

Sophie Galaise

Québec: die »Fin de siècle«-Generation

1 Die hier vorgelegte Untersuchung beschränkt sich auf die wichtigsten Komponisten dieser Generation. ↑

2 Dies hat mir erlaubt, Komponisten mit einzubeziehen, die zwar nicht in der Provinz Québec geboren, dort aber in der musikalischen Szene sehr aktiv sind. ↑

3 Den Selektionskriterien des Centre de musique canadienne wie denen der SACEM (Frankreich) entsprechend, die ich übernommen habe. ↑

4 Jean Lesage zum Beispiel wurde vom Nouvel Ensemble Moderne beim Festival Musica 1994 in Straßburg aufgeführt. ↑

5 Lebensläufe und Werklisten, das Abhören von mehreren Gesprächs-»Porträts«, die der Komponist und Chronist Jean Lesage mit ihnen im Rahmen der inzwischen eingestellten Sendung

Beim folgenden Text handelt es sich um den lediglich in den Fußnoten leicht gekürzten zentralen und letzten Teil einer Studie der Autorin über die »Fin de siècle«-Generation der Komponisten in der kanadischen Provinz Québec. Im hier aus Platzgründen nicht abgedruckten ersten Teil erläutert sie die methodischen Grundlagen der Studie und stellt ihr Modell der historischen Entwicklung der Neuen Musik in Québec vor. Es unterscheidet im 20. Jahrhundert fünf Perioden (1900-39: Schaffen in der Wüste, 1940-55: Die Moderne schlägt Wurzeln in Québec, 1956-66: Konsolidierung des Errungenen, 1967-80: Zeit der Entfaltung, 1981-96: Demographischer Boom bei den Komponisten und reduzierte Aufnahmefähigkeit des Milieus) und geht von vier Generationen heute tätiger Komponisten aus: der »Avantgarde« (geboren bis 1945), den »Baby boomers« (1. Welle, geboren 1945-55), der »Fin de siècle«-Generation (2. Welle, geboren 1955-65) und der Generation »X« (geboren 1965-75).

Ein Porträt, bei dem sich die Züge um so klarer abzeichnen, um so länger der Blick auf das Objekt gerichtet ist, erfordert zunächst, die Situation der Akteure zu bestimmen. Wer sind sie, und was machen sie? Stellen wir sie erst einmal durch eine Liste vor.¹ Vier Kriterien wurden dafür herangezogen: das Geburtsdatum, der Ort ihrer Aktivität², ihre berufliche Anerkennung und die Tatsache, daß sie im wesentlichen Instrumentalmusik schreiben. So sind alle Komponisten der folgenden Aufstellung zwischen 1955 und 1965 geboren, sie arbeiten in der Provinz Québec und von allen wurden mindestens fünf ihrer Werke in professionellem Rahmen uraufgeführt.³ Musikliebhaber wie Kenner zeitgenössischer Musik werden ihre Stücke in verschiedenen Konzerten moderner Musik gehört haben, sei es in jenen der Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), des Nouvel Ensemble Moderne (NEM), der Codes d'Accès, des Ensemble contemporain de Montréal, an anderem Ort in der Provinz Québec oder selbst in Europa.⁴ Zwei Namen, die normalerweise mit dieser Generation verbunden werden, erscheinen nicht auf der Tabelle: Serge Arcuri und Serge Provost. Das Geburtsdatum, das sie in die Generation der »Baby boomers« (erste Welle) verweist, steht in diesen beiden Fällen dagegen.

Timothy Brady (1956, Montréal); *Michelle Boudreau* (1956, Gravelbourg/Saskatchewan); *Jacques A. Desjardins* (1962, Montréal);

Musique actuelle
geführt hat
(Kulturkanal FM der
Société Radio-
Canada),
Werkeinführungen aus
Programmheften. ↑

6 Obwohl es sich
heute dabei um nicht
mehr als nur um eine
unter vielen
Tendenzen der
Populärmusik handelt.
Die explosionsartige
Zunahme von
Musikarten in den
Jahren von 1960-1970
betraf die
Populärmusik genauso
wie die sogenannte E-
Musik. ↑

7 Die einzige der
Musik des 20.
Jahrhunderts
gewidmete,
französischsprachige
Zeitschrift in
Nordamerika. Vgl. die
beiden von Marie-Thér
se Lefebvre
verantworteten
Nummern von
Circuit, 5 (1994) 1
und 6 (1995) 1. ↑

8 Sophie Galaise, ...
*fin de si cle –
Nouvelle musique
montréalaise*,
Einführungstext im
Booklet zur CD ... *fin
de si cle. Nouvelle
musique
montréalaise*, SNE-
590-CD, S. 2-3. ↑

9 Auftragswerk des
Ensemble
contemporain de
Montréal mit der
gleichen Besetzung
wie Wagners
Siegfried-Idyll. ↑

10 Marie Pelletier,

Denis Dion (1957, Québec); *Sean Ferguson* (1962, Fort Vermilion/Alberta);
Marc Fortier (1963, Montréal); *André Hamel* (1955, La Pocatière); *James
Harley* (1959, Vernon/C-B); *Suzanne Hébert-Tremblay* (1960, Alma); *Marc
Hyland* (1960, Drummondville); *Robert Lemay* (1960, Montréal), *Estelle
Lemire* (1960, Montréal); *Jean Lesage* (1958, Mont-Laurier); *Silvio Palmieri*
(1957, LaSalle);

Isabelle Panneton (1955, Sherbrooke); *Marie Pelletier* (1959, Montréal);
Alain Perron (1959, Cap Santé); *Laurie Radford* (1958, Gladstone/Manitoba);
François Rose (1960, Montréal); *Anthony Rozankovic* (1962, Montréal);
Denis Saindon (1958, Cowansville)

Alain Thibault (1956, Québec); *André Villeneuve* (1956, Québec)

Methode

Die Kompilation verschiedener Datenbestände⁵ hat mir erlaubt, die Charakteristika dieser Generation hinsichtlich der Ausbildung jener Komponisten, der Einflüsse, denen sie ausgesetzt waren, und ihres Engagements in Sachen Neue Musik herauszuarbeiten. Außerdem habe ich Statistiken zu ihrer Produktion erstellt: zu den Gattungen der geschaffenen Werke (nach Kategorie), der Anzahl der komponierten Werke (im Durchschnitt) usw. Auf den folgenden Seiten werden die Ergebnisse der Untersuchung im einzelnen vorgestellt.

Ausbildung

Mehrheitlich ist diese Generation, die sich durch eine Vervielfachung von Stilen und Tendenzen auszeichnet, aus den Klassen von Gilles Tremblay, Serge Garant, Bruce Mather, John Rea und François Morel hervorgegangen, das heißt aus vier großen Zentren höherer Bildung: dem Conservatoire de musique du Québec in Montréal, der Université de Montréal, der McGill University ebenda und der Laval Universität in Québec. Ein einziger von dreiundzwanzig Komponisten ist Autodidakt. Bemerkenswert ist auch, daß alle dreiundzwanzig Komponisten Diplome zweiten und dritten Grades in Komposition (Magister oder Promotion) oder deren Äquivalent, das heißt mehrere Preise des Konservatoriums, erworben haben. Größtenteils haben sie auch einen oder mehrere Meisterkurse im Ausland besucht. Hingewiesen sei hier nur auf Alain Perron und Isabelle Panneton, die bei Penderecki in Polen bzw. bei Boesmans in Belgien waren. Dieses Faktum an sich ist bemerkenswert und einzigartig bei einer solchen Gruppe von Individuen. (»Generation der Über-Ausgebildeten« würden die Soziologen sagen.) Vergleichbares läßt sich in verallgemeinerter Form von den »Avantgardisten« oder den »Baby boomers« der ersten Welle nicht feststellen. Schauen wir uns noch einmal die Liste der Komponisten an, diesmal aber geordnet nach Ausbildungsstätten.

Conservatoire de musique du Québec in Montréal (Klasse Gilles Tremblay): Marc Hyland, Estelle Lemire, Jean Lesage, Silvio Palmieri, Isabelle Panneton, Anthony Rozankovic, André Villeneuve

*Compositeurs
Dépendants
Polyvalents*, in:
Alternance, 7 (1995)
2, S. 5. ↑

11 Entsprechend dem
Klassifikationsmodell,
das vom Centre de
musique canadienne
für das Répertoire des
compositeurs agrégés
verwendet wird. Meine
Kompilation umfaßt
die Werke bis
einschließlich April
1996. ↑

12 Einer Studie
zufolge, die der
renommierte
italienische
Musikwissenschaftler
Mario Baroni bei
jungen italienischen
Komponisten
durchführte. ↑

Université de Montréal (Klassen Serge Garant ...): André Hamel, Michelle
Boudreau, Alain Thibault, Denis Saindon, Marie Pelletier, Suzanne Hébert-Tremblay

Laval Universität in Québec (Klasse François Morel): Denis Dion, Robert
Lemay, Alain Perron, Marc Fortier

McGill University in Montréal (Klassen Bruce Mather und John Rea): Sean
Ferguson, James Harley, Laurie Radford, Jacques A. Desjardins, François Rose

Einflüsse, Tendenzen und Stile

Am schwierigsten sind die Einflüsse zu bestimmen. Aus den meisten Unterredungen ging hervor, daß mit wenigen Ausnahmen die Rockmusik (eine der wenigen und großen Strömungen der Populärmusik zur Zeit ihrer Ausbildung⁶), das Kino (in voller Blüte während ihrer Jugend) und die Literatur wenigsten am Rande treibende Kräfte waren. Der Einfluß eines Lehrers auf seine Schüler ist dagegen, obwohl so offensichtlich, wesentlich schwerer zu fassen. Über den Unterricht von François Morel oder Bruce Mather ist gegenwärtig fast nichts bekannt. Was Serge Garant betrifft, so lassen seine Schriften einige große Themen erkennen ... In bezug auf Gilles Tremblay kann man sich jedoch über den Umweg zweier Nummern der Zeitschrift *Circuit*⁷, die seinen Schriften gewidmet sind, bestens über sein Denken informieren. Früher bereits habe ich dieses Denken in folgende Worte zusammengefaßt: »Die schöpferische Vorgehensweise des Komponisten und Dichters Gilles Tremblay, die auch Quelle seiner Lehre ist, führt in ein zugleich mystisches und profanes Universum. Selbst Erbe des Unterrichts von Olivier Messiaen, weiß er die Leidenschaft und Liebe zur Musik zu wecken, indem er stilistisch Maßstabsetzendes vorstellt. Bekanntlich hat er mit seinen Studenten die verschiedensten Klanguniversen erforscht: vom gregorianischen Gesang über die Musik Balis bis hin zu Mozart, Debussy, Varèse und anderen. Weit entfernt von einem normativen Unterricht, einem Halseisen, das die Freiheit des Schaffens erstickte, übt er unwillentlich durch seine Persönlichkeit und seine Ästhetik Einfluß aus. Seiner Aussage zufolge könne man die Technik zwar über den Umweg der Analyse unterrichten; bei der Komposition aber könne man nur arbeiten 'wie in den Ateliers des Mittelalters und der Renaissance, wo die Lehrlinge mit einem Meister arbeiteten: Jeder forschte und ließ an seinen Entdeckungen' teilhaben.«⁸

Einige Schüler dieser Klasse haben einen Musikbegriff bewahrt, der sich vom Denken des »Meisters« nicht weit entfernt. André Villeneuve unter anderen, der in der Regel ein sehr begrenztes Klangmaterial verwendet, nähert sich in dieser Hinsicht dem Mikrokosmos an, den man am Ursprung von verschiedenen Werken Tremblays findet. Dies hat bei Villeneuve zur Folge, daß der Hörer in eine meditative Welt versetzt wird, wo die Harmonie auf minimale Dimensionen reduziert erscheint. *Quatrième Terre – chorals*, ein zyklisch angelegtes Klavierwerk, illustriert gut diesen unverwechselbaren Stil. Diese Art, ein ganz persönliches Klanguniversum zu schaffen, erinnert beispielsweise an Scelsi. Villeneuve unterscheidet sich darin von allen anderen Komponisten in Québec. Marc Hyland, ein weiterer Schüler, verwendet wie Tremblay hin und wieder die Form des Mobile. Aber hier endet der Vergleich auch schon, da die Musik Hylands sich seit einigen Jahren in zugleich

lyrische und komplexe Richtung bewegt. Seine *Siegfried-Tableaux*⁹ einerseits erlaubten ihm, in einem Werk große Besetzung mit nach-romantischer Sensibilität zu koppeln. Andererseits benutzt er, Kagal vergleichbar, bestimmte, dem musikalischen Theater eigene Techniken. So fordert er gern von den Musikern zu singen, während sie ihr Instrument spielen, um so eine Polyphonie zu schaffen. Isabelle Panneton dagegen übernahm von Tremblay die Vorliebe für die Wechselwirkungen von Dichtung und Musik. In Stücken wie *Cantate pour la fin du jour*, komponiert auf dafür geschriebene Texte des aus Québec stammenden Dichters Daniel Guénette, oder in *L'âme saule* für Sopran, Klarinette und Klavier auf einen Text der Dichterin Lucie Normandin läßt sich dies beobachten. Estelle Lemire, eine Komponistin, die eine vierteltönige Musiksprache verwendet, teilt mit Tremblay die Faszination an orientalischer Musik. Wie verschiedene ihrer Kollegen machte sie in ihren Kompositionen auch von der Technik der Collage Gebrauch. Ihre *Quatuor Miniatures*, in denen sie in Form von sehr kleingliedrigen Collagen verschiedene Zitate und Entlehnungen aus unterschiedlichen musikalischen Sprachen vorstellt, darunter auch aus ihrer eigenen, geben dafür ein sehr gelungenes Beispiel ab. Was aber schließlich jeder von diesem Unterricht bewahrt hat, das ist das Bedürfnis, eine persönliche Musiksprache zu schaffen.

Im Gegensatz zur Musik der Generationen der »Avantgarde« oder der »Baby boomers« ist es bei der Mehrzahl der Werke der Komponisten der »Fin de siècle«-Generation äußerst schwierig, bestimmte Einflüsse eines Komponisten oder einer Schule zu verdeutlichen. So etwa wie die Vorherrschaft des Modernismus oder die Faszination durch die Postmoderne, welche die vorausgehenden Generationen auszeichnen, trifft auf diese Komponisten als Gruppe nicht mehr zu. Der Komponist der »Fin de siècle«-Generation muß seine Zugehörigkeit zum Clan der Modernen oder Postmodernen nicht mehr beweisen, Diskussionen, die einige Generationen noch zerrissen haben. Vielmehr hat er zahlreiche Tendenzen assimiliert, um daraus zu bewahren, was ihm gefiel, und so, bewußt oder nicht, zu einem übersteigerten Individualismus beigetragen. Ein schlagendes Beispiel dafür ist die eigenständige und formal freie Konzeption von Jean Lesage, der mit nichts anderem in der Québécoiser Musik vergleichbar ist. Sein *Le sentiment océanique* (1989) für Kammerorchester läßt sich am ehesten mit der Musik Wolfgang Rihms vergleichen.

Was diese Generation vor allem auszeichnet ist in einer Zeit stilistischer Individualisierung eine Zersplitterung der Tendenzen. Ihre Musik ist leichter zugänglich als das Schaffen anderer Generationen, dafür unterscheidet sich die der meisten Komponisten erheblich voneinander. Das humorvolle Credo, das Marie Pelletier anlässlich der Gründung der Gruppierung Compositeurs Dépendant Polyvalents (CDP; abhängige vielseitige Komponisten) im Mai 1995 formulierte, umreißt ziemlich genau die Motive dieser Gruppe, bewandert in diversen Satztechniken und Kenner der Meisterwerke des 20. Jahrhunderts: »Der C.D.P. ist [...] ein Vielschreiber; er wartet nicht auf Aufträge, um zu komponieren, weil er nichts besonderes schreiben würde. Wenn es aber einen Auftrag gibt, nimmt er alles, was zur Hand ist; dies macht ihn zu einem ziemlich vielseitigen Wesen. So verschmäht er keineswegs die Melodie, wenn sie nötig ist, und behandelt sie mit ebensoviel Glück wie ein Mélodist Indépendant (M.I.; unabhängiger Melodiker); das ist ohne jede Anmaßung gesagt. [...] Wie wir weiter oben unterstrichen haben, verachtet der C.D. P. nicht die verschiedenen musikalischen Ästhetiken. Er respektiert die Arbeit seiner

Kollegen, selbst die von Melodikern, und hat verstanden, daß zum Überleben in diesem Metier die Musik gegen Schulebildungen und Bruderkriege vorgehen muß. Für einen C.D.P. gibt es keine dumme Musik, es gibt nur frustrierte Komponisten. In achtzehn Worten: Der C.D.P. zieht die Musik allen anderen Dingen vor und versucht sie so gut wie möglich zu machen.«¹⁰

Einige Ausnahmen bestätigen glücklicherweise die Regel. So lassen sich bei bestimmten Komponisten klarere Tendenzen feststellen. Der Name Marie Pelletier beispielsweise wird in Zukunft mit dem musikalischen Theater verbunden sein, derjenige von Estelle Lemire mit Miniaturuniversen und häufiger Anwendung von Mikrotonalität und derjenige André Hamels, der seinen Stil von Werk zu Werk ändert, mit einer andauernden Beschäftigung mit klanglicher Verräumlichung. Der Gebrauch von Zitaten und Entlehnungen, der mit der Postmoderne in Verbindung gebracht wird, scheint im Schaffen mehrerer Komponisten auf, die im Verlauf anderer Werke sich aber spielerisch durchaus eine Ästhetik zu eigen machen, die jener der Moderne näherliegt.

Rolle der Elektronik

Die Elektronik spielt eine besondere Rolle im Schaffen dieser Generation, ganz im Gegensatz zu dem der vorangehenden Generationen. Dies erklärt sich teilweise aus dem häufigen Umgang mit einem gut ausgebauten Repertoire und aus dem direkten Erlernen dieses Mediums. Man darf nicht vergessen, daß die Mehrheit Einführungs- oder Kompositionskurse in Elektroakustik besucht hat bei Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Yves Daoust, Marcelle Deschênes, Francis Dhomont, Alcides Lanza und Bruce Pennycook. Ohne Komponisten elektronischer Musik »durch und durch« zu sein haben sie im Schnitt drei Nummern in ihrem Werkkatalog, die von elektroakustischen Verfahren Gebrauch machen, sei es in Form von gemischten oder ausschließlich diesem Medium gewidmeten Werken.

Gattungen, Kategorien, Quantität

Bei der Auswertung der Daten stellte sich heraus, daß die Komponisten im Durchschnitt 24,7 Werke pro Kopf geschrieben haben, also rund fünundzwanzig. Diese Zahl ist eher hoch, verglichen mit dem Durchschnitt der vorausgehenden Generationen. Die »Baby boomer« (geb. 1945-55) zum Beispiel komponieren im Schnitt fünfunddreißig Werke. Nimmt man die Klassifikation nach Gattungen oder Werkkategorien vor, so ergeben sich ebenfalls einige Überraschungen. So hat, obwohl die Sinfonieorchester kaum mehr zeitgenössische Musik auf ihre Programme setzen und weniger Aufträge vergeben, die Mehrheit der Komponisten für Orchester geschrieben (zu präzisieren wäre, daß dies oft im Auftrag eines Jugendorchesters geschah), und dies eher zweimal als nur einmal (8,63% ihres Schaffens sind dieser Besetzung gewidmet). Bühnenmusik, Vokalmusik, Klavier- oder elektronische Musik sind fast gleichwertig (ungefähr 10%), während die Kammermusik an der Spitze liegt, was unschwer vorherzusehen war. Die für die Kammermusik verwendeten Besetzungen sind in den meisten Fällen weit entfernt vom Traditionellen, obgleich man rund zwanzig Streichquartette nennen könnte. Einzelne Komponisten bevorzugen ein Instrument und räumen ihm einen vorherrschenden Platz ein. Das wären zum Beispiel die menschliche Stimmen bei Marie Pelletier, das Saxophon bei

Robert Lemay, die alten Instrumente (Dudelsack, Blockflöte ...) bei André Hamel, das Ondes Martenot bei Estelle Lemire und Jean Lesage, das Klavier bei André Villeneuve, Jean Lesage und Isabelle Panneton, die elektrische Gitarre bei Tim Brady.

Prozentualer Anteil der Werke nach Kategorien¹¹

Bühnenmusik und Multimedia: 7,14%
Musik für Orchester und Solisten: 2,67%
Musik für Orchester: 8,63%
Kammermusik: 49,40%
Musik für Tasteninstrumente: 8,63%
Vokalmusik: 12,5%
Musik für Blasorchester: 1,48%
Elektronische Musik: 9,52%
Andere: 0,03%

Engagement

Ein letztes Charakteristikum dieser Generation bezieht sich auf eine andere Kategorie. Es handelt sich um das Engagement der Komponisten zur Verteidigung und Durchsetzung der zeitgenössischen Musik. Zu vermerken wären etwa Jean Lesages Arbeit bei der inzwischen eingestellten Sendung *Musique actuelle* von Radio Kanada, Isabelle Pannetons Unterricht, vor allem an der Université Concordia und derzeit an der Université de Montréal, die Gründung einer *Tribune des compositeurs* durch André Villeneuve in der Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (ARMuQ) oder schließlich die Gründung neuer Konzertgesellschaften wie *Innovations en concert* durch Tim Brady, *Musiques Itinérantes* durch Michelle Boudreau, *Espaces sonores illimités* durch André Hamel ... Komponisten waren häufig Organisatoren und Initiatoren von wichtigen Ereignissen wie *Présences/semaine de musique contemporaine québécoise* 1993 (Isabelle Panneton, Jean Lesage und Serge Provost), die *Semaine Xenakis* in Montréal (James Harley) und *Musiques-échange Québec-Belgique* (André Hamel). Schließlich sind sie auch als künstlerische Leiter oder Mitglieder von Beiräten und künstlerischen Komitees von Musikinstitutionen usw. tätig. Paradoxerweise hat, obwohl sie in der musikalischen Szene von Québec sehr präsent sind, nur eine kleine Minderheit eine Dauerstelle. Die Mehrheit lebt von Zeitverträgen und Aufträgen.

Im Zusammenhang mit diesem Kapitel sollte man die Generation »X« nicht vergessen, jene Komponisten, die zu Beginn des nächsten Jahrtausends auf der musikalischen Bühne erscheinen werden. Weit weniger zahlreich als die »Fin de siècle«-Generation werden Ana Sokolovic, Pierre-Kresimir Klanac, Michel Frigon, Francis Ubertelli, Olivier Larue ... sicherlich andere originelle Lösungen für die vielfältigen Probleme des zeitgenössischen Schaffens vorstellen. Im Schatten der »Fin de siècle«-Generation lassen sich bei dieser Generation schon erste Anzeichen einer Dynamik und Organisation erkennen.

Schluß

Alles in allem befindet sich die »Fin de siècle«-Generation innerhalb der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem besonders günstigen Augenblick, wo die Musik unserer Zukunft entsteht. Die Verantwortlichkeit für die Zukunft gehört den großen Baumeistern. Zugleich Realisten und Idealisten machen sich diese schöpferischen Geister daran, neue Lösungen für die Probleme der Verbreitung, der Promotion und der Einführung ihrer Musik in den Markt zu finden .

Ihre spezifische Québecer Musik ist das Produkt von Unterricht und von Prinzipien, die von Komponisten der vorausgehenden Generationen vermittelt wurden, welche selbst auf die Suche nach den Wurzeln dieser Kultur gegangen waren. Den Québecer Komponisten unterscheidet von seinen kanadischen Kollegen, daß er stärker ein Resultat aus europäischen (meist französischen) und amerikanischen Wurzeln zu sein scheint. Wie bei letzteren wurde die Populärmusik und die Rockmusik ins Kalkül einbezogen. Ihn zeichnen die Anverwandlung vielfältiger Tendenzen (Elektroakustik, musikalische Informatik, Multimedia etc.) und deren friedliche Koexistenz in der Musik aus. Zudem konnte er zahlreiche ästhetische Debatten verfolgen und Gewinn daraus ziehen.

Als Bestandteil einer bestimmten Generationsentwicklung unterscheidet sich der Québecer Komponist der »Fin de siècle«-Generation wenig von seinen europäischen und kanadischen Kollegen: Er hat dieselben Erwartungen und dieselben Hoffnungen. Aber im Gegensatz zu den Europäern hat er nicht die Last einer langen geschichtlichen Tradition zu tragen. (Darin unterscheidet er sich beispielsweise von den italienischen Komponisten gleichen Alters, die sich mit den Ausläufern des *bel canto* herumschlagen müssen ...¹²) Daher ist im Schaffen der Québecer insgesamt eine Frische anzutreffen, ja, sogar ein gewisser Wagemut. Dies jedenfalls solange, wie sie die Mittel und die Unterstützung erhalten, die für jeden Schaffenden nötig sind, um sich zu entfalten. Auf dieses Problem aber kann nur die Zukunft Antwort geben ...

(Übersetzung aus dem Französischen: Ulrich Mosch)