Wet ist musikalisch? : eine musikalische Plauderei

Autor(en): **Schnyder, Casimir**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Am häuslichen Herd : schweizerische illustrierte Monatsschrift**

Band (Jahr): **32 (1928-1929)**

Heft 17

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-670491

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Erntezeit. Phot. Werner Neuschwander, Uerkheim.

Wer ist musikalisch?

Eine musikalische Plauderei von Casimir Schnyder.

Daß die Musikalität in vielen Fällen auf Vererbung vonseiten musikalischer Eltern beruht, ließe sich aus der Abstammung mancher berühmter Tonsetzer leicht nachweisen. Wächst ein musikalisch veranlagtes Kind in einem Kreise auf, in dem Instrumental- und Vokalmusik das tägliche Brot bilden, so ist es nicht verwunderlich, wenn es sich eines Tages aus eigenem Antrieb ans Klavier setzt, um mit eigenen Händen dem Instrumente Töne zu entlocken, die das junge Herz erfreuen. Ein Merkmal musikalischer Begabung besteht demnach im persönlichen Bedürfnis, sich musikalisch zu betätigen. Das beweist der Sennenbube auf der hohen Alp, der seinem Entzücken von der Schönheit der Natur in virtuosen Jodlern Ausdruck verleiht, wie ein Mädchen, das während seiner munter fortschreitenden häuslichen Arbeit seinem jugendlichen Frohmut im Liede Luft verschafft. Wären die beiden nicht musikalisch, so würden sie wohl schweigen. Ich stehe auch nicht an, denen Musikalität im allgemeinen zuzusprechen, die lediglich gerne Musik anhören, möge es ihnen nun vergönnt gewesen sein, das Spielen eines Instrumentes zu erlernen, mögen sie stimmbegabt sein oder nicht. Würden sie beim Anhören guter Musik nicht geistige Erfrischung und Erholung fürs Gemüt finden, so würden sie wohl nicht zum Beispiel die Abonnements- oder populären Sinfoniekonzerte, die doch auch einige Opfer an Geld und Zeit verlangen, jahrelang regelmäßig besuchen.

Auf die Frage, wie sich Musikalität im besondern äußere, läßt sich verschiedenes sagen, vornehmlich aber, daß sie in allerlei Stufen oder Graden auftritt. Ein höher musikalisch begabter Instrumentalist oder Sänger wird sich nicht damit begnügen, das vor ihm liegende Notenbild gedankenlos in Tönen wiederzugeben, sondern er wird beim Spielen oder Singen auch innewerden, in welchem musiktheoretischen Verhältnis die sich folgenden Noten zueinander stehen. So wird er auch eines Wechsels der Tonart sofort bewußt, und es kommt nicht vor, daß er die durch Modulationen bedingten Vorzeichen vergißt und so gegen die Gesetze der Harmonik verstößt, ohne es nur zu merken, wie dies bei unbegabten Musikschülern zu geschehen pflegt.

Will man jemanden, der beabsichtigt, Berufsmusiker zu werden, auf seine Musikalität prüfen, so eignet sich hierzu folgendes Vorgehen: Der Examinand hat sich in einer Ecke des Musikzimmers so aufzustellen, daß er dem Examinator den Rücken zuwendet. Der Examinator schlägt auf seinem Flügel einen Ton an und bezeichnet dessen Namen. Hierauf spielt er mit jeweiligen Unterbrechungen eine Reihe von Tönen, die der Examinand zu bestimmen hat. Der Examinator hat es so in der Hand, den zu Prüfenden vor die schwierigsten musiktheoretischen Probleme zu stellen. Denn um einen neuen Ton richtig zu bestimmen, verbleibt dem Examinanden nur das musikalische Vorstellungs- und Kombinationsvermögen. Nur ein Schütze, der im Distanzenschätzen tüchtig ist, wird seine Kunst im Felde erfolgreich ausüben können. Rasche Orientierung im Reiche der Töne aber ist eine der Anforderungen, die unerbittlich an einen Musikbeflissenen gestellt werden müssen, der sich zur Ausübung des Künstlerberufes entschließen will.

Die Musikalität äußert sich auch in der Fähigkeit, Gehörtes zu erfassen und zu reproduzieren, wobei das musikalische Gedächtnis eine gewichtige Rolle spielt. Von Mozart wird ja erzählt, daß er in Rom das weltberühmte Miserere Allegris, das alljährlich am Karfreitag in der Sixtinischen Kapelle gesungen wird, und dessen Partitur damals ängstlich geheimgehalten wurde, nach einmaligem Anhören aus dem Gedächtnis niederschrieb. Ich kenne einen Musiker, dem sich ein allerdings nicht langes Instrumentalstück, das er als achtjähriger Knabe hörte, so einprägte, daß er es sofort zu Hause auf dem Klavier wiedergeben konnte, und daß es ihm heute noch, nach 53 Jahren, jederzeit gegenwärtig ist. Dem, der über ein gutes musikalisches Gedächtnis verfügt, werden unwillkürlich Tonfolgen oder melodische Wendungen beim Spielen oder Anhören von Tonstücken auffallen, die ihm schon in Liedern des nämlichen Komponisten, oder in Kompositionen anderer Meister zu Gehör gekommen sind. Über ein hervorragendes Gedächtnis verfügen natürlich Instrumental- oder Vokalkünstler, die die Fähigkeit besitzen, ihr ganzes Konzertprogramm auswendig vorzutragen, ohne sich auch nur einmal zu irren. Auch dem eignet ein recht ansehnliches Gedächtnis, der mit einer so großen Zahl volkstümlicher, geselliger oder gar klassischer Gesänge dermaßen vertraut ist, daß er die Fähigkeit besitzt, einer sangesfrohen Gesellschaft und ihren Solisten einen ganzen Abend als zuverlässiger, führender, und zugleich musikalisch seriöser Begleiter am Flügel zu dienen, ohne daß er dazu eines Liederbuches oder eines Liederalbums bedürfte. Das setzt nun freilich auch voraus, daß die Gesetze der Harmonielehre für ihn kein unbekanntes Land mehr sind.

Man möchte im allgemeinen versucht sein, den Streichern eine größere Musikalität beizumessen als den Klavierspielern und Organisten. Das hat seine Berechtigung insofern, als vor dem Pianisten und Organisten die ganze Tonskala fix und fertig bereitsteht, während einem Geiger, einem Bratschisten, einem Cellisten oder Kontrabassisten nur eine „Tabulatur" von je vier Tönen zur Verfügung steht, auf die das ganze Gebäude der künstlerischen Betätigung aufgerichtet werden muß. Sicher ist, daß an den Gehörsinn eines Streichers, von dem man trotz seinem primitiven Hilfsmittel ein harmonisch absolut reines Spiel erwartet, höhere Anforderungen gestellt werden als an einen Pianisten oder Organisten.

Weisen sich aber letztere als bedeutende Kapazitäten in der Kunst des Improvisierens oder Extemporierens aus, so wird man sie nicht ohne weiteres auch einem tüchtigen Streicher gegenüber als weniger musikalisch taxieren dürfen. Denn beim Improvisieren oder Extemporieren schafft der Musiker völlig aus eigenem Ermessen heraus. Er intoniert in der Tonart, von der er vorausfühlt, daß sie seiner Gemütsstimmung gerade entspricht. Er entbehrt jeder fremden Hilfe. Er muß die Klänge, die ihm vorschweben, und die Modulationen, die ihm beim Spiel plötzlich einfallen, sofort in die Tat umsetzen können und zum voraus wissen, nur so, und nicht anders kann ich einen neuen musikalischen Gedanken verwirklichen. Eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem rein harmonischen Gestalten des Streichers und der musikalischen Zielsicherheit des Improvisators, und damit auch eine gewisse musikalische Ebenbürtigkeit der beiden wird man deshalb nicht schlechterdings in Abrede stellen können.

Eher möchte ich zu der Ansicht hinneigen, daß die Sangeskunst die größte Musikalität beanspruche. Chordirigenten, die nicht in der glücklichen Lage sich befinden, nur Kräften Aufnahme in den von ihnen geleiteten Verein zu gewähren, deren Musikalität ohrenfällig ist,

sondern mit Personen vorlieb nehmen müssen, denen eine gründliche musiktheoretische Bildung abgeht, befinden sich oft in einer nicht beneidenswerten Lage. Sie wissen davon zu erzählen, wie viel Mühe es kostet, unbegleitete Gesänge, auch wenn sie sich „nur" auf dem Gebiete des Volksliedes bewegen, harmonisch rein herauszubringen. Aber auch den Vereinen, die den Kunstgesang mit seinen erhöhten Anforderungen pflegen, bleibt schwere und intensive Arbeit nicht erspart, und man macht an größeren Gesangfesten nicht selten die Erfahrung, daß gerade die Vereine der 3. Kategorie ihr Pensum nicht immer in befriedigender Weise lösten. Es braucht in der Probe zum Beispiel beim Übergang in eine andere Tonart den Sängern nur eine ungewohnte Notierung zu begegnen (die den theoretisch Gebildeten, weil leicht verständlich, keine besondere Schwierigkeit bereitet), so bemächtigt sich ihrer eine Unsicherheit, die sich als Intonationsschwankung auswirkt und bis ins Konzert hinein, und hier erst recht nachwirkt, weil die ruhige Erwägung dann in der Regel fehlt, wenn dem Übel nicht in seinen Anfängen energisch gesteuert wird. Das einzig heilbringende Mittel, um die harmonische Leistungsfähigkeit eines Vereins wirksam zu steigern, wäre die Einführung der Chorschule, in der die Sänger nach bewährter Methode so gefördert würden, daß das „Nach dem Gehör singen" aufhören und an seine Stelle ein Singen treten würde, das sich der zu vollbringenden theoretischen Mitarbeit bewußt wäre. Aber dazu fehlt gewöhnlich die nötige Zeit. Die Konzertprogramme werden im Interesse ihrer „Zugkraft" meistens technisch so schwer belastet, daß Extraproben eingeschaltet werden müssen und für die Chorschule kein Raum mehr übrig bleibt. Die Folge davon ist, daß wesentliche Fortschritte nicht in dem Maße erzielt werden, wie es wünschenswert wäre, und die musikalische Gestaltung des Vortrags zu kurz kommt, weil die Sänger durch die Lösung ihrer technischen Aufgabe noch zu sehr beschäftigt sind.

Die Schwierigkeit des unbegleiteten Gesanges liegt darin, daß der Sänger von keinem Instrument gestützt wird und somit nur eigenes, sicheres Können den Ausschlag gibt. Singt ein Solist mit nicht obligater (selbständiger) Klavierbegleitung, so findet er am Instrument Halt, falls er auch Klavierspieler ist. Sobald aber die Begleitung ihre eigenen Wege geht und gar so verwickelt gestaltet wird, daß es selbst dem Kundigen nicht mehr leicht fällt, den harmonischen Zusammenhang zwischen Melodie und Begleitung rasch herauszufinden, so wird es sich erweisen, ob der Sänger sattelfest ist oder nicht, ob ihm Treffsicherheit eignet, oder ob sie ihm abgeht, ob er auch rhythmisch veranlagt ist oder zum Beispiel bei Synkopen (Bindungen aus einem leichten Zeitwert in den nächsten schweren) stolpert. Und wenn die gesangstechnischen Erfordernisse — sagen wir: in der Hauptsache — vorhanden sind, wird es sich erst auch zeigen, ob der Solist über die nötige musikalische Intelligenz verfügt, um den Gesangstoff geistig vollauf zu erfassen und ihn musikalisch zu gestalten. Manche Liederkomponisten erweisen sich bekanntlich in der Angabe der Vortragszeichen als nicht sehr freigebig. Sie setzen eben voraus, daß die Ausführenden von sich aus den Vortrag so lebensvoll gestalten werden, wie sie sich ihn selbst gedacht haben. Daraus erhellt, daß auch die Veranlagung zur Kunst der Interpretation zum Rüstzeug eines tüchtigen Sängers gehört.

Musikalisch ist, wer das „absolute Gehör" besitzt, das heißt, wer ohne sich eines Instrumentes zu bedienen, zum Beispiel das A der eingestrichenen Oktave richtig angeben, somit auch eine Violine oder ein anderes Streichinstrument in der zutreffenden Tonlage stimmen oder die Töne eines Glockengeläutes bestimmen kann. Ein musikalisch veranlagter Dirigent wird bei der Chorprobe nicht immer das Klavier zu Hilfe nehmen müssen, um irgend eine Stelle des Gesangstoffes zu intonieren, sondern er singt den Sängern die Töne unmittelbar aus seinem absoluten Gehör vor. Er gewahrt es auch, wenn der Chor nach so und soviel Takten die begonnene Tonlage verlassen hat. Auf jeden Fall aber kann er, nachdem der Schlußakkord verklungen ist, sofort sagen, ob sein Chor auf dem Ton geblieben ist oder nicht. Einem musikalisch Veranlagten kann zum Beispiel irgend ein Motiv in den Ohren klingen. Er sagt sich, das müssen die und die Töne sein, geht ans Klavier, spielt die Töne so, wie er sie sich gedacht hat, und seine Berechnung stimmt genau: Das absolute Gehör hat ihn nicht im Stiche gelassen.

Zum musikalischen Vorstellungsvermögen ist nun aber das absolute Gehör nicht unbedingt erforderlich. Auch mit dem relativen Gehör, bei dem die gedachten Töne nicht genau mit ihrer

instrumentalen Lage übereinzustimmen brauchen, kann jemand zum Beispiel eine Gesangspartitur beim bloßen Durchlesen harmonisch richtig erklingen hören. Auf die nämliche Weise läßt sich auch ohne Zuhilfenahme des Klaviers, rein aus dem musiktheoretischen Vorstellungsvermögen heraus komponieren. In einer Gesellschaft übergab einmal ein Herr, der beabsichtigte, ein Liederbuch herauszugeben — es war kein Komponist — einem Anwesenden einen Liedertext mit der Bemerkung: Wenn ich dazu nur eine Vertonung für Gemischten Chor hätte. Der Angeredete las den ansprechenden Text aufmerksam durch, setzte sich sofort hin und hatte in kurzer Zeit ein Strophenlied zu Ende geschrieben. Ein Mitglied der Gesellschaft konnte es in seiner Verblüffung nicht unterlassen, den Komponierenden mit der Frage zu unterbrechen: Ja, wie ist es möglich, daß Sie, ohne am Klavier zu sitzen, komponieren können? Er bekam dann die einfache Antwort: Ich höre eben die Noten, die ich niederschreibe, zusammenklingen.

Einen dermaßen musikalisch Begabten wird es keine große Mühe kosten, im Konzert, beim Anhören eines Tonstückes, das letztere im Geiste auf den Flügel zu übertragen, oder, wenn er bei nächtlicher Stille, vor dem Einschlummern sich in Gedanken noch ans Klavier setzt, um seiner Phantasie freien Lauf zu lassen, mit seinem geistigen Ohr genau das erklingen zu hören, was er mit seinem musikalischen Vorstellungsvermögen improvisiert.

Musikalität äußert sich sodann im Klangsinn, der beim Anhören eines Orchester- oder Orgelkonzertes sofort zu erkennen vermag, welche Instrumente oder Register solistisch Verwendung finden, und der es durch Übung soweit gebracht hat, mit gespannter Aufmerksamkeit herauszuhören, aus welchen Klangfaktoren sich die jeweilige Instrumentation eines Tonstückes zusammensetzt.

Ein musikalisch Gebildeter, der sich in der Musikliteratur und in den verschiedenen Stilarten auskennt, wird bei der Uraufführung eines Werkes bald herausfinden, ob der Komponist aus einer eigenen Tonwelt heraus sich schöpferisch betätigt, ob er sich formal an ein Vorbild anlehnt, ohne es jedoch in Einzelheiten zu kopieren, oder ob er sich derart in den Stil und Geist eines Meisters eingelebt hat, daß er im selben Stil und aus demselben Geiste heraus Neues schaffen muß, und er freut sich innig, wenn er zum Beispiel konstatieren kann, daß der Genius Mozarts, Schuberts, ja sogar Bachs auch in der Neuzeit vereinzelt noch befruchtend nachwirkt, trotzdem der kompositorische Individualismus heute so üppig ins Kraut schießt wie wohl noch nie.

Höchste musikalische Begabung eignet nun dem Komponisten, dem nicht nur eine unerschöpfliche Phantasie, sondern auch das kontrapunktische Rüstzeug zum formalen Gestalten in hohem Maße zur Verfügung steht. Welch gewaltigen Respekt nötigt uns nicht immer wieder die Kunst des Fugierens ab, die sich in den Werken Bachs in bisher nicht wieder erreichter Höhe und Hoheit offenbart!

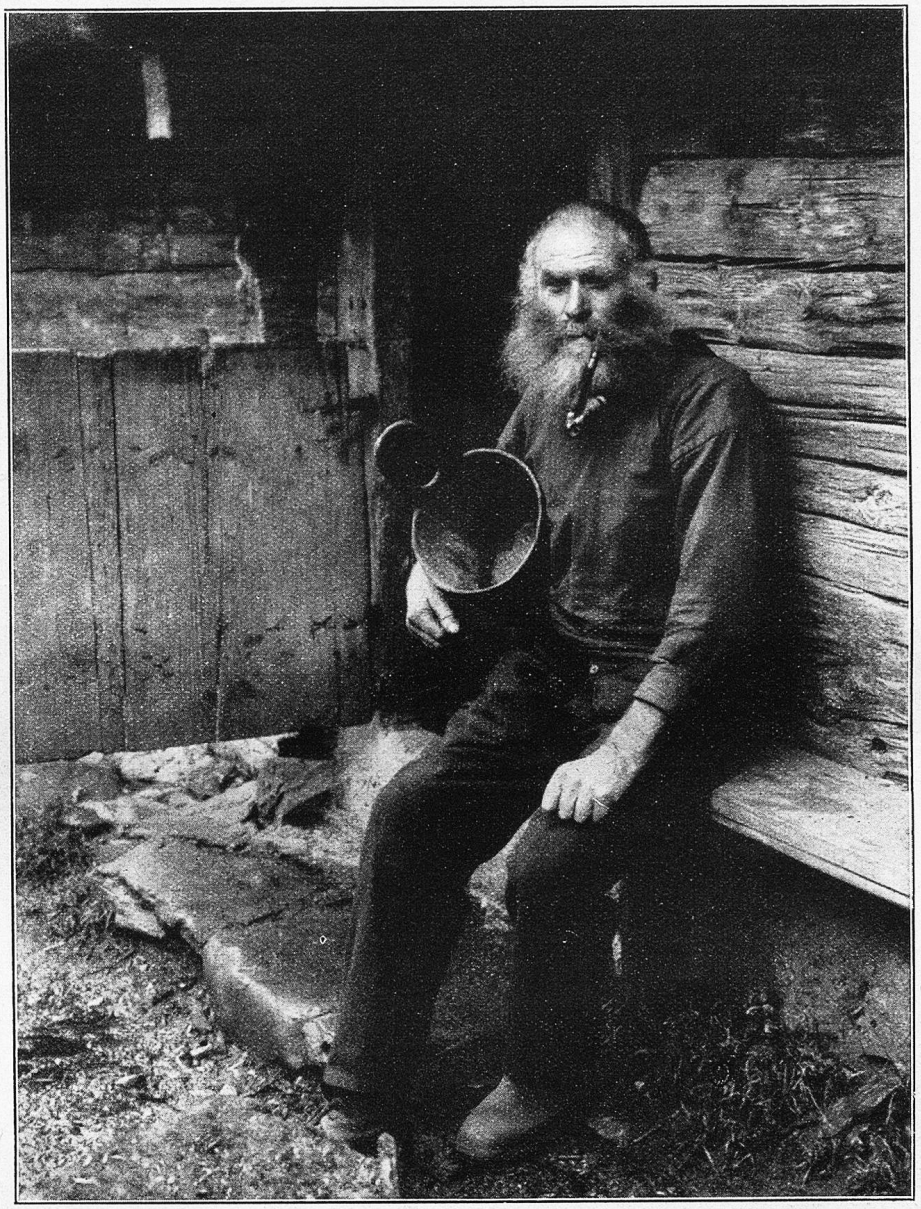
Wie sehr die Musikalität eines Komponisten auch beim Dirigieren eines fremden Tonwerkes durch charakteristisches Gestalten sich auswirken kann, ist mir niemals so lebendig zum Bewußtsein gekommen wie in jenem Abonnementskonzert, in dem Schoeck Schuberts C-dur-Sinfonie leitete und mit allem Traditionellen so brach, daß man vor einem völlig neuen Tongemälde zu stehen glaubte, indem er der Sinfonie den Stempel der eigenen Persönlichkeit aufdrückte.

Beim Chordirigenten erkennt man die Musikalität unter anderem daran, daß die Art, wie die von seinem Chore wiedergegebenen Werke zur Durchführung gelangen, von gesunder, natürlicher Auffassung zeugt. In diesem Falle wird das Tempo weder überstürzt, noch zu langsam genommen. Der Dirigent wird seine Sänger nicht nur mit der äußern Form eines Tonwerkes bekannt machen, sondern als begabter Pädagoge es auch verstehen, sie in dessen Geist und Gehalt einzuführen, was sich dann wieder im freien, lebensvollen Vortrag äußert.

Grad und Beschaffenheit der Musikalität sind vielfach das Resultat der musikalischen Erziehung. Ein seriöser Musikpädagoge wird auch heutzutage seine Schüler noch im Geiste der Klassiker heranbilden. Nun kann es vorkommen, daß ihm ein Schüler eine Komposition eines ganz Modernen in die Unterrichtsstunde bringt, die dem jungen Kunstbeflissenen von einem Freunde mit den Worten übergeben worden war: Das mußt du spielen; das ist was Feines. Der junge Pianist besah sich das Stück, wurde aber von dessen Feinheiten nicht ganz überzeugt, denn gewisse harmonische Wendungen verursachten ihm Unbehagen, so oft er

sie spielte. Er gelangte zur Ansicht, da müßten Druckfehler vorliegen und dachte: mein Lehrer wird schon Rat wissen. Und als der Lehrer ihm die anstößigen Stellen dann nach den strengen Gesetzen der Harmonielehre korrigiert vorspielte, huschte ein beglücktes Lächeln über

luter Musik (Musik an sich), vieldeutiger Musik, die eines Programmes entbehrt, und darstellender oder Programm-Musik, die etwas Bestimmtes ausdrücken soll. Nach Ansicht der Einen ist alle Musik, die nicht einen bestimmten, nicht einmal immer poetischen Gedanken



Alpler aus dem Schächental. Phot. P. Tschannen, Zürich.

die Züge des erfreuten Schülers, und er meinte: Ja, so müßte es sein; das klingt doch viel schöner. So demonstrierte der Lehrer den Unterschied zwischen Antike und Moderne. In taktvoller Weise unterließ er es aber, gegen die Moderne zu polemisieren. Er fügte nur gelassen bei: Man kann es eben auch so machen.

Man pflegt zu unterscheiden zwischen abso-

zum Ausdruck bringt, leere Spielerei. Umgekehrt sprechen Andere der Musik ganz und gar die Fähigkeit ab, etwas außer ihren Elementen Liegendes darzustellen, denn wenn sie zur absichtlichen Erweckung bestimmter Ideenassoziationen durch gewisse Formeln oder zur stilisierten Nachahmung von Geräuschen greife, trete sie aus ihrem eigensten Gebiete heraus.

Würde nun jemand die Frage aufwerfen, ob den absoluten oder den Programm-Musikern eine größere Musikalität zuzusprechen sei, so wäre zu sagen, daß eine solche Frage kaum beantwortet werden kann, da manche Komponisten Werke geschrieben haben, die entweder der absoluten oder der Programm-Musik angehören. Andere haben Werke geschaffen, die absolute und Programm-Musik zugleich enthalten. Die namhaftesten Komponisten aber begannen ihren Entwicklungsgang von der klassischen Richtung aus.

Tatsache ist, daß manche Konzertbesucher für Programm-Musik eine Vorliebe haben. Es bereitet ihnen sichtliches Vergnügen, wahrzunehmen, wie das Orchester die tollen Streiche eines volkstümlichen Helden oder die Abenteuer eines fahrenden Ritters humoristisch oder in köstlicher Realistik illustriert, wie es das Geschrei eines aus dem Schlafe erwachenden, hungrigen Kindes oder den Lärm eines Hühnerhoftrios karrikiert. Es imponiert ihnen, wenn ein Organist eine Gewitterfantasie wiedergibt, denn solche „Tongemälde" sind leicht verständlich, meistens leichter als absolute Musik. Darum ist man denn auch versucht, die Verehrer der letztern musikalisch höher einzuschätzen als die einseitigen Anhänger der Programm-Musik.

Dem modernen Musiker stehen die reichsten Ausdrucksmittel zu Gebote, um seine Gedanken und Stimmungen zu Gehör zu bringen. Dieser Umstand darf aber dem Komponisten, schreibe er nun absolute oder Programm-Musik, nicht zum Verhängnis werden. Er darf die Realistik nicht soweit treiben, daß sie zum Selbstzweck wird und die Ästhetik dabei zu kurz kommt. Einen gut angebrachten musikalischen Scherz läßt man sich gerne gefallen. Wenn sich aber die Dissonanzen und Kakophonien derart häufen, daß von einer Erhebung und Erquickung des Gemüts nicht mehr die Rede sein kann, daß die unangenehmen Eindrücke die Momente freudigen Genießens an Zahl weit überragen, dann ist auch die Gefahr vorhanden, daß die Kunst ihre hohe Mission nicht mehr erfüllt.

Wir wissen, daß Fachmusiker und Künstler, die sich kompositorisch und pädagogisch längst als hochmusikalisch ausgewiesen haben, der nämlichen Anschauung huldigen. Manch einer scheut sich, seine Meinung offen zu äußern, weil er in diesem Falle gewärtigen muß, kurzerhand als „unmusikalisch", als „geistig rückständig" oder gar als „Dilettant" abgetan zu werden. Ein seriöser Tonsetzer wird sich seiner hohen Verantwortlichkeit gegenüber der heiligen Kunst jederzeit bewußt bleiben, er wird strenge Selbstkritik üben und der Kunst und ihren Freunden um der Kunst willen dienen. Wer das unterläßt, läuft Gefahr, den Eindruck zu erwecken, als wäre ihm die hehre Kunst nur Mittel zur Selbstverherrlichung und zur Befriedigung persönlicher Liebhabereien.

Böhmische Musikanten.

Musikanten kommen an,
Sieben Mann,
Bläser und ein Trommelmann.
Mädel, Buben, alt und jung,
Hebt das Bein zu Tanz und Sprung!

Seht die Backen straff gebläht!
Nicht geschmäht,
Wenn auch just ein Ton mißrät!
Hunger bläst nicht eben rein,
Stellt dem Tanze gern ein Bein.

Hunger ist dem Takte gram,
Macht ihn lahm,
Hunger ist nicht still und zahm.
Hunger ist ein Störenfried,
Stört das Leben und das Lied.

Wem ein voller Tisch bestellt,
Dem vergällt
Nicht die Trübsal Heim und Welt,
Er mag froh und dankbar sein —
Hunger, ach, ist grimmste Pein.

Brumm und Humm und Tschinntara!
Tschinntara!
Wie so selten mir geschah:
Nach des Hungers Takt und Schritt
Tanzt der Schwarm der Satten mit!

Josef Schicht.