894, in einem Konzert in Konstanz 1895, im 2. Konzert der Liedertafel und des Cäcilienvereins in Speier 1899, 1900 in Pforzheim mit dem Karlsruher Hoforchester und 1911 in Baden-Baden vom Chorverein und der Liedertafel „Aurelia“. Bekannt sind darüber hinaus vier Aufführungen des Vorspiels: 1894 im 9. Symphoniekonzert Baden-Baden, 1904 und 1911 in zwei Konzerten des Städtischen Curorchesters Baden-Baden, im 5. Symphoniekonzert Baden-Baden zum 70. Geburtstag der Komponistin und außerdem ein Konzert mit Recitativen und Arien aus *Hadumoth*, gesungen von Maria Krebs, Baden-Baden 1904.

¹¹ Alfred Chr. Kalischer, Ein neues Werk für Chor und Orchester. Le Beau, Luise Adolpha. „Hadumoth“, Composition für Soli, Chor und Orchester, Op.40, in: Neue Zeitschrift für Musik, 28.9.1892, S.437-439.

¹² Ebda., S.439.

Aufgabe hat, so zu deklamieren, wie es ein Rezitator tun muß, nämlich den Sinn zu betonen, nicht nur die Versfüße.“¹³

Gattungsgeschichtlich läßt sich *Hadumoth* in die Tradition der großen weltlichen Oratorien des 19. Jahrhunderts einordnen, eingedenk all der Widersprüche und Unstimmigkeiten, durch die sich diese Gattung im 19. Jahrhundert auszeichnete. Die Größe des Orchesters - dreifach besetzte Posaunen, doppelt besetzte Holz- und Blechbläser, samt Mitwirkung der Harfe -, seine dramatische Anlage und die mehr als eineinhalbstündige Aufführungsdauer sind ein Indiz, die spezifische Verwendung des Chores als Charakterchor und inhaltlich die Hinwendung zum Heroischen, zum Themenkreis aus der Helden- bzw. Legendengeschichte, ein anderes.

In allen überlieferten Rezensionen¹⁴ zu den Aufführungen der *Hadumoth* wird der Komponistin großes Können bescheinigt, warme Empfindung und gutes Geschick, die verschiedenen Ausdruckscharaktere zu gestalten. „Fräul. Le Beau hat in ihrem Werk bezüglich der musikalischen Ausdrucksformen ein Kompromiß zwischen der alten und neuen Schule geschlossen; sie hält an den überlieferten Formen fest und macht sich doch die Errungenschaften der Modernen bezüglich der schärferen musikalischen Charakteristik zu Nutzen, soweit es in den Rahmen eines Vokalwerkes dieser Gattung und zu dem dichterischen Vorwurf paßt. So arbeitet sie zum Beispiel mit Leitmotiven, welche sie ungemein geschickt verwendet.“¹⁵

Nachdrücklich fand bei den Rezensenten das Geschlecht der Komponistin Beachtung. Selten gingen allerdings ihre Bemerkungen über die schiere Verwunderung darüber, daß eine Frau auch kontrapunktisch komponieren kann, hinaus. Folgendes Zitat reflektierte einmal etwas kritischer die Ausbildungsbedingungen zur Komponistin: „Wenn wir uns in die Literatur- und Kunstgeschichte vertiefen, um zu ergründen, welchen schöpferischen Anteil die Frau im Kunstschaffen in Vergangenheit und Gegenwart hat, so tritt uns die merkwürdige Tatsache entgegen, daß in der Musik, gegenüber den anderen Zweigen der Kunst die Frau als Neuschaffende sehr wenig zu sagen hat. Als Schriftstellerin hat sich die Frau in den letzten Jahrzehnten immer mehr das Feld erobert; dies hat seinen Grund wohl hauptsächlich in den auf wirtschaftliche und geistige Befreiung der Frau hinarbeitenden Tendenzen unserer Zeit. Die natürliche Anlage bildet außerdem bei der schriftstellerischen Tätigkeit den Grundstock; anders in der Musik, dort muß sich die vorhandene natürliche Anlage mit sehr sorgfältigen gediegenen theoretischen Studien verknüpfen, wenn das schöpferische Produkt der geistigen Arbeit vor der kritischen Öffentlichkeit bestehen soll. Kein Wunder, wenn wir deshalb in der ganzen Musikgeschichte vielleicht kaum 30 komponierende Frauen finden, die einigermaßen den Anspruch erheben dürfen, erwähnt zu werden. Eine der wenigen lebenden Komponistinnen, die uns in ihren Werken wirklich etwas zu sagen hat, ist Luise Adolpha Le Beau, deren Lieder, Kammermusik= und Orchesterwerke wir zum großen Teil kennen und schätzen gelernt haben.“¹⁶

Text und Libretto

¹³ Lebenserinnerungen, S.190.

¹⁴ Le Beau hat mehr als 300 Kritiken zu ihren Kompositionen gesammelt, vgl. Luise Adolpha Le Beau, Kritiken über Kompositionen von Luise Adolpha Le Beau, 1876-1925 (4 Bde.), Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung (ehemals Ost). Ausschnitte daraus sind abgedruckt bei Keil, a.a.O., S.253-290.

¹⁵ Karlsruher Zeitung, 22.11.1894.

¹⁶ Badische Volkszeitung, Baden-Baden, 13.12.1911.

Die Idee zu dem Oratorium *Hadumoth* ist - wie bereits erwähnt - von der Komponistin selbst ausgegangen, ebenso der originelle Einfall, den Ekkehard-Roman auf die Episode der Hadumoth zu reduzieren, wodurch sie von der eigentlichen Hauptfigur des Romans abrückt und die Gänsehirtin Hadumoth in den Mittelpunkt stellt - eine, für ein Oratorium, vollkommen ungewöhnliche Protagonistin. Nach dem Vorbild des klassischen Dramas entwarf Le Beau eine fünfteilige Anlage und gab die von ihr festgelegten Partien zur Überarbeitung der Textdichterin Luise Hitz, die sie in jambisch-trochäische und daktylische Verse brachte.

Die Handlung setzt im achten Kapitel des Romans¹⁷ ein. Der Hirt Audifax trachtet nach dem Schatz der Zwerge, dessen Erhalt für ihn und Hadumoth die Freiheit bedeuten. Inhaltlich folgt die Textdichtung im weitesten Sinne der Vorlage des Romans. Abweichungen vom Original, die für die Straffung der Handlung angesichts der Konzentration auf die Geschichte der Hadumoth unerlässlich waren - beispielsweise die Auslassung¹⁸ einiger Passagen ebenso wie zwangsläufig bedingte Vereinfachungen - gefährden das Verständnis des Textes nicht, zumal die „Episode als bekannt vorausgesetzt werden durfte.“¹⁹ An anderer Stelle erscheinen phantasievolle, genrehafte Ausschmückungen, die in romantisch poetischer Manier den Gang der Handlung überziehen. Kalischer²⁰ deutete auf „ein neues Moment [hin], das jedoch ganz naturgemäß dem Geiste der Scheffel=Dichtung entlockt werde. [Es ist] der Gegensatz zwischen noch immer verborgenem und waltendem Heidenthum und dem sich immer siegreicher entfaltenden Christenthum.“

¹⁷ Angaben beziehen sich auf die Ausgabe: Joseph Victor von Scheffel, Ekkehard. Eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert, Berlin [1855c].

¹⁸ Die Nacht des 1. Novembers wird zum heidnischen Sonnenwendfest. Entfallen sind die Kapitel 10 bis 13: Weihnachten, Der Alte in der Heidhöhle, Der Hunnen Heranzug, Heribald und seine Gäste. Auch das zentrale Thema des Romans Scheffels, der sich bei seinem Roman auf die Klosterchronik von St. Gallen stützte, die „brennende Liebe“ der Herzogin Hadwig zu dem Mönch Ekkehard, ist ausgespart.

¹⁹ Allgemeine Kunst=Chronik, München, Hft.25 (1894), Rudolf Schäfer. Der Roman war im 19. Jahrhundert äußerst populär. Vorzugsweise im Gebiet um den Bodensee fand er als Heimatdichtung weite Verbreitung.

²⁰ Kalischer, a.a.O.

Der Hauptgedanke des Chorwerkes kreist um die Gänsehirtin Hadumoth, ihrer „kindlichen“²¹ Liebe zu dem Hirten Audifax und ihrer Christianisierung. Während sie in der ersten Szene noch auf die Rituale heidnischer Götter vertraut, werden sie und Audifax kurze Zeit später von Ekkehard zum christlichen Glauben bekehrt. Mit Gottvertrauen macht Hadumoth sich auf in ein ihr fremdes Land, um Audifax aus den Fängen der Hunnen zu befreien. Nach ihrer beider Rückkehr erhalten Audifax und Hadumoth von der Herzogin Hadwig die Freisprechung. Kalischers Interpretation, die Stärken „im Dulden und Ertragen“ und im „thatkräftigen Handeln der zarten Feldblume Hadumoth“ zu sehen, neigt dazu die Hauptperson in eine eher passive Rolle zu zwingen, die vielleicht den gängigen Klischees entsprach, keineswegs aber der Intention der Komponistin. Denn es ist wohl mehr als nur ein Zufall, daß Le Beau in ihren beiden Oratorien - bei *Hadumoth* mehr noch als bei *Ruth* - Frauenfiguren wählt, die sich von den traditionellen Verhaltensweisen üblicher Frauendarstellungen in den Oratorien ihrer Zeitgenossen wesentlich unterscheiden. Le Beau zeigt diese Frauen aus einer anderen Perspektive, die nicht länger nur die Rolle der Sanftmütigen und Gottesfürchtigen ist, sondern die der aktiv in die Handlung Eingreifenden. Treue, Glaube und Gerechtigkeit zeichnen ihre Frauenfiguren ebenso aus, wie Mut und Entschlossenheit.

Aspekte der Musik

Konstitutive Elemente der Musik sind der Chor, die Solisten und das Orchester, die alle drei von Le Beau in jeweils spezifischer Funktion eingesetzt werden. Wenn an dieser Stelle zunächst die Orchesterbehandlung dargestellt wird, so aus dem Grund, weil Le Beau sich über die Verwendung der Leitmotivtechnik in den *Lebenserinnerungen* in folgender Weise geäußert hat.

Das Orchester

„Nach der Orchester=Einleitung, welche ich zuletzt komponierte, beginnt Audifax mit einem Rezitativ und Arie; er will einen Schatz suchen und bittet die Zwerge um Hilfe (Schatz=Motiv). Diese weisen ihn spottend ab. Hadumoth und Audifax beraten nun in längerem Zwiegespräch, wie sie den Schatz und durch ihn die Freiheit erringen könnten und beschließen in einem Duett, zur Waldfrau zu gehen, um beim Fest der Sonnenwende (Flammen=Motiv) um die Freiheit zu beten. In dem nun folgenden Chor ertönt beider Gesang (Freiheits=Motiv). Von der Waldfrau abgewiesen, durchwachen die Kinder die Nacht und hoffen, daß der Schatz vom Himmel falle - (Sternschnuppen=Motiv). Da kommt Ekkehard und verweist den beiden ihr heidnisches Tun, indem er sie bekehrt (Glaubens=Motiv) und Audifax auffordert, für das Vaterland gegen die Hunnen zu streiten (Hunnen=Motiv). Es folgt dann der Doppel=Chor, bei welchem die Mönche und Schwaben das ‘*Media vita*’ in der phrygischen Tonart singen. Ich habe dies so gewählt, weil der Gegensatz der beiden Parteien dadurch auch harmonisch am besten zur Geltung kommt. Hiermit schließt die zweite Szene. Nun befiehlt Hadwig, die Toten zu begraben. Ein Trauer=Chor folgt. Hadumoth, welche ihren Audifax nicht unter den Toten gefunden hat, kommt zur Herzogin und bittet diese um ein Goldstück, damit sie den von den Hunnen gefangenen Audifax loskaufen kann. Sie erhält es; Ekkehard segnet sie und es ertönt der Abschiedschor ‘*Leb*

²¹ Le Beau selbst und Kritiker benutzen das Wort „kindlich“ bzw. „Kind“. Heutzutage hat dieser, noch dazu in Verbindung mit „Liebe“ gebrauchte Begriff, eine eher negative Konnotation, deshalb wäre vermutlich „jugendlich“ die bessere Beschreibung.

wohl, du kühne starke Maid' mit dem Solo der Hadumoth. In der vierten Szene wandert sie (Wander=Motiv) und schläft im Walde ein. Waldgeister beschützen sie. Ein Fischer weckt Hadumoth, fragt wohin sie wolle und geleitet sie auf ihre Bitte ins Hunnenlager. Ein in der magyarischen Tonart geschriebenes Trinklied der Hunnen beschließt diese Szene. Die Fünfte beginnt mit einem Orchestersatz, welcher den Ritt der beiden aus dem Hunnenlager fliehenden Kinder schildert. In seiner großen Arie berichtet nun Audifax von dem Brand des Hunnenlagers (Hunnen=Motiv), von ihrem Ritt (Reit=Motiv), dem Tode der Waldfrau und schließt: 'O Hadumoth, du giltst mir mehr, als alle Schätze dieser Welt!' (Liebes=Motiv). Nach einem kurzen Dankgebet (Duett) reiten sie weiter (Orchestersatz) und gelangen mitten in einem Fest in der Heimat an. Ein kurzes Fugato 'Ei, wer kommt denn da geritten!' unterbricht den Hegauer Tanz und Chor. Sie werden umringt, beglückwünscht, von Frau Hadwig frei gesprochen (Freiheits=Motiv) und vereinigen sich in einem Solo=Quartett mit Hadwig und Ekkehard, das in den Worten gipfelt: 'Ja, in Lieb und Treue ist der Schatz gefunden'. Ein Schlußchor mit Doppelfuge verherrlicht das junge Paar. Die Orchester=Einleitung verwendet aus den Motiven die drei, sich auf die Moral des Ganzen beziehenden, nämlich: das Schatz=, Glaubens= und Liebes=Motiv.“²²

Das Orchester hat im Vergleich zu dem Vorgängerwerk *Ruth* an Bedeutung gewonnen. Nicht nur, daß es an Umfang und in der Besetzung zugenommen hat, obendrein erhält die von der Komponistin benutzte Leitmotivtechnik in Opus 40 einen viel größeren Stellenwert.²³ Abgesehen von dem Gebrauch dieser modernen Kompositionstechnik hat *Hadumoth* aber wenig Berührungspunkte zu der „Neudeutschen Schule“, wie überhaupt das Verhältnis Le Beaus zu dieser Richtung nicht einfach zu beschreiben ist. Denn obwohl sie eine glühender Verehrerin der Musik Richard Wagners und der von Franz Liszt war, ist ihre eigene Tonsprache eine andere geblieben, fühlte sie sich in weitaus größerem Umfang den klassisch-romantischen Vorbildern verpflichtet.²⁴ Bei einigen ihrer Kompositionen - zum Beispiel in ihrem Streichquartetts Opus 34, hinsichtlich des programmatischen Entwurfs und der harmonischen Disposition - aber hat sie verschiedentlich Techniken der „Neudeutschen Schule“ aufgegriffen und diese mit den konventionellen Methoden vermischt.²⁵ In diesem Sinne erfüllt die Verwendung von Leitmotiven in ihrem Oratorium *Hadumoth* ein ähnlich verbindendes Moment. Die Leitmotive, die Le Beau in der *Hadumoth* gebraucht, sind nicht an bestimmte Personen gebunden - eine Ausnahme bildet das Hunnenmotiv -, sondern dienen in erster Linie zur musikalischen Darstellung von Handlungen und Stimmungen - Motive der Freiheit, des Glaubens, der Liebe, der Trauer etc. Angesichts der einfachen Mittel der Orchestersprache kann diese Leitmotivtechnik aber nicht mit den groß angelegten Musikdramen Richard Wagners verglichen werden. Für die „indirekt kommentierend - auch psychologisch motivierend

²² Lebenserinnerungen, S.161.

²³ Bei *Ruth* kamen drei Leitmotive zur Anwendung, in der *Hadumoth* neun. Vgl. Lebenserinnerungen, S.74: „Im Sommer 1882 schrieb ich die Partitur meines Chorwerkes 'Ruth', biblische Szenen (gedichtet von Robert Musiol) für Soli Chor und Orchester fertig. [...] Ich verwendete dabei in bescheidenem Umfang einige Leitmotive, welche bei passender Gelegenheit im Orchester erklingen.“

²⁴ „Stilistisch schließt sie sich der Schuman'schen Richtung an, ohne ihre Selbständigkeit aufzugeben. Sie bleibt bei aller Geistesverwandtschaft individuell.“ Kritik zur Uraufführung, in: Badeblatt Baden-Baden, 23.11.1894.

²⁵ Als Schülerin von Joseph Rheinberger gehört sie einer Generation von Komponisten an, die gemeinhin unter dem Begriff der sogenannten „Münchener Schule“ subsumiert werden. Ob dieser Begriff auch tatsächlich auf eine auf München beschränkte, mit gemeinschaftlich kompositorischen Stilmerkmalen ausgestattete Gruppe zutrifft, müßten neuere Forschungen erst belegen. Unbestreitbar ist, daß Komponisten vor der Jahrhundertwende um einen Ausgleich zwischen den Parteien der Konservativen und der Fortschrittlichen bemüht waren.

oder analysierenden“²⁶ Momente fehlen ihrem Werk einfach die orchestralen Dimensionen.

In demselben Maße wie sich die Kritiker positiv über die Chöre und die Solonummern äußerten, lobten sie auch Le Beaus Orchesterbehandlung. „Zu der Vertonung hat die Komponistin den rechten Weg eingeschlagen. Manch anderer hätte vielleicht mehr polyphon gestaltet, aber Fräulein Le Beau hat richtig erkannt, daß dies dem Vorwurf widerstreben würde, und es ist namentlich sehr begründet, bei einem Vokalwerk dieser Art eine überladene Orchestersprache zu vermeiden. In der Orchestration ist mit einfachen Mitteln gearbeitet und doch eine sehr ausdrucksstarke Tonsprache erzielt.“²⁷ „Bei aller Sorgfältigkeit und Selbständigkeit der Orchestersprache steht das Instrumentale zum Vokalen im richtigen Verhältnis. Klangfreudigkeit, edle ausgewogene Melodik und schöne unter feinsinniger Verwertung der Leitmotive geschaffene Ausgeglichenheit zwischen Poesie und Musik mögen als besonders hervorstechende Eigenschaften des Werkes genannt sein.“²⁸

Bezüglich der Instrumentation hatte Le Beau sehr klare Vorstellungen. Explizit stellte sie diese in der Schilderung eines Vorfalles mit dem Dirigenten Siegfried Ochs heraus. Noch in Berlin lebend hatte sie ihm das Werk vorgelegt und er hatte an so mancher Passage seine Freude geäußert. „Der Sonnenwendchor gefiel ihm sehr. Auch das Duett mit dem Sternschnuppen=Motiv. Ich habe darin eine kurze Trillerfigur für die Violinen und dann einen Holzbläser=Akkord geschrieben, der das Fallen der Sterne ausdrücken soll. Herr Ochs fragte mich, ob ich hier einen Beckenschlag anwandte? Wenn es Raketen wären, dann könnte man Becken wohl gebrauchen, aber für die stillen, poetischen Sternschnuppen finde ich dies total verfehlt. Wo Becken, Posaunen und dergleichen Instrumente passend sind, da habe ich sie auch verwendet. Ich war vor allem darauf bedacht, Steigerungen in der Instrumentation zu erzielen und nicht alle Effektmittel von Anfang an zu verpuffen oder die Stimmen zu verdecken im Gegensatz zu so vielen jungen Komponisten, deren Lieblinge Pauke, Tuba und Trompete sind, die sich vor dem verdecken der Singstimme überhaupt nicht mehr fürchten und sich am wohlsten fühlen, wenn alles bläst, was blasen kann.“²⁹

Der Chor

Ihre besondere Vorliebe, wie es einmal ein Kritiker ausdrückte³⁰, mag den Chören gegolten haben. Denn ihnen wird die Aufgabe zuteil, Stimmungen respektive eine charakteristische, abwechslungsreiche Atmosphäre heraufzubeschwören. Der bis zu hundertzwanzig Sänger und Sängerinnen starke Chor - im Doppelchor (Nr.10) ist außerdem ein vierstimmiger Männerchor hinzuzuziehen - hat durch Situationsmalerei das augenblickliche Geschehen eindrucksvoll zu illustrieren. Schon die bildhaften Überschriften - Chor der Zwerge, Chor beim Fest der Sonnenwende, Doppelchor der Hunnen und Mönche, Trauerchor, Chor der Waldgeister, Trinklied der Hunnen oder Hegauer Tanz - stellen die Absicht der Komponistin heraus, „daß es den 26 Stücken des Werkes nicht an steter Abwechslung im Charakteristischen gebricht.“³¹

Daneben haben speziell die Schlußchöre jeder einzelnen Szene gliedernde Funktionen und dienen als Mittel der Steigerung. Deutlichstes Beispiel dafür ist der

²⁶ Reinhold Brinkmann, Artikel „Leitmotiv“, in: Riemann Musiklexikon, Sachteil, Hrsg. v. Willibald Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, S.512, zitiert nach Reinhold Dusella, Die Oratorien Carl Loewes, Bonn 1991, S.304.

²⁷ Badener Wochenblatt, 22.11.1894.

²⁸ Badische Volkszeitung, Baden-Baden, 13.12.1911.

²⁹ Lebenserinnerungen, S.182.

³⁰ Allgemeine Kunst=Chronik, München, Hft.25 (1894), Rudolf Schäfer.

³¹ Kalischer, a.a.O.

Chor der Hunnen und Mönche (Nr.10): „In diesem Chor wirken die Gegensätze der Stimmungen sehr eindruckssicher. Der in phrygischer Tonart gehaltene Choral *‘Ach, unser Leben ist vom Tod umfassen!’* hebt sich machtvoll von dem wilden in der maghyarischen Tonart gesetzten Hunnenchor *‘Wir sausen daher, auf windschnellen Rossen’* ab; der Doppelchor ist ein Meisterstück vokaler Setzkunst.“³² Ähnlich begeistert äußerte sich auch ein Kritiker der Uraufführung: „Die Doppelfuge ist ein formales Meisterstück, das als Arbeit einer Dame die höchste Bewunderung erwecken muß. Den Sängern gibt sie harte Nüsse zu knacken, denn es gehört eine ungewöhnliche Treffsicherheit dazu, um sie bewältigen zu können.“³³

„Mit zum Charakteristischsten des ganzen Werkes gehört der Schlußchor der [dritten] Szene, das Trinklied der Hunnen“³⁴ (Nr.19) *„Trinkt und singt, mit den Bechern klingt.“* Es „zeichnet sich, wie alle die Hunnenschaaren betreffenden Parthieen, durch besonders gelungene Charakterisierung aus; hier ist (in A moll) ein alterierter Septimenaccord (dis-f-a-c; ich nenne ihn den doppelten verminderten S.) in seiner Terzquart=Lage höchst angemessen verwendet, auch zur Unterstützung einer melodischen Figur in sehr hoher Stimmlage. Das Ganze athmet Wildheit, der man nicht im Geringsten Gram sein kann.“³⁵

Auf große Wirkung bedacht ist letztlich auch die Doppelfuge im Schlußchor (Nr.26). Denn „auf die Friedensstille der 4 Hauptpersonen folgt zum ersehnten Abschlusse dann der machtvolle jubelnde Schlußchor (E-Dur), der mit Recht den Tempocharakter *‘Pomposo’* erhalten hat. Hier zeigt die Componistin auch noch besonders ihr contrapunctisches Können, da sie uns hierin mit einer tüchtig durchgeführten Doppelfuge überrascht - die schließlich wieder dem homophonen Jubelchor weichen muß.“³⁶

Homophone oder polyphone Setzweise der Chöre richtet sich ausnahmslos nach der zu beschreibenden Situation und der Wechsel von der einen zur anderen Setzart innerhalb eines Satzes dient - wie im letztgenannten Doppelchor - als Mittel der Ausdrucksintensivierung. Während Le Beau in den *dramatischen Szenen ‘Ruth’* dem geistlichen Hintergrund des Oratoriums noch durch Einsatz von „echten“ Chorälen Rechnung trägt, bleiben solcherart religiöse Aspekte in den Chorsätzen der *Hadumoth* weitgehend unberücksichtigt. Der kirchliche Charakter wird hier nur als Mittel der Beschreibung von Mönchen, für ein Trauerlied oder ein Dankgebet genutzt.³⁷

Le Beau gebraucht bei den Chören einesteils die in der Oratorientradition etablierten Topoi, um beispielsweise in erprobter Manier mit rhythmischen Modellen Hirten, Krieger oder Geistliche zu charakterisieren: Der Trauerchor (Nr.12) steht erwartungsgemäß in einem ruhigen Tempo im Viervierteltakt, während das Trinklied der Hunnen (Nr.19) im schwungvollen 2/4-Takt zu singen ist. Davon abgesehen macht sie aber auch musikalische Anleihen bei der volkstümlichen - oder zumindest das, was in der Kunstmusik dafür gehalten wurde - Tanzmusik. So verwendet sie im Hegauer Tanz (Nr.23) - von Kalischer als Zigeunertanz bezeichnet - folkloristische Idiome oder verklang-sinnbildlich den Gegensatz von Hunnen und Mönchen in dem

³² Badische Volkszeitung, Baden-Baden, 13.12.1911.

³³ Badener Wochenblatt, 22.11.1894.

³⁴ Badische Volkszeitung, Baden-Baden, 13.12.1911.

³⁵ Kalischer, a.a.O.

³⁶ Kalischer, a.a.O.

³⁷ „‘Hadumoth’ hat die Form des Oratoriums, und zumal in der 2. und 3. Scene trägt mancher Chor und manche Arie wirklich kirchlichen Charakter. Aber daneben werden auch andere Töne angeschlagen, die weitab liegen von Choral und Grabgesang.“ In: Konstanzer Zeitung, 27.11.1893.

groß angelegten Doppelchor (Nr.10) durch den Gebrauch zweier sie charakterisierender Tonarten.³⁸

Zum eigentlichen Fortgang der Handlung tragen die insgesamt neun Chöre bei aller musikalischer Bedeutung gleichwohl wenig bei. Die Komponistin macht den Chor in ihrem Oratorium *Hadumoth* zwar zum tragenden Gerüst, nicht jedoch in der Funktion des Handlungsträgers, sondern als vermittelnder Partner der Solisten, der als ein „nur innerlich in Betrachtung und Mitempfindung beteiligtes Volk“³⁹ in Erscheinung tritt.

Die Solisten

Solistisch treten in der Rolle der Hirtenkinder Hadumoth (Sopran) und Audifax (Tenor) und, als Vertreter von Staat und Kirche, die Herzogin Hadwig (Alt) und der Mönch Ekkehard (Baß) auf. Ein Fischer (Baß) agiert in einer kleinen Nebenrolle. Beachtenswert ist, daß Le Beau ein äußerst ausgewogenes Verhältnis der Geschlechter entwirft, eine Konstellation, die in den damaligen Oratorienkompositionen - freilich auch durch das Sujet bedingt - eher die Ausnahme ist.

Den neun Chören stehen fünfzehn Solonummern gegenüber, allerdings nicht mit der musikalischen Gewichtung, die Le Beau den Chören zugedacht hat. Am häufigsten verwendet sie die herkömmliche Form von Rezitativ und Arie bzw. Rezitativ und Duett. Im zweiten Teil - ungefähr ab der dritten Szene -, weicht sie dieses Schema allerdings zugunsten der immer erregter werdenden Handlung auf.

An Ensemblesätzen liegen ein Soloquartett (Nr.25) und fünf Duette vor. Das Soloquartett „*Bleibet alle Zeit, treu in Lieb' verbunden*“ wird von der Herzogin angestimmt, in deren Gesang sich dann nach und nach Ekkehard, Hadumoth und Audifax einfügen, in der Art eines „konventionellen“ (Opern-)Finales, in dem alle Beteiligten im gemeinsamen Gesang vereint werden. Mit Ausnahme der Nr.21 sind alle Duette auf die Szenen 1 und 2 verteilt. Drei von ihnen werden von Hadumoth und Audifax (Nr.4 „*Auf! zur Waldfrau, auf!*“, Nr.6 „*Dort leuchtet und glühts*“, Nr.21 „*Dir, o Vater im Himmel droben*“) gesungen, eine von Hadumoth und Ekkehardt (Nr.7 „*Heiliger Mann, mit deinem Wort*“) und ein anderes von Ekkehardt und Audifax (Nr.8 „*Auf zum heiligen Streit*“). Die Nr.7 - Rezitativ, Arioso und Duett von Hadumoth, Audifax und Ekkehardt - trägt Züge einer opernhaften Inszenierung: die drei Sänger treten zwar gemeinsam auf, singen aber nicht miteinander.⁴⁰

Unter den insgesamt fünfzehn Solostücken sind sechs mit Arie bzw. Arioso überschrieben. Zwei davon singt Audifax: gleich zu Beginn die Nr.2 „*Was blinkt da zwischen dem Gestein*“ und die Nr.20 „*Fern verhallt ist der Lärm der Schlacht*“, in der Audifax zunächst seine Erlebnisse schildert und sich dann in seine Liebesarie „*O Hadumoth, du giltst mir mehr als alle Schätze dieser Welt!*“ steigert. Die Nr.7 „*Nicht*

³⁸ Am 21.1.1908 veröffentlichte Le Beau im Badeblatt Baden-Baden einen Aufsatz mit dem Titel „Über die phrygische Tonart“, da sie schon mehrfach von Mitgliedern des Chorvereins um eine Erklärung über die Kirchentonarten gebeten wurde. Sie beschreibt darin die Besonderheit und die Charakteristik der phrygischen Tonart und warum sie diese und die magyrische verwendet hat: „um die beiden sich feindlich gegenüberstehenden Scharen auch harmonisch in einem möglichst schroffen Gegensatz zu bringen“.

³⁹ Vgl. Erich Reimer, Artikel „Oratorium“, in: Handwörterbuch zur Musikalischen Terminologie, Freiburg 1972, S.9.

⁴⁰ Die Partitur enthält die szenische Anweisung: „Hadumoth (:zu Audifax:)“. Es gibt aber keinerlei Hinweise darauf, daß *Hadumoth* szenisch aufgeführt wurde. Eine Aufführungspraxis, die im 19. Jahrhundert durchaus ihre Anhängerschaft gefunden hatte. Die ästhetische Position der Komponistin macht es aber nicht wahrscheinlich, daß sie dem zugestimmt hätte.

vom Zauber spricht ihr Lieben“ ist die Soloarie des Ekkehard, in der „’der heilige Mann’, den naiven Waldkindern den rechten Weg gelehrt.“⁴¹ Hadumoth sind drei Arien zugeschrieben: ein Arioso (Nr.9) „O Gott im Himmel droben“, ein zweites von Le Beau nicht explizit bezeichnetes Arioso (Nr.13) „Die ganze Nacht hab ich durchwacht“ und die Arie (Nr.16) „Noch immer geht es bergab, bergauf“, mit der die vierte Szene beginnt. Diese Arie stellt inhaltlich den Höhepunkt in der Entwicklung der Hadumoth dar, denn an dieser Stelle bricht sich Hadumoths unerschrockenes Wesen Bahn. Ihr beherztes Vorgehen wird deshalb auch nicht in einem für Hirten sonst üblichen 6/8-, 9/8-, oder 12/8-Takt beschrieben, sondern im 2/4-Takt der Krieger rhythmisiert. Diese in F-Dur gesetzte Arie wechselt im Mittelteil, wo sich Hadumoth an die heimatlichen Glocken zum Abendsegen erinnert, nach Des-Dur. Über ein originelles Instrumental-Intermezzo wird zum Chor der Waldgeister (Nr.17) übergeleitet.

Obwohl alle Solonummern mit wenigen Ausnahmen noch mit Rezitativ und Arie - bzw. Arioso oder Duett - überschrieben sind, ist ihre musikalische Struktur nur geringfügig voneinander unterschieden. Beiden liegen gesangliche, einfache Melodien zugrunde. Die Arien heben sich allerdings durch ihre Längen von den Rezitativen ab. Überdies erhalten Arien oder Duette durch klassische Formen, wie z.B. die da capo-Arie oder einfache Liedformen größere Gewichtung. Den Rezitativen indes obliegt im wesentlichen die Schilderung der Handlung. Auch die Instrumentalbegleitung bietet wenig Möglichkeiten zur Unterscheidung. Denn sie richtet sich ausnahmslos nach dem Gesamtkontext, danach, ob Verbindung oder Kontrast zu dem vorhergehenden Stück angestrebt wird. Etliche der Solonummern beginnen mit einer reduzierten Orchesterbesetzung, die dann sukzessive zum vollen Orchesterklang ausbreitet wird.

Szene I.					
Nr.1 Einleitung	Orchester		<i>Allegro, c, E-Dur</i>	3 Hauptmotive: Schatzmotiv, Glaubensmotiv, Liebesmotiv	S.1
Nr.2 Recitativ und Arie	Audifax	R.: Was blinkt da zwischen dem Gestein	<i>Allegro, c, a-moll/A-Dur</i>	Schatzmotiv	S.17
		A.: In dunkler Erden Gründen			S.18
Nr.3 Chor der Zwerge	(S, A, T, B)	Wir hämmern und schaffen die ganze Nacht	<i>Allegretto vivo, 3/4, e-moll</i>		S.24
Nr.4 Recitativ und Duett	Hadumoth und Audifax	R.: Audifax, was weinst du denn?	<i>Allegro, c, Es-Dur</i>	Freiheitsmotiv	S.39
		D.: Auf! zur Waldfrau, auf!			S.47
Nr.5 Chor beim Fest der Sonnenwende mit Soli	4-st. Chor mit Hadumoth und Audifax	C.: Lodernde Flammen steigen	<i>Andante, c, H-Dur/h-moll</i>	Flammenmotiv	S.54
Scene II.					
Nr. 6 Recitativ und Duett	Audifax und Hadumoth	R.: Unwirsch war die Waldfrau	<i>Risoluto, c</i>	Sternschnuppenmotiv	S.79
		D.: Dort leuchtet und glüht	<i>Allegro, 3/4, h-moll</i>		S.81
Nr.7 Recitativ,	Ekkehard,	R.: Was ist's, ihr	<i>c</i>		S.92

⁴¹ Kalischer, a.a.O.

Arioso und Duett	Hadumoth, Audi-fax	Kinder A.: Nicht vom Zauber spricht, ihr Lieben D.: Heiliger Mann, mit deinem Worte	<i>Meno mosso, c, G-Dur</i> <i>a tempo, c, a-moll</i>	Glaubensmotiv	S.94 S.101
Nr.8 Recitativ und Duett	Ekkehard, Audifax	R.: Laß nun von eitlen Träumen, mein Sohn D.: Auf zum heiligen Streit!	<i>Allegro, c, C-Dur</i> <i>Piu mosso, c, C-Dur</i>	Hunnenmotiv	S.104 S.109
Nr.9 Recitativ und Arioso	Hadumoth	R.: Die wilden Feinde nahen! A.: O Gott im Himmel droben	<i>Allegretto, 6/8</i> <i>2/4, a-moll</i>		S.120 S.122
Nr.10 Doppelchor (Media Vita)	Chor der Mönche und Schwaben (S, A, T, B) gemeinsam mit Chor der Hunnen (T 1, 2, B 1, 2)	M/S.: Ach unser Leben ist vom Tod umfängen H.: Wir sausen daher	<i>Moderato, 12/8, (Phrygische und magyarische Tonart), e-moll</i>		S.125
Scene III.					
Nr.11. Recitativ und Arie	Hadwig	R.: Geschlagen ist die Schlacht! A.: Begrabt die Toten nun	<i>Maestoso, ¾, F-Dur</i> <i>Piu animato, D-Dur</i>		S.149 S.150
Nr.12 Chor (Trauerchor)	(S, A, T, B)	Mitten im Leben umfängt uns der Tod	<i>Adagio, c, a-moll</i>		S.157
Nr.13 [Arioso]	Hadumoth	Die ganze Nacht	<i>attacca, ¾, A-Dur</i>	Wandermotiv	S.164
Nr.14 [Rezitativ und Arie]	Hadumoth, Hadwig, Ekkehard	R.: Was hast du, armes Kind? A.: Gott segne und behüte dich	<i>Meno mosso, ¾, f-moll</i> <i>a tempo Fis-Dur</i>		S.168 S.170
Nr.15 Chor mir Solo	(S, A, T, B), Hadumoth	Leb wohl, du Kühne, starke Maid	<i>Allegretto, c, B-Dur</i>		S.174
Scene IV.					
Nr.16 Arie	Hadumoth	Noch immer geht es bergauf, bergab	<i>Andante, 2/4, F-Dur</i>	Wandermotiv	S.186
Nr.17 Chor der Waldgeister	(S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Schlummere sanft, du holde Maid!	<i>Grazioso, 3/8, A-Dur</i>		S.198
Nr.18 Recitativ	Ein Fischer, Hadumoth	Wach auf, Mägdlein, die Sonne steht hoch!	<i>2/4</i>		S.215
Nr.19 Trinklied der Hunnen	(T 1, 2, B 1, 2)	Trinkt und singt!	<i>Allegro, 2/4, a-moll</i>	Hunnenmotiv	S.220
Scene V.					
Nr.20 Ritt und Arie	Orchester, Audifax	A.: Fern verhallt ist der Lärm der Schlacht	<i>Allegro, 2/4, C-Dur</i> <i>Un poco meno animato</i>	Hunnenmotiv, Reitmotiv, Liebesmotiv	S.231 S.237
Nr.21 Duett (Dankgebet)	Hadumoth, Audi-fax	Dir, o Vater im Himmel droben	<i>Moderato, 2/4, C-Dur</i>		S.246
Nr.22 Recitativ	Audifax,	Nun, liebes Kind,	<i>L'istesso tempo</i>		S.24

und Ritt	Orchester	wenn du ausgeruht	<i>(Allegro)2/4</i>		9 S.24 9
Nr.23 Hegauer Tanz und Chor	Orchester (S, A, T, B)	Schlingt den Reigen, schlingt!	<i>Molto Allegro, 3/4, G-Dur</i>		S.25 5
Nr.24 Recitativ	Hadwig	Glücklich habt ihr eure Tat vollbracht		Freiheitsmotiv	S.27 5
Nr.25 Solo- Quartett	Hadwig, Ekkehard, Audifax, Hadumoth	Bleibet alle Zeit	<i>Moderato, c/, h- moll</i>		S.27 8
Nr.26 Schlußchor mit Doppelfuge	(S, A, T, B)	Heil! Audifax und Hadumoth!	<i>Pomposo, c, E- Dur</i>		S.29 1