

JIŘÍ FUKAČ

## FRANZ SCHUBERT IM BEZUGSSYSTEM DER TSCHECHISCHEN MUSIKKULTUR

Im Rahmen einer Konferenz, die sich anlässlich des heurigen Schubert-Jubiläums hier in Freiwaldau mit dem zu feiernden Jubilar befaßt, ja während der einzigen internationalen wissenschaftlichen Schubert-Tagung, die heuer in der Tschechischen Republik veranstaltet wird, ist natürlich das Thema „Franz Schubert im Bezugssystem der tschechischen Musikkultur“ nicht zu vermeiden. Und es obliegt mir, der ich zusammen mit meinen österreichischen und deutschen Partnern diese Veranstaltung vorbereitete und hier nun sozusagen als deren heimischer Fachpate zu agieren habe, just auf diese Problematik einzugehen. Kein leichtes Thema allerdings, und zwar aus Gründen, die uns sogar als überraschend vorschweben mögen. Ich könnte nämlich, um meiner Aufgabe gerecht zu werden, die Ausführungen nach ein paar Sätzen mit der Konstatierung abschließen, es sei bezüglich der so formulierten Problematik kaum etwas sachlich Greifbares zu sagen.

Anders ausgedrückt: von einigen Leistungen eines hier anwesenden Brünner Kollegen abgesehen (ich meine Vojtěch Kyas, den Mitarbeiter der musikhistorischen Abteilung des Mährischen Landesmuseums in Brünn) gibt es keine Schuberts Leben und Werk direkt betreffenden tschechischen Forschungsergebnisse (und begrifflicherweise auch keine tschechischen Schubert-Spezialisten). Das Thema „Schubert“ wurde also nur partiell oder am Rande anderer Problematiken reflektiert. So haben beispielsweise mehrere von uns hie und da versucht, das von Willi Kahl angeschnittene Problem des lyrischen bzw. des Charakterstücks<sup>1</sup> weiter zu reflektieren, in dem Sinne nämlich, daß man diesbezüglich böhmische Vorgänger und Zeitgenossen Schuberts sowohl in Böhmen (wobei nur Václav Jan Tomášek vielleicht für einen Vorkämpfer der tschechischen Nationalmusik zu halten wäre) als auch in Schuberts Wiener Ambiente registrierte. Auch fehlte es nicht in den letzten Jahren an Versuchen, die Schu-

---

<sup>1</sup> Vgl. Willi Kahl: Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810 (Archiv für Musikwissenschaft 3, 1921, S. 54–82, 99–122).

bert-Rezeption gelegentlich zu erforschen. Schließlich argumentierte man mit den Stammeswurzeln des Komponisten: In der Region, wo wir uns heute befinden, sind positive Wirkungen solcher heimatkundlichen Bemühungen ganz merklich geworden.

Man muß allerdings annehmen, daß die letztgenannten Reflexionen mehr oder weniger (meines Erachtens eher unbewußt als bewußt) mit der vor Jahrzehnten zustande gekommenen Initiative der sudetendeutschen Musikpublizistik zusammenhängen. Ich meine freilich den in den Musikblättern der Sudetendeutschen 1936 unter dem Titel „Franz Schubert, ein Sudetendeutscher!“ veröffentlichten Aufsatz des Volksschullehrers Franz Otte. Dank Peter Brömse<sup>2</sup> wurde allerdings die Vermutung, daß Schuberts musikalische Vorstellungskraft durch das Liedergut der nordmährischen bzw. österreichisch-schlesischen Region gekennzeichnet, ja stark geprägt ist, auf sachliche Gegebenheiten zurückgeführt und ähnlich verhielt es sich schon früher in der Monographie von Rudolf Quoika.<sup>3</sup>

Wenn man sich mit der heimischen Schubert-Rezeption im engeren Sinne des Wortes befaßt, also mit der Häufigkeit bzw. der Qualität der Aufführungen von Schuberts Werken, kann man natürlich leicht beweisen, daß es die Schubert-Pflege in allen Bereichen des Konzertwesens gab und gibt, und zwar sowohl bei den Tschechen als auch — bis 1938 bzw. 1945 — bei den in Böhmen und Mähren lebenden Deutschen. Je tiefer man als Forscher in die Quellen der Vergangenheit eindringt, umso mehr begegnet man den aus Wien als Schuberts Wirkungsstätte ausstrahlenden Impulsen, je neuerere rezeptionsgeschichtliche Schichten man aber erforscht, desto klarer handelt es sich um die Auseinandersetzung mit den allgemein (sozusagen als „musikalische Weltliteratur“) anerkannten Werken eines „Klassikers“. Dennoch gibt es einige kennzeichnende Ausnahmen, nämlich dort, wo der Name „Schubert“ ab der Mitte des 19. Jahrhunderts die österreichisch-patriotischen oder sogar nationaldeutschen Tendenzen bestimmter Musikerkorporationen beschirmen sollte. In Brünn verfügte man übrigens über differente Vignetten jener Art: Es wirkten dort „Schubertbund“, „Mozart-Gemeinde“ und „Wagner-Verein“ und wenn man wollte, so hat man — wie an der Brüner Technischen Schule — auch „Markomannen“ heißen können.<sup>4</sup> Freilich stellte dies im gesamten böhmisch-mährischen Terrain eine Reaktion auf derartige tschechische Parolen dar, auf das betonte Slawentum, auf institutionelle Vereinsnamen wie „Svatopluk“ oder „Smetana“ und dergleichen. Jedenfalls haben die Tschechen aus verständlichen Gründen den Namen „Schubert“ nicht so brauchen können (und/oder mißbrauchen müssen). Eine tschechische Entfremdung bezüglich Schuberts ist glücklicherweise dadurch nicht entstanden (abschreckend wirkten eher die „Markomannen“).

<sup>2</sup> Siehe Peter Brömse: Musikgeschichte der Deutschen in den Böhmisches Ländern (Dülmen 1988, S. 119–122).

<sup>3</sup> Siehe Rudolf Quoika: Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren (Berlin 1956, S. 30, 120).

<sup>4</sup> Mit dieser Problematik befaßte sich besonders Jitka Brabcová (siehe ihre zweibändige Dissertation „Koncertní život v Brně na přelomu 19. a 20. století“, Brno 1988).

Ich erwähnte schon unsere musikwissenschaftlichen Untersuchungen der Wechselwirkungen, Parallelen oder Analogien, die sich zwischen Schubert und manchen böhmischen bzw. mährischen Komponisten seiner Zeit voraussetzen oder klar eruieren lassen, wobei es sich sowohl um die in Wien wirkenden Musiker als auch um die zu Hause bleibenden Persönlichkeiten handelt. Einige von ihnen überlebten freilich den jung verstorbenen Wiener Meister, fast keiner (abgesehen von Tomášek) trug aber merklich dazu bei, was man als Werdegang oder Heranreifen der tschechischen Nationalmusik verstehen kann.

Der langen Rede kurzer Sinn: weder Schubert, noch die zu seiner Zeit sich profilierenden und wirkenden Komponisten böhmisch-mährischen Ursprungs haben diesen Werdegang wesentlich beeinflussen können und die Bahnbrecher jenes Vorgangs haben einen Grund gehabt, Schubert und seine böhmisch-mährischen Zeitgenossen (sprich: ihre eigenen heimischen Vorgänger) tiefer zur Kenntnis zu nehmen. Mozart konnte von den nationalistischen tschechischen Publizisten noch um 1860 für einen tschechischen Komponisten gehalten werden: „seine Prager“ haben ihn doch schon vor 1790 so gut verstanden!<sup>5</sup> Die anderen großen Wiener wie Gluck, Haydn oder Beethoven waren zumindest partiell in das historische Bild des böhmischen Musiklebens einzugliedern. Auch Weber und Wagner weilten oder wirkten in Böhmen. Bei Schubert waren aber derartige Attitüden nicht zu finden. Und nach ihm hat es — bis zu dem norddeutschen Wiener Brahms — keinen maßgebenden und nachzuahmenden großen Wiener gegeben. Sogar die Prager Deutschböhmern wie Ambros und Hanslick waren als Jünglinge faszinierte Davidsbündler (keine Schubertianer also), im Umkreis des Smetana-Lehrers Joseph Proksch wurden sowohl Bach, Händel, Domenico Scarlatti und Beethoven als auch Chopin und Schumann berücksichtigt<sup>6</sup> und die entstehende tschechische, als Moderne sich bewußt proklamierende Nationalmusik identifizierte sich mit Liszt und Wagner. Wer um 1880 in Leipzig oder Wien Komposition studierte — wie etwa Leoš Janáček —, hat allerlei mithören oder kopieren können, von Bach bis zu Schumann, Mendelssohn, Grieg und Rubinstein hin, nur Schubert stand besonders in Leipzig ein wenig im Schatten.<sup>7</sup> Wer am Ende des 19. Jahrhunderts nach Hamburg und Wien wanderte — wie Josef Bohuslav Foerster —, hatte natürlich mit Gustav Mahler zu tun, wer zu derselben Zeit zu Hause seinen persönlichen Sturm und Drang sich erkämpfen wollte — wie Vítězslav Novák —, versuchte, mit gewaltiger Verspätung Schumanns Themen zu variieren oder Byrons Sujets in Töne zu setzen.<sup>8</sup> Wer Lieder oder lyrische Klavierstücke nach Tomášeks Āra komponierte, bewegte sich zwar in der von Schubert wirksam geprägten paradigmatischen Ebene, mußte sich aber nicht zu den unmittelbaren idiolektischen

<sup>5</sup> Siehe z. B. Zikmund Kolečovský: *Několik slov o českém slohu hudebním* (Slavoj 1, 1862, S. 4–9, 21–25).

<sup>6</sup> Vgl. Vladimír Helfert: *Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany I* (Praha 1924, S. 92ff.).

<sup>7</sup> Siehe Vladimír Helfert: *Leoš Janáček I* (Brno 1939, S. 111–141).

<sup>8</sup> Vgl. Vladimír Lébl: *Vítězslav Novák. Život a dílo* (Praha 1964, S. 47–52, 380–382).

Mustern dieses Komponisten kehren, weil ihm viele andere Facetten jener Gattungen zur Verfügung standen.

Dasselbe Bild läßt sich dem tschechischen Fachschrifttum entnehmen. Der Vielschreiber Otakar Hostinský befaßte sich in seinen zahlreichen Aufsätzen, Rezensionen und universitären wie öffentlichen Vorträgen mit Berlioz, Liszt und Wagner, natürlich auch mit Gluck und Bach oder Händel, nicht aber mit Franz Schubert. Josef Bohuslav Foerster, ein begabter Schriftsteller und lyrisch orientierter Komponist, reflektierte literarisch während seiner Aufenthalte in Hamburg und Wien viele Vertreter der Hoch- und Spätromantik. In Wien war er sich natürlich der Bedeutsamkeit der Klassik — von Gluck bis zu Schubert — gut bewußt. Was allerdings den letzteren angeht, schilderte er ergriffen nur die altwienersische Atmosphäre dortiger Schubert-Denkmäler, des Geburtshauses und des Grabs.<sup>9</sup>

Gibt es also überhaupt eine tiefere Resonanz zwischen Schubert und dem Phänomen der tschechischen Musik? Wenn man die gesamte tschechische Fachliteratur durchblättert, begegnet man diesem Namen nur selten. Entweder wird Schubert gemeinsam mit den anderen großen Klassikern oder Romantikern genannt, die da einfach die Klasse „große Meister der Tonkunst“ ausmachen, oder als Nachfolger seiner böhmischen Vorgänger auf dem Gebiet des lyrischen Klavierstücks erwähnt. Vladimír Helfert<sup>10</sup> nennt nur einen tschechischen Komponisten, der sich mit Schubert tiefer befaßen sollte, nämlich den komponierenden Ästhetiker und folkloristisch orientierten Forscher wie Tonsetzer Otakar Zich, dessen Auswege Smetana, Fibich, Schubert und die Volksmusik des Böhmerwaldes waren. Eine merkwürdige Mischung von Einflüssen um 1900!?

Derselbe Verfasser, nämlich Helfert, identifiziert sich zwar mit Hostinskýs Auffassung, nach der Smetana ein moderner Neuromantiker Lisztscher und Wagnerscher Orientierung war, er ist sich aber zugleich der Tatsache bewußt, daß die Musiksprache dieses Komponisten klassische Gründe hat: der Stil der tschechischen Nationalmusik kommt ihm daher als eine klassisch-romantische Synthese vor.<sup>11</sup> Ein Wort, das zwar fast nichts besagt, jedoch uns auf die real bestehende Verschwommenheit der musikalischen Idiolekte zwischen 1750–1850 verweist. Und an Wirkungen dieses Paradigmas hat Schubert mit seiner klassisch-romantischen stilistischen Zwischenposition doch irgendwie teilnehmen müssen. Dies wird öfter hinsichtlich Dvořáks behauptet: Für seine Vorbilder werden (bitte, die von Helfert angeführte Reihenfolge<sup>12</sup> zur Kenntnis zu nehmen) Wagner, Liszt, Schubert, Beethoven und Smetana gehalten. Oder wird aus Dvořáks Musik (z. B. aus seinen Walzern) dessen Absicht herausgehört, die Einflüsse Chopins durch einen Rückgriff zum Wienerischen (durch Schubert

<sup>9</sup> Siehe Josef Bohuslav Foerster: *Poutník v cizině* (Praha 1947, S. 214–217).

<sup>10</sup> Vladimír Helfert: *Česká moderní hudba* (Olomouc 1936, S. 89–90).

<sup>11</sup> Siehe Vladimír Helfert: *Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany I* (Praha 1924, S. 149ff.).

<sup>12</sup> Vladimír Helfert: *Česká moderní hudba* (Olomouc 1936, S. 35).

veredelten) Ton zu korrigieren.<sup>13</sup> Natürlich wissen wir dank vieler Schülersagen, daß Dvořák und sein Schüler Novák, beide als Kompositionslehrer, Schuberts Werke als Lehrmaterialien benützt haben, natürlich nebst mehreren Kompositionen von Bach bis zu jenen von Skriabin oder Debussy. Es hat also nicht einmal im tschechischen Kompositionsunterricht eine besondere Hervorhebung Schuberts gegeben. Und hätte es sie auch irgendwie im Unterbewußtsein Dvořáks gegeben, so könnte man sie heute seinen erhaltenen aphoristischen und halbhöhnischen pädagogischen Bemerkungen kaum entnehmen.<sup>14</sup>

Vítězslav Novák, in seinen Memoiren die Musikgeschichte schildernd, bewundert zwar Schubert als Lieder- und Kammermusikkomponisten, seine „leichte Hand“, „Spontaneität“ und Suche nach dem individuellen Stil: Schubert gehöre immer zu jenen Komponisten, die Novák „bis heute“ gefallen (zum Unterschied von vielen anderen).<sup>15</sup> Jedoch handelt es sich in dieser Aussage um die gewöhnliche Phraseologie, die nur in dem Sinne interessant ist, daß Novák solche Tugenden Schuberts lobt, die ihm selbst völlig fehlten. Doch Novák war ein Komponist, der die leichte Hand, Spontaneität und Individualität mittels der massiven Auseinandersetzung mit dem Volkslied ostmährischen Typs (wenn auch vergeblich) erreichen wollte. Eine seltsame Mischung um 1900!?

Es gab allerdings doch einen Komponisten böhmischen Ursprungs (und Nováks Zeitgenossen), dem es gelungen ist, die gesamte Paradigmatik des Klassisch-Romantischen samt dem Profanen oder Volkstümlichen durchaus individuell und originär zu reflektieren, nämlich Gustav Mahler. Die Präsenz Schubertscher Segmente in seiner Musiksprache ist evident, wie es Hans Heinrich Eggebrecht zeigt.<sup>16</sup> Eine seltsame Synkresis um 1900! Vergeblich wird man aber nach Schuberts Namen in der Neuausgabe von Gustav Mahlers Briefen<sup>17</sup> suchen.

Freilich entwickelte sich Mahler außerhalb der tschechischen Nationalmusik, bestimmte typologische Resonanzen sind da aber doch zu finden. U. a. ist es die Tatsache, daß die Schubertschen Komponenten latent sowohl bei Mahler als auch bei den „neutschechischen“ Komponisten vorhanden sind: Bei Mahler sind sie gut heraushörbar und manche tschechische Musikforscher konstatieren jenseits ihrer streng wissenschaftlichen Ausführungen, daß etwas in der Musiksprache Smetanas und Dvořáks eher mit Schubert als mit Wagner oder Cho-

- 13 Diesmal paraphasiere ich den Eindruck eines deutschen Autors — vgl. Hermann Sirp: Anton Dvořák, Potsdam 1939. Siehe auch Jiří Fukač: K problematice stylové příbuznosti tvorby Dvořákovy a Chopinovy (in: *Chopiniana bohemica* 1, Mariánské Lázně 1963, S. 67–82).
- 14 Als Beispiele lassen sich die folgenden Äußerungen Dvořáks anführen (hier in deutscher Übersetzung), die Vítězslav Novák erwähnt: „Ich mag Chopin und Schumann, obwohl ich sie nicht ausstehen kann“ — oder „Was würde hier Beethoven den Bratschen hinzufügen? Ein Tremolo. Also los, schieben Sie es hinein“. Siehe Vítězslav Novák: *O sobě a o jiných* (Praha 1970, S. 42–43).
- 15 Vítězslav Novák in demselben Buch, S. 163–164.
- 16 Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers* (München–Zürich 1982). Schubert wird in diesem Buch mehrmals erwähnt.
- 17 Siehe Herta Blaukopf (Hg.): *Gustav Mahler Briefe* (Wien–Hamburg 1982).

pin zu resonieren scheint. Die Komponisten selbst und auch die Forscher in ihren legitimen Schriften bringen dennoch dies nur sehr selten zum Ausdruck.

Ich betone es nochmals: weder Musik, noch direkt musikbezogene Aussagen wurden zur Quelle oder zum Objekt meiner Überlegungen, sondern die Unterbewußtseinsinhalte und die ihnen hie und da enspringenden Konstrukte und Falschbewußtseinsmomente. Auch sie sind allerdings kulturgeschichtlich wirksam und besagen etwas, was sich im paradigmatischen Hintergrund der erwogenen Musikkultur verbirgt.

Als Hostinskýs Schüler Zdeněk Nejedlý 1912 seine kleine Mahler-Monographie schrieb, um das vermutlich substantielle Tschechentum des Komponisten zu deklarieren, bot er das folgende halbsprecherische Bild an: Mahler — ein Tscheche (dem Ursprung nach), tschechisch = volkstümlich, ein Jude — flexibel (offen), ein Deutscher (dem Wirken und der Etablierung nach), kein echter Deutscher — offen (u. a. slawenfreundlich), also ein Süddeutscher, österreichischer Deutscher, ja Wiener Deutscher (u. a. offen = slawenfreundlich) wie einst Haydn und Schubert.<sup>18</sup>

Endlich taucht also der Name Schubert in einem typologischen Zusammenhang auf: eine merkwürdige Mischung von Deutungen und Wertungen nach 1900!

Doch schon im Juli 1894 erschien in der amerikanischen Zeitschrift „The Century Illustrated Monthly Magazin“ ein Aufsatz, den Dvořák (vielleicht zuerst deutsch) in Zusammenarbeit mit dem Musikhistoriker und -kritiker Henry T. Finck niedergeschrieben hatte. In dem „Franz Schubert“ betitelten Aufsatz hat der Komponist seine tiefen analytischen Beobachtungen sicherlich mit massiver Hilfe des Mitarbeiters synthetisiert, womit er aus seinem Unterbewußtsein das herausholte, was sonst nicht gesagt werden mußte, weil es offensichtlich allzu evident war. Interessant sind besonders die folgenden Worte: „In Schuberts Klaviermusik, vielleicht mehr als in seinen anderen Kompositionen, finden wir einen slawischen Charakterzug, den er als erster in auffälliger Weise in die Kunstmusik einführte, nämlich die eigenartige Veränderung von Dur und Moll innerhalb derselben Periode. Aber dies ist nicht der einzige slawische oder ungarische Charakterzug, den wir in seiner Musik finden. Während seines Aufenthaltes in Ungarn assimilierte er nationale Melodien und rhythmische Besonderheiten, übernahm sie in seine Kunst, und wurde so der Vorreiter von Liszt, Brahms und anderen, welche ungarische Melodien zu einem integralen Bestandteil der europäischen Konzertmusik machten. Aus den reichen Beständen slawischer Volksmusik, in ungarischen, russischen, böhmischen und polnischen Abarten, haben die heutigen Komponisten Nutzen und werden daraus weiterhin vieles aufgreifen, das bezaubernd und neu in ihrer Musik ist. Man kann kaum etwas dagegen haben, denn, wenn Dichter und Maler vieles von ihrem Besten auf nationalen Legenden, Liedern und Traditionen aufbauen, warum

---

<sup>18</sup> Nejedlýs Abhandlung „Gustav Mahler“ ist im Sammelband *Hudební sborník 1*, 1913, veröffentlicht worden (als Buch dann erst in Prag 1958).

sollte es der Musiker nicht tun? Und Schubert gebührt die Ehre, einer der ersten gewesen zu sein, die den Weg wiesen.“<sup>19</sup>

Wie konfus uns auch diese Ansicht des Komponisten Dvořák vorkommen mag, muß sie doch ernst genommen werden. Widmen wir uns beispielsweise der Idee der eigenartigen Veränderung von Dur und Moll in derselben Periode. Es handelt sich um einen charakteristischen Zug, der von Dvořák selbst ausgenutzt wurde und ihm als slawisches (volkstümliches, auch „ungarisches“) Element vorschwebte, letzten Endes aber doch als Charakterzug einer transkulturellen Offenheit auftrat, wie sie für den Donauraum im breitesten Sinne des Wortes und vielleicht sogar für die europäische Musikfolklore überhaupt typisch ist. Auf dieselbe Umwandlungsfähigkeit Moll-Dur machte 1832 der mährische Volksliedsammler František Sušil aufmerksam: er führte sie als Analogie der kontinuierlichen dialektologischen Übergänge an, die seiner Meinung nach für Mähren als offenes Terrain kennzeichnend und darüber hinaus auch kulturbildend sind.<sup>20</sup> Und ähnliches behauptete viel später Karl Michael Komma, der die Dur-Moll-Oszillation auch im deutschen Volkslied Nordmährens bzw. Schlesiens fand und in diesem Zusammenhang über Schuberts und Mahlers Musik sprach.<sup>21</sup>

Dvořáks Huldigung an Schuberts Symphonien, die auch in dem oben zitierten Aufsatz zu lesen ist, lassen wir beiseite: Nur kann man daraus den Schluß ziehen, daß für einen Symphonien-Komponisten, wie es eben Dvořák war, dies ein klarer Akt einer typologischen Identifizierung mit dem vorhandenen (eben von Schubert geschaffenen) paradigmatischen Hintergrund ist.

Meiner Meinung nach ist Dvořáks Aussage für die Sternstunde der Schubertschen Bewußtwerdung mitteleuropäischer Komponisten zu halten. Auf einmal hat ein großer (sonst ein nationaltschechischer) Komponist — sozusagen durch amerikanische Fragestellungen provoziert — laut das über Schubert (und darüber hinaus über seine eigene Attitüde zu Schubert) zu Vorschein gebracht, was vor ihm und auch nach ihm nie so transparent deklariert wurde. Die tschechische Musik hat also doch nicht ohne Schubert auskommen können.

Verallgemeinernd können wir sagen, daß Schubert seiner Zeit für die tschechische Musik sowie auch für die anderen benachbarten Kulturen späterer Zeiten (einschließlich der Wiener Musikkultur) ein Modell vorbereitet hat, wo das Alte mit dem Neuem, das Vernakuläre mit dem anspruchsvoll Artifizialen und Individuellen, das Lokale mit dem Transkulturellen zu verknüpfen war. Und die Potentialität merkwürdiger Synthesen wurde so tief in das musikalische Denken hiesiger Komponisten eincodiert, daß man weiter gehen konnte, ohne sich zu Schubert bekennen zu müssen. Schuberts Bedeutung wurde nämlich zur evidenten Tatsache, die jenseits aller Verbalisierungen besteht.

<sup>19</sup> Zitiert nach Klaus Döge: Dvořák. Leben, Werke, Dokumente (Mainz-München 1991, S. 355-356).

<sup>20</sup> Sušil nannte dieses Phänomen „mollezza dura“. Vgl. František Sušil: Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými (Praha 1951).

<sup>21</sup> Siehe Karl Michael Komma: Das böhmische Musikantentum (Kassel 1960, S. 23).

