

LISZTS BEDEUTUNG UND STELLUNG IN DER MUSIKWELT DER GEGENWART

Von Karl SCHUMANN, München

Vortrag anlässlich der Gedenkfeier zum 163. Geburtstag, gehalten am 20. Oktober 1974
im Geburtshaus zu Raiding.

Daß eine Liszt-Biographie ihre Premiere in dem Ort, in dem Hause, ja in dem mutmaßlichen Raume erfährt, wo Franz Liszt zur Welt gekommen ist — stimmt den Autor zu Ergriffenheit. Daß sich in zwei Tagen, am 22. Oktober, Liszts Geburtstag zum 163. Male jährt, empfinde ich als ein weiteres bewegendes Zusammentreffen.

Die Liszt-Gedenkstätte in Raiding ist außerhalb des schwer zugänglichen Weimar die einzige Hochburg der Liszt-Dokumentation, die stattlichste Sammlung von wertvollem, charakteristischem Material und das Mekka aller, die sich mit Liszt beschäftigen. Das Burgenland und Raiding seien beglückwünscht zu dieser musik- und kulturgeschichtlichen Attraktion, zur Reichhaltigkeit der Sammlung und zu der ebenso würdigen wie ästhetisch abgerundeten Präsentation der wertvollen Objekte. Jeder, der sich Liszt angelegen sein läßt, gewinnt hier einen umfassenden Eindruck von der Persönlichkeit, dem Schicksalsgang und der Ideenwelt des erdrückend großen Mannes, der drei Viertel des 19. Jahrhunderts durchmessen und den Entwicklungsweg der Musik bis in unsere Gegenwart hinein mitbestimmt hat.

Was Raiding, der Geburtsort, für Liszt bedeutet hat, läßt sich im nachhinein leicht unterschätzen; Liszt verließ ja das Dorf seiner Herkunft, als er zehn Jahre alt war, und kam später nur zu kurzen Besuchen, als enthusiastisch gefeierter Landsmann zurück. Auf den ersten Blick möchte es so erscheinen, als habe Liszt keine sonderlich herzliche Beziehung zu seinem Geburtsort gehabt, wie das eben mitunter so bei Beamtenkindern ist, die dort aufwachsen, wohin der Vater zufällig versetzt worden ist — und das war im Falle Liszts die Schäferei in Raiding, die für damalige Verhältnisse recht entlegene Domäne des in Eisenstadt residierenden Fürsten Esterházy. Zum anderen unterhielt Liszt überhaupt keine sonderlich ausgeprägten Beziehungen zu einzelnen Orten oder Landschaften, die er als Heimat oder Wahlheimat empfungen hätte — Paris wohl ausgenommen. Er war der typisch romantische Bohémien, der byronesk Umhergetriebene,

für den die Umwelt mehr oder minder Kulisse für seine Ideen gewesen ist. Dieser Typus fühlt sich eigentlich nur in der Clique geborgen, und Liszt mußte ja immer Menschen, Gleichgesinnte, Jünger und Gesprächspartner um sich haben. Er war keine monologische Natur, die auch an einer Landschaft Genüge findet.

Man braucht nicht unbedingt die moderne Entwicklungspsychologie zu bemühen, um zu wissen, daß die frühen Kindheitsjahre meist die entscheidenden Jahre zu sein pflegen. Für Liszt entschied sich in Raiding sehr vieles. Für ein gewecktes Kind, zudem für ein körperlich schwaches Kind — wie Liszt es gewesen zu sein scheint — bedeutet es einen Segen, auf dem Lande aufwachsen zu können, in einfachen, geordneten Verhältnissen, unter Menschen, die ihm wohlwollen, im Kontakt zur Natur und zum Jahreslauf, in frischer Luft und bei gesunder Kost. Während des langen Lebens Franz Liszts vollzog sich in Europa die Verstädterung, die Industrialisierung, die Zentralisierung des Lebens auf die Metropolen hin.

Liszt wurde hineingeworfen in diesen Umbruch. Bedenken Sie, fast alle Reisen seiner eigentlichen Virtuosenzeit, die bis etwa 1848 reicht, machte er mit Wagen und Pferd. Später war er dann Stammgast in den Eisenbahncoupés. Den ungeheuren Nervenverbrauch einer Virtuosenkarriere, die ihn Abend für Abend zu Höchstleistungen zwang, hätte er ohne robuste körperliche Konstitution nicht bewältigen können. Und dieses Stehvermögen, diesen Rückhalt hat ihm gewiß eine Kinderzeit gegeben, die er in einfachen, ländlichen Verhältnissen zubringen durfte. Die relativ gesunden Nerven, die im Auf und Ab des langen Lebens standgehalten haben, leiten sich wohl aus der Basis einer friedlichen Kinderzeit her, aus einer Jugend ohne Hast, ohne Hetzerei, ohne ein untertags ausgesperrtes Schlüsselkind sein zu müssen, ohne bei jedem Schritt auf die Straße gezwungen zu sein, nach links und rechts zu schauen, ohne abrupte Störungen des Tageslaufes — kurz ohne alles das, was es heute auf dem Lande auch nicht mehr gibt.

Im Vergleich mit vielen, früh ausgebrannten oder gestorbenen Alters-, Zunft- und Gesinnungsgefährten gebot Liszt sogar über ein beträchtliches Reservoir an Kräften. Es ermöglichte ihm, auf dem Höhepunkt seiner Pianistenkarriere umzustudieren, vom Klavier zum Dirigentenpult umzusatteln, vom bloßen Klavierkomponisten zum Komponisten von Orchesterwerken und geistlicher Musik, vom Autodidakten in Bildungsfragen zum überaus produktiven Schriftsteller. Raiding hatte Liszt ein breites, tragfähiges Fundament mitgegeben.

Zweifellos datiert aus der Raidinger Zeit jene Komponente, ohne die Liszt weder denkbar noch verständlich ist: die christlich-katholische Kom-

ponente, die Ursache vieler Spannungen in Liszts Leben und Schaffen. Der ländliche Glaubenseifer, in dem er aufgewachsen war, dieser hier unangefochten tradierte Katholizismus bestimmte die franziskanischen Züge in seinem Wesen, die zahlreichen religiösen Krisen und schließlich den Entschluß, in den geistlichen Stand einzutreten.

Was muß allein schon der Kirchgang nach Unterfrauenhaid für das Kind bedeutet haben. Raiding hatte damals ja noch keine Kirche. Oder der Klang der Angelus-Glocke am Abend. Damals markierte ja noch das Kirchengeläute, das Läuten zu den verschiedenen Tageszeiten den Ablauf des dörflichen Tages. Das Religiöse, das Liszts Existenz mitprägte, drang auf dem Lande ungleich stärker in ein Kind ein als in der Stadt.

In Raiding widerfuhr Franz Liszt ein unschätzbare Glück, das er jedoch lange Zeit als Unglück empfand: Er entging dort dem Schulzwang, der reglementierten Bildung, dem ersten kalten Anhauch des sogenannten Ernstes des Lebens. Unterwiesen haben ihn ein gutmütiger Schulmeister in den Grundlagen des Lesens und Schreibens, ein Kaplan im Katechismus und der Vater, der so gerne selbst Musiker geworden wäre, in den Anfangsgründen des Klavierspiels. Ähnlich wie Mozart oder Goethe wurde Liszt individuell unterwiesen, seinen Fähigkeiten und Interessen gemäß — ebenfalls eine positive Folge ländlicher Abgeschiedenheit. Sehr bald sah der heranwachsende Liszt der frühen Pariser Zeit ein, daß der geistige Mensch, außer in seltenen Glücksfällen, nur einen zuverlässigen Lehrer hat: sich selbst. Er blieb zeitlebens ein Autodidakt und wie die meisten Autodidakten ein Mann ohne Methode. Die Vor- und Nachteile einer solchen Disposition spürte er immer wieder. Aber er hatte in Raiding gelernt, mit wenigen Bildungsanstößen, wenigen Impulsen auszukommen und diese Anstöße fruchtbar weiterwirken zu lassen. Er ist immer wieder von neuem daran gegangen, zu lernen und umzulernen. Er hat sich nie blasiert zufriedengegeben. Und auch diese Eigenschaft läßt sich aus der frühen Raidinger Zeit herleiten.

Was nun Liszts Errungenschaften und deren Bedeutung für unser Jahrhundert angeht, so tragen auch sie rustikale, von Raiding mitgeprägte Züge: einmal weil sie Hand und Fuß haben und nicht im luftleeren Raume schweben, zum anderen weil sie von so wertbeständiger Qualität und so zäher Widerstandskraft sind, daß sie Jahrzehnte der Bagatellisierung Liszts überdauern haben und sich erst auf lange Frist auswirken und zu erkennen geben. Die geistige Rechtschaffenheit dieser Neuerungen hält vor. Klarsichtigen war sie immer schon geläufig: Wagner, Bruckner, Debussy, Ravel, Schönberg, Bartók, Richard Strauß, Leibowitz und Humphrey Searle, um lediglich die mit Liszt vertrauten Komponisten zu nennen. Die Musikwissenschaft hat angefangen, Liszt ernst zu neh-

men; während meiner Studentenzeit durfte man die monothematische Struktur von „Les Préludes“ gar nicht im Seminar heranziehen und würdigen. Man wurde schlichtweg ausgelacht als Hinterrwäldler, der einem pseudogenialen Phantasten aufgesessen ist. Auch in den diversen musikologischen Publikationen werden die Ausfälligkeiten gegen Liszt immer seltener; fast bedauerlich, denn man hatte stets sein Vergnügen gehabt an diesen teutonischen, rauschebärtigen und hoffnungslos spießigen Abfälligkeiten über einen Mann, dem man es nicht verzieh, daß ihm die Welt zu Füßen gelegen war.

Für unser vertieftes Verständnis Liszts gibt es ein sehr äußerliches Zeichen: Die sentimentalischen Romane und Filme über Liszts in der Tat bewegtes Leben sind im Schwinden. Nur dann und wann wagt sich auf dem Fernsehbildschirm ein irgendwo im Ausland billig eingekaufter Schinken hervor, der zum Klang der „Liebesträume“ das Kapitel „Liszt und die Frauen“ einem Publikum berichtet, das längst die Lust an derlei Information verloren hat.

„Im letzten Grunde stammen wir alle von Liszt ab — Wagner nicht ausgenommen — und verdanken ihm das Geringe, was wir vermögen.“ Dieses Resümee hat Ferruccio Busoni gezogen, der wohl phantasievollste und den Aufschwüngen seines Meisters am nächsten stehende Schüler Franz Liszts. Auch wenn man ein gut Teil der Begeisterung abzieht, wie sie den Jünger Liszts und den unermüdlichen Herausgebern der Liszt'schen Klavierwerke beflügelte, bleibt sehr viel Wahres.

Der Pianist und später der Dirigent Liszt haben den Typus des Virtuosen als eines massenpsychologischen Phänomens geprägt. Vorläufer war Paganini. Die Musik ging in die Arena. Der Virtuose wurde zum Übermenschen. Die hypnotisierende, fanatisierende Wirkung bravouröser Musik wurde sozusagen erfunden. Der moderne Star am Klavier wie am Dirigentenpult stammt in der Tat letztenendes von Liszt ab, genauso wie jeder virtuose Klaviersatz romantischer und nachromantischer Prägung die Auseinandersetzung mit der Technik Liszts in sich trägt. Zeitgenossen berichten, daß Liszt Werke wie die Hammerklaviersonate — ein für damalige Begriffe schier unspielbares Monstrum — ohne den geringsten Fehler wiedergegeben hat. Auch der Präzisionsfanatiker muß in Liszt einen seiner Väter sehen. Auch der Bach-Interpret, denn Liszt war als Pianist wie als Bearbeiter einer der Rühmtesten und Kundigsten, die Bach wieder ins Bewußtsein gerufen haben — Bach, der vielen damals nur als Autor eines immensen Lehrwerks des strengen Kontrapunkts gegolten hatte.

Was der Impressionismus Liszt verdankt, hat er stets freimütig eingestanden. Der impressionistische Klang, der Kult des Nervösen, die Ver-

bindung von poetischer Idee und vertiefter Etüde, die Notation auf mehr als nur zwei Systemen, die Dosierung des Pedals, die Klangfarbe als Melodie — was kühn war am Impressionismus, ist größtenteils erweiterter Liszt gewesen.

Die beiden Extreme des Klangstils, wie sie für das 19. und 20. Jahrhundert wichtig wurden, finden sich bei Liszt in gleicher Vollkommenheit und Modernität ausgeprägt: der infernalisches oder enorme Klang, von Berlioz übernommen, ein Ausdruck des Mephistophelischen in Liszt, jener Komponente, die auch der vermeintlich abgeklärte Abbé nicht verleugnet hat — der intime Klang, das versponnene, auf ein kurzes Thema zurückgenommene Klavierstück, aber auch der durchbrochene Satz der Orchesterpartituren, und zwar gerade der frühen Orchesterwerke, wie etwa der Bergsymphonie, wo es instrumentale Rezitative und Instrumentenkombinationen gibt, die unmittelbar auf den Schönberg der ersten Kammer-symphonie verweisen.

Liszt experimentierte immer, doch nie ohne tiefere Absicht. Es mußte alles Hand und Fuß haben, wie schon gesagt. Sein Weg an beide Extreme des Klanges wurde diktiert von der Vorstellung des charakteristischen Klanges, von der Vorstellung eines ganz präzisen Klangsymbols einer Idee. Insoweit war Liszt in der Tat Programmatischer, wenn man schon die stets etwas sauer-töpfische Unterscheidung von absoluter und Programmmusik auf seine Werke anwenden will. Liszt hat kaum je mit Tönen gemalt, in Akkorden illustriert. Seine Bergsymphonie ist wohl die abstrakteste Natursymphonie unter allen der Programmatik verdächtigen Natursymphonien. Von der Orchestertechnik aus zeichnen sich Verbindungslinien zu Bruckner ab. In der 1830 konzipierten Bergsymphonie kommt bereits der Choral vor, das statische, der Symphonie fremde Element. Die Beziehungen Bruckners zu Liszt sind noch kaum untersucht. Hier wird sich noch manches Überraschende herausstellen. Man darf doch wohl unterstellen, daß der Wagnerianer Bruckner in seinem Lerneifer auch Partituren aus dem Umkreis seines Idols studiert hat.

Unsere Gegenwart entdeckte Vorgriffe auf die Atonalität bei Liszt, zumal in den Spätwerken, den kaum je aufgeführten Klavierstücken, die in ihrer monothematischen Anlage und in ihren Intervallverbindungen fast wie Bartók anmuten. Der Unterschied liegt darin, daß Liszt aus der Atonalität kein System machte, kein Universalrezept, keine Weltanschauung. Das Atonale bei Liszt läßt sich kaum mit der Atonalität der Wiener Schule vergleichen und ist im Grunde lediglich eine Konsequenz des charakteristischen Klanges. Beim Experimentieren war Liszt zwangsläufig dazu gelangt, im letzten Mephisto-Walzer von 1881 den Teufel als Verwirrer, Unruhe-stifter und Versucher ohne klare Tonart zu belassen und in ein harmoni-

ches Niemandsland zu versetzen, wie es Berlioz an einigen Stellen seines Requiems getan hatte, als er das Chaos des Jüngsten Tages, die Aufhebung jeder Weltordnung zu schildern trachtete. Liszt gelangte zu einer basisfreien atonalen Harmonik über den Tritonus, den *diabolus in musica*, und über Folgen von verminderten Sепtharmonien, die fortwährend durch Modulieren das Ohr verunsichern. Das Atonale war also bei Liszt eine Konsequenz des Charakteristischen, ein Kontrastmittel, ein ausgedehnter, Spannung schaffender Vorhaltsakkord diffusen Charakters.

Noch zwingender weist auf die Gegenwart voraus Liszts Zweifel an der ins Endlose fortgesetzten Steigerung des Klanges. Was Strauß in der Wendung von der „Elektra“ zum „Rosenkavalier“ vollzog: die Abkehr vom überfrachteten Klang zum fast mozartischen Musizieren — das hatte Liszt in manchen Episoden schon vorweggenommen. Er war eigentlich der Erste, der dem Irrglauben steuerte, der musikalische Fortschritt müsse sich in immer dickeren, immer verwegeneren Klangballungen manifestieren. Kurz, er sah, daß sich hinter Wagner eine Sackgasse auftat. Bereits in den frühesten Tondichtungen, die um 1830 konzipiert und um 1850 niedergeschrieben wurden, kündigt sich Mißtrauen gegen den einseitig enormen Klang an.

Beispiele dieses wohlbegründeten Zweifels sind der durchbrochene Satz in vielen symbolischen Dichtungen, in den besagten letzten Klavierstücken und in Liszts Kirchenmusik. Gerade in der Kirchenmusik, in dem am wenigsten bekannten Teil seines Gesamtwerkes, nähert er sich der primitiven Klarheit des 20. Jahrhunderts, wie dies der englische Liszt-Kenner Humphrey Searle ausgedrückt hat, der Forscher, dem wir die wohl sorgfältigsten Analysen der Werke Liszts verdanken. Diese Annäherung an die primitive Klarheit ging zeitbedingt verschlungene Wege über Rezeption des Palestrina-Stiles, über Cäcilianertum, über Bach-Studien, über erneute Wertschätzung eines kleinen Instrumentariums usw. . . . Die katholische Kirchenmusik, die im mittleren und späten 19. Jahrhundert nicht nur keine Glanzzeit hatte sondern mehr und mehr ins Sentimentale steuerte, fand in Liszt einen allerdings wenig befolgten Reformen. Liszt wollte einen klaren, schlichten Stil ins Volk tragen, gemischt aus Errungenschaften der spätromantischen Harmonik und aus historischen Anklängen, aus enormem und intmem Klangstil. Auf weite Sicht hatte Liszt recht behalten, wenn er auch vom einstweiligen Siegeszug des Harmoniums und dessen hör- und geschmackgefährdenden Auswüchsen überflügelt wurde.

Liszts entscheidend modernen Werke sind stets selten aufgeführt und umso häufiger studiert worden. Der Russe Alexander Skrjabin griff Liszts Gedanken des symphonischen Gesamtkunstwerks auf, samt Diorama mit Musikbegleitung, samt Einbeziehen von Gemälden, samt Benutzung

der Synästhesien, des Farbenhörens usw. Auf seine Art schwor Liszt auch auf ein Gesamtkunstwerk. Wenn er es sich auch abseits des Theaters dachte. Er war, bei aller raffinierten Kenntnis der Show-Wirkungen kein Theatermensch. Er mißtraute der Oper. Seine einzige Oper hat er mit vierzehn Jahren geschrieben. Eine nicht schwer wiegende Anfängerarbeit.

Sein teilweise skizzierter Opernentwurf aus der Weimarer Zeit verweist keinesfalls auf das Wagnersche Musikdrama, sondern trägt italienisch-französische Stilmerkmale. Ihn hatte bereits das Mißtrauen gegen das Ideentheater, gegen die der Dichtung dienende Musik erfaßt.

Liszt ist mehr studiert als aufgeführt worden. Das heißt, er wurde vornehmlich mit seinen Bravourstücken bekannt und blieb kaum bekannt mit den Werken, in denen er auf die Jahrhundertwende zusteuerte. So identifiziert unser Bewußtsein denn auch Franz Liszt vorab mit Ungarischen Rhapsodien, Liebesträumen, Etüden, „Les Préludes“ und der h-moll-Sonate. Die beiden letzten Werke sind sozusagen Zufallstreffer des populären Geschmacks: Sie präsentieren nämlich den reifen Liszt, seine zyklische Technik, seine Entfaltung eines Musikwerkes aus einem oder aus wenigen Keimen. Immer noch ist Liszt mit dem Odium behaftet, ein Programmierer, ja sogar einer der Väter der programmatischen Musik zu sein. Tonmalerei kommt bei Liszt selten vor. Damit gab er sich kaum ab. Ihm ging es um die tönende Idee, um den poetischen Kern der Musik. Die Tondichtung „Tasso“ malt keineswegs den italienischen Dichter; sie gibt eine tönende Essenz des gewissermaßen abstrakt gewordenen Tasso, keineswegs Episoden aus seinem Leben und seinem Werk. Die Bergsymphonie enthält keine einzige handgreifliche Naturschilderung. Die Faust-Symphonie reiht drei Charakterbilder nach Goethe aneinander, wie ihr Untertitel unmißverständlich besagt. Man macht sich also keinesweg des sündigen Vergnügens schuldig, illustrative Musik zu genießen, wenn man mit Gewinn und Bewunderung Liszt hört. Diese Einsicht hat sich allmählich herumgesprochen. Vor nicht allzu langer Zeit mußte man scheele Blicke gewärtigen, wenn man es wagte, Liszt für einen überwältigenden Komponisten zu halten.

Wir sind dabei, das landläufige, verkitschte Image eines Playboys des Klaviers abzubauen. Zum Vorschein kommt mehr und mehr Franz Liszts geistige Persönlichkeit: die Erscheinung eines Künstlers, der das ganze 19. Jahrhundert durchmessen hat, mit dem Blick nach vorwärts, nicht nach rückwärts, denn Liszt ist ein Optimist gewesen. Die meisten seiner Orchesterwerke enden in einer Apotheose.

Liszt war stets ein selbstloser Mensch: der große Altruist in der Musikgeschichte des vorigen Jahrhunderts. Er hat mehr für seine Freunde getan als für den eigenen Nachruhm. Gegenüber dem Wagner-Mythos nimmt sich

die Liszt-Legende, wie sie wenige Anhänger entwickelt haben, geradezu kärglich aus.

Ein Umschwung in der Betrachtung und Bewertung Liszts hat sich angebahnt, weniger im Konzertsaal als vielmehr auf der Schallplatte und in der wissenschaftlichen Forschung. Die große Oratorien, die gesamten symphonischen Dichtungen, die Hauptteile des Klavierwerks liegen in Stereo vor — ein Fortschritt, den man vor zehn, fünfzehn Jahren noch kaum für möglich gehalten hätte.

Einen bescheidenen Beitrag zu einer gerechten Beurteilung Liszts will denn auch die Biographie leisten, an die ich mich gewagt habe. Es ist keine Zweckbehauptung, wenn ich gestehe, daß mich Gestalt und Musik Franz Liszts immer schon angezogen haben. Ich erinnere mich, daß ich mir als Sechzehnjähriger die Partituren der Tondichtungen gekauft habe, antiquarisch wie es sich gehört, in einer soliden alten Ausgabe. Während meiner nun fast 27 Jahre zu meinem und der Tonkunst Leidwesen währenden Tätigkeit als Musikkritiker habe ich im Konzertsaal nicht einmal die Hälfte dieser symphonischen Dichtungen hören können, nicht einmal die für das ganze Jahrhundert so bedeutsame Bergsymphonie. Was ich längst in der Partitur gekannt hatte, gab es dann endlich vor zwei Jahren zu hören, als die erste Gesamtaufnahme der Tondichtungen erschien. So lange muß man mitunter warten, bis man alten Bekannten erstmals in natura begegnet.

Unsere Zeit wird Franz Liszt auf ihre Art interpretieren. Und sie wird dabei ihre eigenen Sünden der Einseitigkeit begehen. Alle Geschichte ist Legende, bekanntlich. Und jede Legende ist ein Mißverständnis. Aber dieses Risiko der Subjektivität muß man eben auf sich nehmen. Unsere möglichen Mißverständnisse werden aber immer noch besser sein als das herkömmliche Liszt-Klischee, als das Bild vom Komponisten gehobener Unterhaltungsmusik und vom eleganten Romanhelden.

Eine Eigenschaft Liszts wird sich in jeder nur möglichen Betrachtungsweise offenbaren müssen: Daß er ein Mensch ohne jeden Anflug von Alltäglichkeit gewesen ist, einer, der immer unruhig und unterwegs war, einer, der den höchsten Anspruch an sich stellte und sich nie mit Kompromissen zufrieden gab, ein ganz und gar unbürgerlicher Mensch, großzügig, hochherzig und aufgeschlossen. Und überdies war er ein Europäer, ein Weltmann in einem Jahrhundert der nationalen Stile. Und dieser Zug ins Umfassende, über Landes- und Sprachgrenzen hinweg ist wohl zu einem gut Teil auch Tradition der alten k. k. Monarchie.

Ich kann nur wünschen, daß Raiding von recht vielen aufgesucht wird: als beste Einübung in Leben, Werk und Charakter unseres 163 Jahre alten Franz Liszt.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 1975

Band/Volume: [057](#)

Autor(en)/Author(s): Schumann Karl

Artikel/Article: [Liszts Bedeutung und Stellung in der Musikwelt der Gegenwart. 24-31](#)