



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Niels W. Gade.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Niels W. Gade.

Neben Mendelssohn und Schumann lebte in Leipzig während der Jahre 1844—48 der Componist Niels W. Gade aus Kopenhagen. Er war wenige Zeit vorher noch ganz unbekannt in Deutschland, denn die kleinen Stücke, welche von ihm in scandinavischen Sammelwerken erschienen, waren nicht von genügender Bedeutung, um über die Ostsee nach Deutschland zu dringen. Erst da zog er die Augen der Musiker auf sich, als er seine Ouverture zu Ossian herausgegeben hatte, eine Composition, für welche er von der dänischen Regierung das Reise-stipendium erhielt. Im Gewandhause zu Leipzig wurde sie das erste Mal im Winter 1842 aufgeführt und erlangte ihrer Eigenthümlichkeit wegen den entschiedensten Erfolg; solche nordische Tonweisen und diese nationalen Klänge waren noch nie in deutschem Raume gehört worden. Es that dem Publicum wohl, nachdem es seit Jahren unaufhörlich in dem glühenden Strome der Beethoven'schen Muse hatte schwimmen müssen, zur Abwechslung ein kaltes Sturzbad in den Eisbergen des Nordens zu genießen. Bald darauf erschien die erste Sinfonie in C-moll, welche, von Mendelssohn warm befürwortet und mit dem Orchester sorgfältig einstudirt, gleichen Beifallssturm erregte. Durch diese beiden Erfolge war Gade's Ruf in Leipzig gegründet; der Enthusiasmus stellte ihn neben Mendelssohn und machte Schumann's Fähigkeiten und Leistungen ihm gegenüber fast zweifelhaft. Der gute Eindruck seiner Werke wurde im Jahre 1844 durch sein persönliches Erscheinen in Leipzig wesentlich gesteigert; er war jung, von bescheidenem, freundlichem Benehmen, und, was die Hauptsache erschien, seine Gesichtszüge führten dem Beschauer unwillkürlich Mozart's schönes Profil vor die Seele, obgleich die unbeweglichen Mienen und das starre Auge bald wieder von dieser Aehnlichkeit abzogen und an den Norden erinnerten. Gade wurde schnell der Mignon Mendelssohn's, will heißen: des Leipziger Publicums; er ist das letztere eigentlich bis auf diesen Augenblick geblieben, wenigstens in einzelnen musikalischen Kreisen, obgleich sich auch schon manche Stimme gegen ihn erhoben und der Kezerei schuldig gemacht hat. — Eine zweite Sinfonie (E-dur) erschien von ihm noch im Laufe des Winters von 1844. Auch diese wurde sogleich zur Aufführung gebracht und erlangte ebenfalls lebhaften Beifall, doch einen minderen, als die erste; das Publicum war nämlich enttäuscht, es hatte wieder die rauhen Gesänge nordischer Skalden erwartet, um sich in seinem Innern behaglich von Schauer und Grausen durchschütteln zu lassen, aber es fand nur wenig Schauerstoff in dem neuen Werke, es war modernes Empfinden darin, die Musik zeigte anständige Bildung und war fast zahm. Frischer und origineller, und als ein Ausfluß der Nationalität des Componisten erschien wieder die Ouverture „Im Hochland“. Sie ist ein Pendant zu der Ouverture „Ossian“,

eine einzelne Skizze des großen Ganzen, welches in der letztgenannten Ouverture geschildert sein soll. Gade scheint ein großer Verehrer von Dssian, denn noch zu einem dritten größern Werke entnahm er den Stoff aus dieser Dichtung, dies ist: Comala, dramatisches Gedicht nach Dssian, für Solo, Chor und Orchester (op. 12). Diese drei Compositionen nächst der ersten Sinfonie in C-moll sind ohne Zweifel die achtenswerthesten, es herrscht in ihnen keine Künstelei, kein Spiel mit inhaltslosen Phrasen, der Künstler hat seine Natur, seine Empfindungen und die Eigenthümlichkeiten seiner Nationalität einfach und wahr niedergelegt. Die Concertouvertüre in C (Nr. 3) und die dritte Sinfonie in A-moll, deren dritter Satz davon auszunehmen ist, bewegen sich im Ganzen wieder in der Richtung der Sinfonie in E-dur, es sind Versuche in der deutschen Schule, welcher sich der Componist mit allen Kräften anzubequemen sucht.

Von Kammermusik sind drei Compositionen zu erwähnen: eine Sonate für Violine und Pianoforte, ein Quintett und ein Detett für Streichinstrumente; für Clavier zu vier Händen: Nordische Tonbilder, in Form von kleinen Charakterstücken, und drei Clavierstücke in Marschform; von reinen Gesangswerken einzelne Hefte für Männerchor, gemischten Chor und Duetten für zwei Frauenstimmen mit Pianofortebegleitung. Eine komische Oper in dänischer Sprache, im Sommer 1849 in Kopenhagen aufgeführt, ist in Deutschland bis jetzt weder aufgeführt, noch durch den Druck bekannt worden, so daß sie ganz außer dem Kreise dieser Besprechung bleiben muß.

Schon aus den kurzen Andeutungen zu seinen aufgezählten Tonwerken geht hervor, daß Gade vor allen Dingen die Consequenz der Grundsätze in der Production vermissen läßt. So lange er sich naiv, gleichsam instinktmäßig der Ausübung seiner Kunst hingibt, schreibt er mit Glück und Geschick; sobald er darnach strebt, die Mängel seiner nationalen Musik durch fremde Hilfsmittel zu verbessern, wird er schwach und matt. Wohl fühlte er, daß eine Musik, blos auf die charakteristischen Tonweisen seiner nordischen Heimath basirt, durch die Monotonie und Uebereinstimmung der Motive und die daraus entspringende Einseitigkeit der Harmonisirung für die Länge der Zeit kein ersprießliches Feld einer gebildeten Kunstthätigkeit darbiete, und daß es sogar eine zeitliche Grenze gebe, wo die Sättigung des Publicums jedem erfolgreichen Fortarbeiten eine unübersteigliche Schranke aufbauen müsse. Deshalb warf er sich mit Wärme der deutschen Schule in die Arme; er versuchte beide Weisen mit einander zu verschmelzen, ja er ging noch weiter, indem er allen und jeden Scandinavismus über Bord warf und die deutsche Schule allein zu seiner Leiterin auserlor. Das Ergebniß dieses Strebens ist bis jetzt kein ganz günstiges gewesen; ob er sein Ziel in der Folge erreichen wird, darüber läßt sich bis jetzt kein sicheres Urtheil fällen, obwohl sich auch hier der alte Spruch zu bewähren scheint: ne naturam furca expellas! Ein wirklicher Vorwurf läßt sich Gade wegen dieses Strebens nicht machen, im Gegen-

theil gereicht es zu seinem Lobe, daß er das als mangelhaft Erkannte mit dem einzig möglichen Mittel zu verbessern suchte. Er ist Germane, wenn auch nordischen Stammes; ihm war es darum eher vergönnt, als jedem andern Ausländer, die Engländer selbst nicht ausgenommen, den Ernst und die tiefe Kunst der Deutschen zu verstehen, so weit als möglich sich anzueignen und annähernd treu wiederzugeben. Die musikalische Bildung, welche die scandinavischen Länder ihren Kindern angedeihen lassen, ist außerdem ganz auf die Classicität des stammverwandten Landes gegründet und von den deutschen Meistern geleitet worden. In Kopenhagen selbst haben sich seit Ende des vorigen und dem Anfange dieses Jahrhunderts zwei deutsche Kapellmeister, Kunzen und Kuhlau, große Verdienste um die Musik erworben, auch ihr Nachfolger, Gläser, ist ein deutscher Künstler. Von einer dänischen oder nordischen Nationalmusik, im höhern Sinne des Wortes, durfte deshalb bis jetzt nicht die Rede sein, denn auch die Versuche, welche früher von Kunzen zur Gründung einer Nationaloper unternommen wurden (er schrieb mehrere dänische Opern: *Holger Danske*, *Samelichden*, *Naturens Roß*, *Erik Ejegad* etc.) sind erfolglos geblieben, da sie keine Lebenskraft in sich hatten und von nordischer Musik nichts weiter bieten, als eben nur einige Motive. Kuhlau's dänisches Liederspiel: *Elvenhøjen* erregte lange Zeit in Kopenhagen Furore; es enthielt viele Volksgesänge und hat ein nationaleres Gepräge, als Kunzens Opern. Auch Hartmann und nach ihm Saloman betraten diesen Weg; der Erstere blieb trotz einzelner glücklich angebrachter Neußerlichkeiten in der deutschen Richtung; der Letztere machte Furore zu einer Zeit, in welcher das ausschließliche Dänenthum eben im Entstehen war, muß aber unter den hier angeführten Musikern als der schwächste angesehen werden.

Da die hier genannten Vorgänger Gade's trotz ihrem guten Willen nicht vermochten, sich in eine nordische Kunstanschauung zu vertiefen, da das specifische Deutschthum zu gewaltig in ihren Compositionen hervortrat und selbst die Volkslieder unter ihren Händen viele Züge ihrer Eigenthümlichkeiten verloren, so würde, wenn überhaupt die Rede von einer nordischen Schule der Musik sein kann, ihr Entstehen von dem Auftreten Gade's zu datiren sein, denn er allein hat es bis jetzt verstanden, die rauhen, harten, melancholischen Weisen seiner Heimath für die höhere Kunstform zu verarbeiten, sie in Beziehung auf Rhythmus und Melodie charakteristisch hinzustellen und durch die Kunst zu idealisiren. Es ist dies als ein Zeichen von der Tiefe und Bedeutung dieser Melodien zu betrachten; die Verwandtschaft des Nordens mit deutscher Empfindungsweise zeigt sich auch in dem Reiche der Tonkunst. Freilich ist das deutsche Motiv ausschließend zu kunstreichen Verwebungen, zu tiefem Combinationen, zu geistreichen Umgestaltungen geeignet und alle Kunstwerke, die wirklich mit diesen Eigenschaften ausgerüstet sind, gehören nur dieser Nation an. Wenn in der neuern Zeit einzelne Italiener, Franzosen und Engländer tiefer Gedachtes und Erhabenes leisteten, so war dies

immer eine Wirkung der deutschen Schule, deren ernsthaftes Studium sie auf einen Standpunkt brachte, daß sie in der Musik fast deutsch denken und schreiben lernten. Im vollsten Maße wird dies einem Ausländer nie gelingen, weil jeder Mensch für sein ganzes Leben bis zu einem gewissen Grade von den Ideen abhängig bleibt, die seinem Stammvolke eigenthümlich sind, am meisten in der Sphäre des unmittelbaren Empfindens. Auch bei stammverwandten Nationalitäten werden diese Unterschiede nicht ganz wegzubannen sein, und so findet sich in Gade's Art und Weise, Musik zu denken und zu schreiben, Charakteristisches und Abweichendes in Menge, wenn auch die Grundsätze und das Muster der deutschen Schule bei ihm deutlich genug in den Vordergrund treten. Die nordische Schule, wie sie Gade geschaffen und wie sie vielleicht Nachfolger von ihm weiter ausbilden werden, wird, wie die deutsche, sich durch Ernst und Tiefe auszeichnen, mangeln wird ihr aber gewiß der Reichthum des Gemüths, die Zartheit und Innigkeit des Ausdrucks. Ihre starren Melodien gestatten nur eine einseitige Charakterzeichnung, nur eine beschränkte Art der Modulation; sie enthalten in sich keine Fügsamkeit für die höhern contrapunktischen Gestaltungen. Durch diese Sätze soll eine Charakteristik der Gade'schen Musik ausgesprochen werden, wie sie sich findet in seiner ersten Symphonie in Moll, in den beiden Duverturen „Ossian“ und „Im Hochland“, und in dem dramatischen Gedicht Comala.

Diese vier Werke ruhen auf gleicher Basis, sie charakterisiren uns die rauhe kalte Poesie des Ossian, dessen seltsame Nebelwelt freilich ein Erzeugniß sentimentaler germanischer Bildung ist, und ihre Tonweisen klingen in unserer Zeit wie eine Erinnerung an die Edda und die Gesänge der alten Germanen in den Hainen Odin's und Freia's. Eine kleine Abweichung von den melancholischen, großen scandinavischen Gebilden macht die Duverture „Im Hochland“, welche in ihren Motiven und ihrer viel heitern Färbung an Walter Scott's Schilderungen des schottischen Hochlandes erinnert; ihre Zierlichkeit, Behendigkeit und Durchsichtigkeit gereicht ihr jenen andern Werken gegenüber zum großen Vortheil, darum muß man diese Duverture als eine gute Einleitung zur Bekanntschaft mit dem Componisten empfehlen. Bis jetzt ist ihr auch nirgends in Concertinstituten ein Hinderniß entgegengestellt worden; das Fremdartige ist in ihr nicht überwiegend, und wo es hervortritt, geschieht dies auf so bescheidene und gewinnende Weise, daß man es willkommen heißt und sich gern fesseln läßt. Schon befremdender wirkt die Duverture zum Ossian mit ihren düstern Klängen, ihrer kalten Luft. Ein wirklich wohlthuendes und erhebendes Gefühl erregt sie nicht, es ist, als ob man den nordischen Sängern unter lichtarmem Himmel zwischen den dunklen Föhren dahinschreiten sähe. Das ganze Gemälde ist monoton und farblos, dennoch aber macht es den Eindruck der Wahrheit, denn der zu Grunde liegende Stoff gestattete keine wärmere Behandlung. Man wird unwillkürlich an eine Duverture Mendelssohn's erinnert: die Singalshöhle oder die Hebriden, ja es ist sogar

nicht unwahrscheinlich, daß Gade von ihr den Anlaß zu seiner Schöpfung genommen, wie überhaupt jener Componist vielfach, sowohl fördernd als hemmend, in die Thätigkeit Gade's eingreift. Der Unterschied zwischen beiden Werken ist leicht zu finden, er ist der schon oben angedeutete zwischen der deutschen und nordischen Musik: Mendelssohn's Motive sind glänzender und freier, zu kunstreichen Verwebung geschickter, zu reicher Harmonisirung verwendbarer.

Die erste Symphonie in C-moll vertritt den specifischen Scandinavismus und stellt denselben so urkräftig dar, daß sein Erscheinen beinahe die Empfindung des Schreckens in dem Zuhörer erregt, der nicht darauf gefaßt war, so plötzlich in eine ganz andere Art, zu denken und zu fühlen, hineinversetzt zu werden. Es ist deshalb leicht erklärlich, daß das Concertpublicum vieler Orte sich mit dieser Composition durchaus nicht einverstanden erklären wollte, und daß die bittersten, absprechendsten Urtheile laut wurden. Ein Cölner Kritiker spricht „von einer Masse lächerlichen, gesuchten und breitgetretenen Zeugens“, daß besonders „das Finale ein ekelhaft betäubendes Blechgetöse mache“. Diese übertriebenen, aus Opposition entspringenden Ausdrücke enthalten einiges Wahre. Der Kritiker wußte sich in das Abweichende der Gade'schen Motive nicht hineinzufinden; was er lächerlich und gesucht nennt, ist nur fremdartig, aber schwerer in die Waagschaale fällt der Vorwurf, daß der Componist Unbedeutendes zu breit trete. Die Sinfonie leidet allerdings in ihrem ersten und letzten Satz an mancherlei lästig fallenden Längen, die um so mehr ermüden, als nicht immer vollständig ausgesprochene Motive in verschiedener Behandlungsweise wiederkehren, sondern kurze, willkürlich herbeigeholte Phrasen, deren eine die andere verdrängt, die in ihrer Zusammenstellung keine Beruhigung, keinen vollständigen Sinn gewähren. In den beiden andern Sinfonien tritt dieser Uebelstand noch mehr hervor, und es wird später noch einmal die Rede davon sein. Andere Fehler darf man mit Recht dieser Sinfonie nicht nachsagen, denn auch das angefeindete Blechgetöse ist weder so übermäßig, daß man es verhöhnen darf, noch ist es so unmotivirt für den, welcher Verstand genug besitzt, die Absichten des Tondichters zu begreifen. Der letzte Satz der Sinfonie ist besonders stark instrumentirt; die alten felsenherzigen, trogigen Helden des Nordens dürfen mit Recht ein wenig laut reden, zumal sie nicht von Liebe girren, sondern einen Schlachthymnus anstimmen; es ist so etwas wie Berserkerwuth in ihnen und diese läßt sich keine Zügel anlegen. Der erste und zweite Satz der Sinfonie sind milder gehalten, doch weichen sie nicht von dem Charakter des letzten Satzes ab und dürfen als richtige Vorbereitung zu dem Finale angesehen werden. Der erste ist an Motiven arm, und die wenigen, welche hervortreten, sind kalt und starr, die Instrumentation allein trägt einiges Leben hinein und bietet eine Entschädigung für die Magerkeit der Gedanken. Das Scherzo hat lebendige, rhythmische Motive und zeichnet sich in der Instrumentation noch mehr aus, als der erste Satz, in ihm liegt das am meisten Bestechende des

ganzen Werkes. Nicht in vollkommene Uebereinstimmung mit den andern Sätzen läßt sich das Andante bringen; das nordische Bewußtsein ist hier wie durch einen Zauber zurückgedrängt, das deutsche Element, in seinem Urtypus Mozart, strömt hervor und geberdet sich recht angenehm und lieblich, das Ganze ist wie eine Oase aus südlicherem Himmel, mit glänzender Vegetation, hineingeschmuggelt in die felsumragten Thäler Norwegens.

Das dramatische Gedicht *Comala* enthält folgende Episode aus *Ossian*: *Comala*, die Tochter *Sarno's*, des Königs von *Innystone*, in heftiger Leidenschaft zu *Fingal*, dem König *Morwen's*, entbrannt, folgt ihrem Geliebten in Kriegerkleidung auf einem Kriegszuge gegen den König *Caracul* von *Lochlin*. *Fingal* läßt *Comala* am Tage der Schlacht auf einem Berge an den Ufern des *Carun* zurück, von welchem sie das Schlachtfeld überschauen kann, und verspricht, wenn er siege, am Abend dahin zurückzukehren. *Comala*, von bangen Ahnungen erfüllt, harret auf *Fingal's* Rückkehr; im Brausen des Sturmes erscheinen ihr die Geister der Ahnen, welche nach dem Schlachtfeld ziehen, um die Seelen der Gefallenen heimzuführen. Sie wähnt die Schlacht verloren und *Fingal* getödtet; von Schmerz überwältigt, stirbt sie. *Fingal*, als Sieger aus der Schlacht heimkehrend, erfährt von den klagenden Jungfrauen den Tod der Geliebten; trauernd fordert er die Barden auf, sie im Gesange zu preisen, und die Chöre der Jungfrauen und Barden geleiten die scheidende Seele zu den Wohnungen der Väter.

Die Anordnung der einzelnen Scenen gibt dem Componisten reiche Veranlassung zur Entfaltung der verschiedenartigsten musikalischen Wirkungen; der Held *Fingal*, die liebende, ahnungsbanke *Comala*, die Chöre der Krieger, die Schaaren der Geister bieten Stoff zu den contrastirendsten Charakterzeichnungen. Gade hat seinen Text verstanden und nichts versäumt, um ihn von der ergiebigsten Seite anzubauen, er fand in ihm eine gute Gelegenheit, seine heimathlichen Weisen auf Gestalten überzutragen, die nur auf diese Art richtig gezeichnet werden konnten. Diese eigenthümliche, nationale Behandlungsweise ist nicht bloß auf die Einzelgesänge *Fingal's* und *Comala's* übergetragen, sie tritt auch in den Chören hervor, am meisten in dem Geisterchor, in welchem sich eine hohe Genialität der Erfindung offenbart.

Als bester Erfolg Gade's ist bis jetzt noch diese *Comala* zu nennen; den Werken, welche ihr folgten, mangelt im Vergleich zu ihr der tiefere Inhalt und die Entschiedenheit des Charakters, sie sind gesucht und reflectirt, und der schon früher angedeutete Fehler, statt mit vollständig ausgearbeiteten Motiven, nur mit kurzen Phrasen, von geringem Umfange zu arbeiten, und diese ohne bestimmten Grund an einander zu heften, verdient hier noch schärfere Rüge, als in der ersten Sinfonie. Freilich sind nur wirklich Kunstverständige, in die Construction größerer Musiksätze Eingeweihte, im Stande, diesen Mangel zu erkennen, für den Dilettanten, dem diese Geheimnisse verschlossen sind, wird sich kein richtiger Standpunkt der

Beurtheilung finden lassen, zumal in dem vorliegenden Falle eine Täuschung ihm die Augen blendet. Diese Täuschung besteht in Gade's Weise, zu instrumentiren; er übertrifft darin Schumann, ja selbst Mendelssohn, denn wenn dieser auch feinere Effecte zu erzielen wußte, so zeichnet sich Gade doch durch größere Mannigfaltigkeit und durch einen gewissen Pomp aus. Besonders diese letzte Eigenschaft ist es, welche bis jetzt verführt hat, die so schön ausgeschmückten Phrasen zu überschätzen und in ihnen einen Sinn und eine Bedeutung zu suchen, die keineswegs darin liegt. Die Enttäuschung hat übrigens bereits begonnen, wenigstens haben die letzten Aufführungen der Ouverture in C-dur (No. 3) und der E-dur Sinfonie im Publicum hier und da Verwunderung hervorgerufen, wie man jemals in so enthusiastischen Beifallsäußerungen sich habe ergehen können. Die Ouverture in C-dur, offenbar in der Absicht entstanden, einen Pendant zu Beethoven's op. 124 zu geben, besteht nur in einem Aneinanderreihen einzelner kleiner Sätzchen, ein wirklich ausgesprochenes Motiv bietet nur der Mittelsatz, und dessen Kraft besteht mehr im Rhythmus, als in der Melodie. Diese Schwächen sind sorgsam überdeckt durch eine pomphafte Instrumentation, durch einen Aufwand von Orchestermitteln, in so übertriebenem Maße angewendet, daß am Schlusse derselben der Hörer kein anderes Gefühl übrig hat, als das der Uebersättigung. Die kurze Recension eines Musikers, der sie als Ouverture vor das Lustspiel „Biel Lärm um Nichts“ gestellt wissen wollte, ist zwar hart, aber fast wahr.

Die zweite Sinfonie in E leidet an denselben Fehlern, nur treten sie nicht so offen heraus. Das Thema des ersten Satzes besteht aus dem zweiten Takte der Schubert'schen C-dur Sinfonie; es kehrt unaufhörlich wieder, wenn auch in der Schreibweise und in der Instrumentation modificirt. Kunstreiche, contrapunktische Verwebungen und Combinationen fehlen in der Durchführung; lose neben einander gestellte Reminiscenzen vermögen diese Mängel nicht zu ersetzen. In diesem Werk zeigt sich am deutlichsten Gade's geringe Neigung zu kunstreicher Verarbeitung; er liebt das Großartige und Einfache, vermag es aber nur durch den Pomp der Instrumentation herzustellen. Der zweite und dritte Satz, Andante und Scherzo, sind in ihren Motiven besser, der letzte Satz ist eine bloße Nachahmung aus der ersten Sinfonie: nordische Volkslieder bilden seinen Hauptinhalt, wirken aber hier weniger, weil sie nicht mehr so originell und neu erscheinen. In der dritten Sinfonie in A tritt das deutsche Element in den Vordergrund, doch ist in ihrer Construction kein wesentlicher Fortschritt. Hervorzuheben sind aus ihr der zweite Satz, Andante, und der dritte, ein Charakterstück in höherer Tanzform, die Melodien mit wenig nordischem Anstriche, die Instrumentation voll der feinsten und zartesten Schattirungen.

Gade's Werke für Kammermusik bieten nach den bis jetzt besprochenen größern Tonstücken keine besondere Veranlassung zu nähern Erörterungen; die frühern schließen sich mehr der Periode an, welche sich auf seine Nationalität basirt, sein

letztes Octett für Streichinstrumente hingegen trägt mehr die Züge der A-moll Sinfonie an sich und dürfte unter den Werken, die nach den Grundsätzen der deutschen Schule gearbeitet sind, als das vorzüglichste zu betrachten sein. Wie im vollen Orchester, so ist auch in der Kammermusik seine Art zu instrumentiren gewandt und äußerst wirkungsvoll; die praktischen Erfahrungen, welche ihn sein langer Aufenthalt im Orchester selbst sammeln ließ, (er war früher Violinspieler in der Kopenhagener Capelle) verwerthet er jetzt mit großem Erfolge. Von geringerem Belange sind seine Gesangscompositionen, sie zeigen seine Schwäche in Erfindung fließender, singbarer und ansprechender Melodien, wozu noch kommt, daß seine mangelhafte Kenntniß der deutschen Sprache ihn zu mancherlei falschen Declamationen und Schwerfälligkeiten verleitete.

Wohl darf man von der Zukunft Gade's viel Gutes hoffen, er ist noch jung und rüstig, und an Aufmunterung zum Schaffen, sowie an Freunden, die sich für seine Leistungen interessiren, fehlt es ihm nicht. Kopenhagen schätzt ihn hoch, und seine Landsleute bestreben sich, den ersten bedeutenden Tonkünstler, der unter ihnen geboren wurde, zu ehren. Die Schwierigkeiten, mit denen Gade zu kämpfen hat, sind nicht äußerliche, sie bestehen vielmehr darin, daß seine Nationalität und seine Erziehung ihn auf eine Bahn gewiesen haben, auf welcher er keinen andern Wegweiser zu finden vermag, als sich selbst. Sehen wir zu, ob er sein schwieriges Ziel erreicht, oder ob er aus Mangel an Kraft auf halbem Wege stehen bleibt.

Die Kriegszüge der Tyroler Schützen im Jahre 1848.

Zu den Begebenheiten aus dem Jahre 1848, welche am wenigsten bekannt sind, gehört die Vertheidigung Tyrols gegen die wälschen Einfälle. Es sei mir daher gestattet, für dieses dunkle Blatt deutscher Geschichte Einiges aufzuzeichnen.

Die Piemontesen und die wälschen Freischaaren, welche nach dem Rückzug Radetzky's auf Verona die Südgrenze Tyrols aus dem Brescianischen, die Insurgenten und Kreuzzügler, die sie bei Valarga und aus den Sette Comuni bedrohten, störten auch den Gouverneur zu Innsbruck in seiner behäbigen Ruhe. In seiner leidenschaftlichen Vorliebe für die deutsche Bewegung sah er bereits entsezt die Schaaren Hecker's mit Schwert und Brandfackel über Würtemberg und Baiern wie einen Lavaström hereinbrechen. Er errichtete sonach, wie es in der guten alten Zeit bräuchlich gewesen, in Innsbruck eine ständische Schutzdeputation. Dies Institut stammte aus den Zeiten der Landsknechte Kaiser Max I., der für seine vielen Kriege zur Vergrößerung der habsburgischen Erblande die nöthigen Truppen vom deutschen Reich nicht erhalten konnte; im Land-