

Der widerspenstige Manet

Manet: Inventeur du moderne.

Musée d'Orsay, Paris, 5. April–17. Juli 2011. Cat. publ. p. Stéphane Guégan. Paris, Éditions Gallimard. 297 p., ill. ISBN 978-2-07013-323-9

James H. Rubin

Manet: Initial M, Hand and Eye.

Paris, Flammarion 2010. 416 p., ill. ISBN 978-2-08030-106-2

Jean-Léon Gérôme, der in Edouard Manets Gemälden nichts als „Schweinerien“ (*cochonneries*) erblicken wollte, hatte kein Mittel ungenutzt gelassen, die 1884, ein Jahr nach dem Tod des Künstlers, in den Räumen der *École des Beaux-Arts* stattfindende Manet-Retrospektive zu verhindern. Doch selbst ein Protestschreiben an den für die bildenden Künste zuständigen Minister, Jules Ferry, blieb ohne Folgen: Während der geächtete Manet nun postum zu offiziellen Ehren kam, sah der Malerstar Gérôme seinen Stern bereits sinken. Mit seinem Tod 1904 verschwand der Künstler schließlich für Jahrzehnte aus dem Blick der Kunstgeschichtsschreibung. Doch die Karten werden derzeit neu gemischt: Mit der 2010/11 im Musée d'Orsay gezeigten grandiosen Gérôme-Ausstellung erreichte die Revision der akademischen Malerei des 19. Jh.s ihren bisherigen Höhepunkt (siehe den Bericht in: *Kunstchronik* 2011, Heft 3, 124-130).

Gerade angesichts dieser Tendenz war die Manet-Ausstellung, die im April dieses Jahres am selben Ort eröffnet wurde, mit Spannung erwartet worden. Wer jedoch darauf spekulierte, dass es

mit der „Wiederentdeckung“ Gérômes auch zu einer Neujustierung des Manet-Bildes kommen würde, sah sich enttäuscht. Der gerade noch rehabilitierte Gérôme wird im Katalog nun erneut – in überholter Rhetorik – zum *peintre kitsch* erklärt (113) und seine Gemälde als „blutleere Vignetten“ geschmäht (41), während Manet wieder einmal zum „Erfinder der Moderne“ ausgerufen wird. Damit wird ihm erneut jene Pionierstellung zugesprochen, die ihm Clement Greenberg bereits 1960 in seinem berühmten Essay „Modernist Painting“ zugewiesen hatte – wenn nicht sogar schon der *Salon des refusés* von 1863, der ihn erstmals als Anführer einer neuen Schule präsentierte. Dabei hätten die Ausstellung und ihr Katalog es durchaus erlaubt, die Frage nach der Modernität Manets auch und gerade im Vergleich zum Kontrahenten Gérôme nuancierter zu beantworten.

Dass ihr plakativer Untertitel nicht trug, ist der Ausstellung zu Recht vorgehalten worden (vgl. Peter Geimer, Kann ein Mann die Moderne erfinden? in: *FAZ*, 14.4.2011). Wenn es ihr in erster Linie um die Moderne gegangen wäre, so hätten Werke wie *Le chemin de fer* oder die *Bar aux Folies-Bergère* nicht fehlen dürfen – Gemälde, die ihn bereits für die Zeitgenossen zum „Maler des modernen Lebens“ machten –, während auf die Bilder aus dem spanischen Motivkreis ebenso getrost hätte verzichtet werden können wie auf die Ausflüge, die der Künstler ins Gebiet der religiösen Malerei unternahm. Der Ausstellung fehlte es an einer Generalthese, was jedoch nicht unbedingt ein Nachteil sein muss. Statt eine stringente Manet-Lektüre vorzugeben, bot sie den Besuchern einen Querschnitt durch das Werk eines Künstlers, zu dessen Eigenart es gehörte, sich in den verschiedensten Gattungen der Malerei zu erproben – wobei er mit der Landschaft wiederum just jenes Genre mied, das sich zu seiner Zeit am radikalsten von tradierten darstellerischen Konventionen emanzipiert hatte.

MANETS KATHOLIZITÄT

Der Parcours der Ausstellung gestaltete sich als eine Reihe eher lose miteinander verbundener, mehr oder weniger chronologischer Sektionen, die unterschiedliche Momente des Manetschen Œuvres ins Visier nahmen: die Anfänge im Atelier von Thomas Couture, den Einfluss Baudelaires, Manets Faible für Spanien und seine Maler, die umstrittene Religiosität des Künstlers, seine Porträts von Berthe Morisot, seine Einlassungen auf den Impressionismus, „Die Wende von 1879“ – eine Sektion, die von den mondänen Frauenbildnissen aus den späten 1870er und frühen 1880er Jahren dominiert wurde –, die Stilleben und schließlich unter dem Titel „La fin de l’histoire“ die politischen Bilder – eine Kategorie, die sowohl Historien Gemälde als auch Politikerbildnisse umfasste. Dass viele Hauptwerke des Künstlers fehlten, war offenbar eine bewusste Entscheidung, hatte aber zur Folge, dass die einzelnen Sektionen unterschiedlich gut bestückt waren. Die Leihgaben dienten gewissermaßen nur zur Ergänzung des reichen eigenen Bestands des Musée d’Orsay, sofern man sich nicht, wie im Fall der Stilleben, sogar gänzlich auf diesen verließ – vielleicht, weil, wie der Katalog beflissen erklärt, Manet dieser Gattung, obwohl sie ein Fünftel seines Œuvres ausmacht, nur eine untergeordnete Bedeutung beigemessen habe.

Ließ sich diese Beschränkung bedauern, durfte die Idee, die monographische Ausrichtung der Ausstellung in jeder dieser Sektionen durch Zeichnungen und Gemälde anderer Künstler aufzubrechen, als Bereicherung begrüßt werden: So beinhaltete die Sektion *Le Moment Baudelaire* etwa neben Gemälden und Radierungen Manets sowohl fünf kleinformatige, skurrile Federzeichnungen des Dichters der *Fleurs du Mal* als auch vier Tuschezeichnungen des von diesem in *Le peintre de la vie moderne* gefeierten Constantin Guys. Ebenso wurden den Frauenporträts jeweils ein mit ihnen in der Leichtigkeit der Pinselführung konkurrierendes Frauenbildnis von Berthe Morisot und von Manets Schülerin Mary Cassatt beigegeben. Der Sektion vorangestellt war das im Salon von 1879 zeigte ganzfigurige Porträt der Valtesse de la Bi-

gne des Cabanel-Schülers Henri Gervex, mit dem dokumentiert werden sollte, dass die Salonmalerei Manets Lektionen schnell verinnerlicht hatte.

Zum überwiegenden Teil stammten die hinzugezogenen Bilder indes von Künstlern, die dem engeren Zirkel um Manet angehörten, deren Bildproduktion sich gegenüber seinen Werken eher durch Affinität als Alterität auszeichnet. Instruktiver und origineller wäre es gewesen, die Werke Manets mit denjenigen seiner Kontrahenten aus anderen Lagern zu konfrontieren, neben denen sie sich im Salon zu behaupten hatten: naheliegend etwa, Manets *Erschießung Maximilians* von 1868 dem *Tod des Marschall Ney* von Gérôme aus demselben Jahr gegenüberzustellen. Tatsächlich suchte Manet öfter den Dialog mit Gérômes populäreren Gemälden. Das dokumentiert etwa auch sein in der Ausstellung nur durch die nach ihm entstandene Radierung präsent postumes Bildnis des Schauspielers Philibert Rouvière, das der Maler unter dem Titel *L’acteur tragique* erfolglos für den Salon von 1866 eingereicht hatte, lässt es sich doch als virtuose Antwort auf Gérômes streng neoklassizistisches, ebenfalls postumes Bildnis der Schauspielerin Elisa Félix verstehen, das im Salon von 1859 unter dem Titel *Rachel, Tragédie* zu sehen war.

Am dringlichsten hätte jedoch jene Sektion, die Manets religiösen Gemälden gewidmet war, der Kontrastierung mit orthodoxeren Salonbildern bedurft. Hier fehlte es an jedem Maßstab, an dem sich hätte ablesen lassen, ob und worin seine Werke die Konventionen des religiösen Bildes unterliefen, verletzten oder umstürzten und ob und weshalb es daher berechtigt sein könnte, ihre „Katholizität“ in Frage zu stellen. In der Ausstellung ließ sich das kaum nachvollziehen, was allerdings auch an der Separierung von Manets religiösen Gemälden lag: Im Salon von 1865 hing *Jésus insulté par les soldats* (Abb. 1) nicht neben anderen biblischen Motiven, sondern oberhalb von *Olympia* (Abb. 2). Dass diese Begegnung von Heiland und Hure das Kreuzfeuer der Kritik noch weiter anheizte, ist kaum verwunderlich. Umso bedauerli-

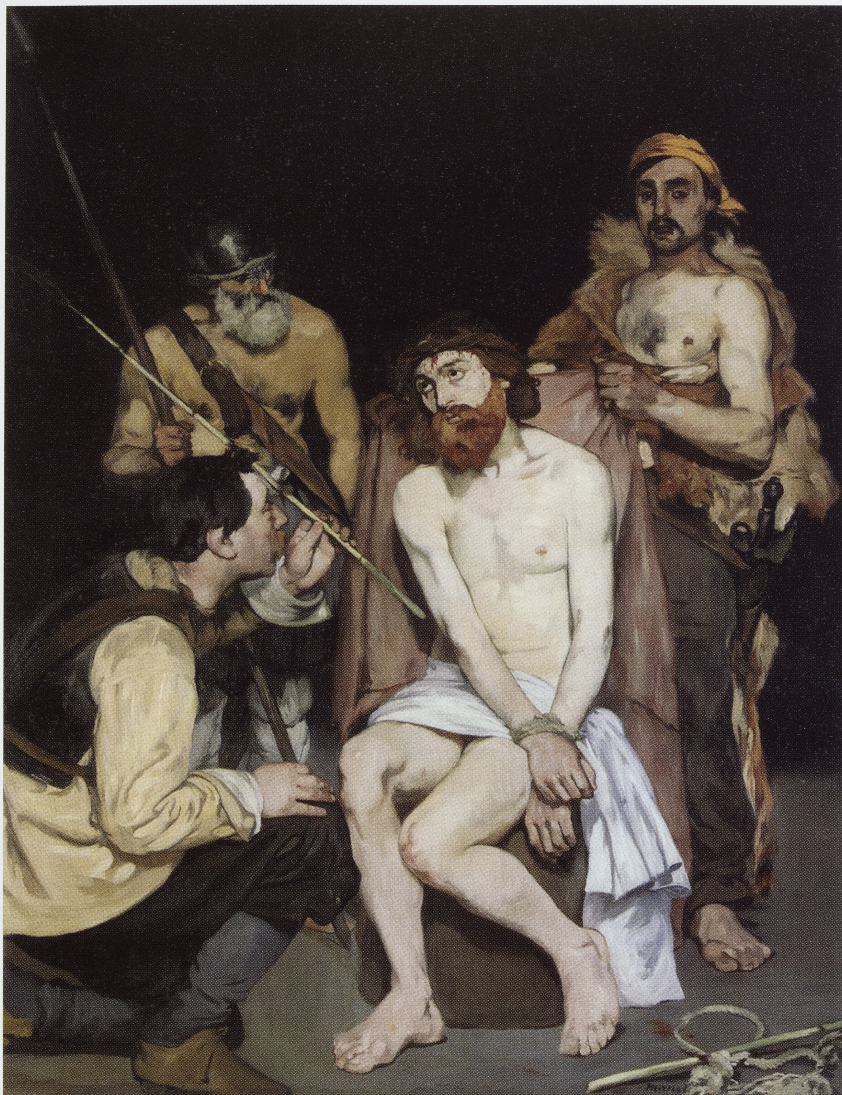


Abb. 1 Édouard Manet, *Jésus insulté par les soldats*, 1865. 195 x 150 cm. The Art Institute of Chicago (Kat.nr. 77)

cher, dass die Chance nicht genutzt wurde, diese historische Hängung in der Ausstellung zu reinszenieren.

MANETS MARKT

Im Katalog werden diese Sektionen durch sechs wissenschaftliche Aufsätze und ein Interview mit dem Romancier Philippe Sollers ergänzt, die, mehr oder weniger eng mit der Ausstellung verbunden, deren Themenspektrum sinnvoll erweitern. Sehr aufschlussreich ist hier der Aufsatz von Simon Kelly über Manets Markt – besonders, wenn man dessen Ergebnisse mit den Einsichten abgleicht, die sich aus der Gérôme-Retrospektive gewinnen ließen. Wenn Gérôme Manets Gemälde als „Schwei-

nerien“ abtat, mag das zum einen an deren skizzenhafter Ausführung gelegen haben, die so radikal mit den akademischen Vorstellungen vom *fini* brach, vor allem aber an Gemälden wie dem *Déjeuner sur l'herbe* oder *Olympia*, in denen Manet mit der Prostitution einen der problematischsten Aspekte der Pariser Moderne zum Sujet seiner Malerei machte. Zwar hatte

Gérôme sich in seinen Gemälden der Prostitution ebenfalls angenommen – in unverhohlenen sexualisierter Manier. Indem er sie in der Antike oder im Orient verortete, nahm er ihr zugleich jene Brisanz, die den voyeuristischen Konsum seiner Bilder hätte hemmen können. Gérômes Bilderwelt ist nicht diejenige eines *peintre de la vie moderne*. Was diesem Künstler Modernität verlieh, war vielmehr seine in ihren Sujets und der künstlerischen Ausführung auf photographische Vervielfältigung abgestimmte Bildproduktion.

In der Vermarktung seiner Werke war Manet ungleich konservativer. Bei ihrer Reproduktion vertraute er auf bereits etablierte Techniken wie die Radierung und die Lithographie. Die makello-

sen, von jeder Unebenheit gereinigten Oberflächen von Gérômes Gemälden dienten nicht zuletzt dem Zweck, die Bilder für die photographische Reproduktion geeignet zu machen. Wie James Rubin in seiner 2011 auch auf französisch erschienenen Monographie *Manet. Initial M., Hand and Eye* nicht müde wird zu betonen, war Manet dagegen stets daran gelegen, sich mittels des Pinselstrichs nachgerade physisch in seine Werke einzuschreiben. Aus dieser Perspektive scheint es nur folgerichtig, dass der Künstler für die Reproduktion seiner Werke bevorzugt auf Techniken zurückgriff, die es erlaubten, auch im Abzug die künstlerische Handschrift sichtbar werden zu lassen. Dass dieses Beharren auf manueller Prägung durchaus auch als Reaktion auf die allgemeine „Verflachung“ des Bildes im Zeitalter seiner Kommerzialisierung gesehen werden kann, liegt nahe. Künstlerisch anspruchsvoller, waren diese Techniken jedoch nicht nur auflagenschwä-

cher, sondern zugleich auch erheblich zeitaufwendiger und kostspieliger als die photographische Reproduktion, weshalb sie sich vor allem an den Kunstliebhaber richteten, ohne auch nur ansatzweise ein Massenpublikum erreichen zu können.

Wie Simon Kelly in seinem Katalogbeitrag darlegt, galt Ähnliches auch für die Gemälde Manets. In einer Zeit, in der der Kunstmarkt sich radikal internationalisierte und die französische Malerei, ob akademisch oder impressionistisch, sich zu einem Exportschlager entwickelte, der auch jenseits des Atlantiks seine Kunden fand, blieb Manets Klientel weitgehend auf Pariser Kreise beschränkt. Allerdings erwirtschaftete der Künstler über die oftmals durch Modelle und Bekannte vermittelten Verkäufe ein Einkommen, das dem eines erfolgreichen Anwalts oder Arztes gleichkam. Seine Bildproduktion weist dabei eine ähnliche Zweiteilung auf, wie sie Petra ten-Doesschate Chu für Courbet herausgearbeitet hat (*The most arrogant*

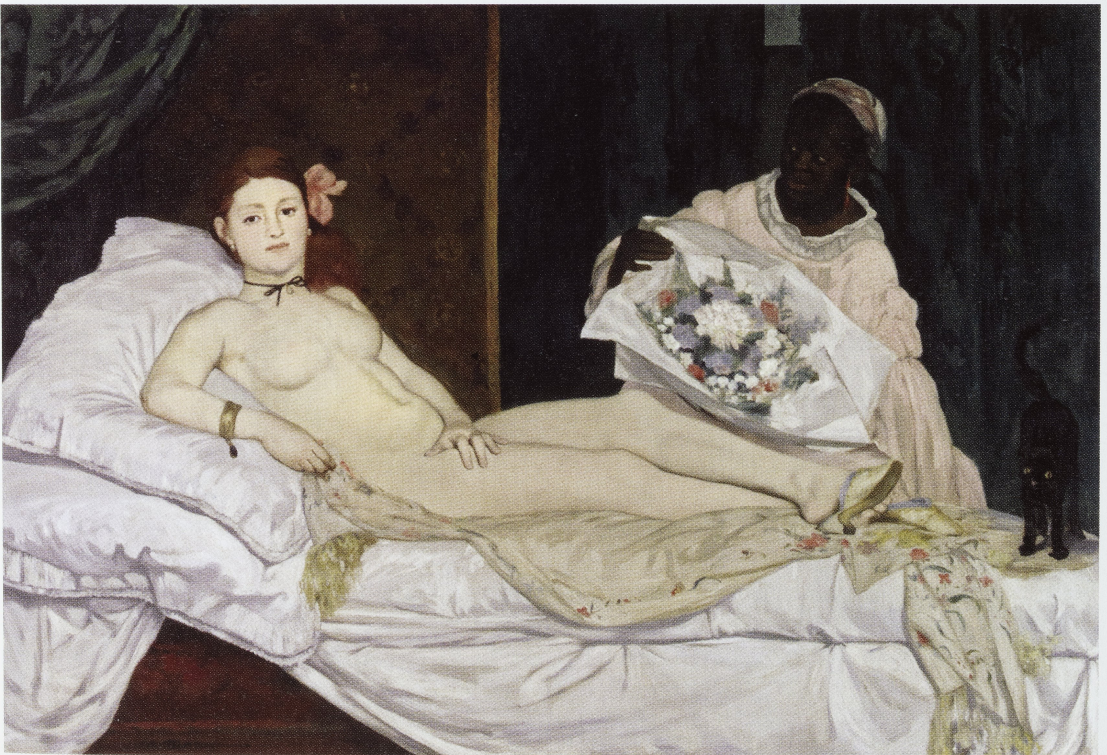


Abb. 2 Manet, Olympia, 1863. 130,5 x 190 cm. Paris, Musée d'Orsay (Kat.nr. 65)

man in France: Gustave Courbet and the nineteenth-century media culture, Princeton 2007): Einerseits die größeren skandalträchtigen Figurenbilder, mit denen er im Salon jene Aufmerksamkeit erlangte, die er dann andererseits durch den Verkauf von Bildern mit weniger heiklen Sujets ummünzen konnte. Tatsächlich ließen sich die Skandalbilder Manets zeitlebens nicht oder allenfalls unter Wert verkaufen. Dagegen machte er mit seinen Blumenstillleben und Pastellen stets gute Geschäfte.

DER AUSSTELLUNGSKÜNSTLER MANET

Anders als Gérôme, der bereits seit den späten 1850er Jahren die neuen Chancen nutzte, die ihm das Massenmedium Photographie für die Verbreitung seines Werkes bot, blieb Manet gleichsam der klassische „Ausstellungskünstler“, gemäß einer Wortschöpfung Oskar Bätschmanns, die Stéphane Guégan gleich zu Beginn seines Katalogbeitrags „Manet en vue, Manet à vue“ zitiert. Wie sehr Manet im Salon den eigentlichen Schauplatz erblickte, auf dem seine Malerei sich zu behaupten hatte, zeigt sich auch in seiner Weigerung, an den Ausstellungen der Impressionisten, als deren Vorläufer oder gar Haupt ihn die Öffentlichkeit gern sah, zu partizipieren. Der Salon hatte sich mit seinem Umzug in den Palais de l'Industrie 1857 in eine Massenveranstaltung verwandelt, in der alljährlich zwischen zwei- bis siebentausend Kunstwerke präsentiert wurden. Um eine solche Anzahl allein räumlich bewältigen zu können, musste auf die bewährte Hängepraxis zurückgegriffen werden, die Bilder in mehreren Registern übereinander zu plazieren. Bis auf den *Salon d'honneur*, der den anerkanntesten Künstlern vorbehalten war, wurden die Gemälde alphabetisch nach Künstlernamen gehängt, was zwangsläufig zu einem Sammelsurium von Genres und Stilen führte. Der Salon glich – um Emile Zola zu zitieren – der vollkommensten Kakophonie bzw. einem Orchester, „in dem jeder Musiker ein Solo in einer jeweils anderen Tonart spielen möchte“ (Zola, *Après une promenade au Salon*, in: *Le Figaro*, 23.5.1881).

Keiner hat den Salon so erfolgreich zu bespielen verstanden wie Edouard Manet, dessen Gemälde in ihrer Kraft „tiefe Löcher in die Wände

rissen“, wie es Kritiker bereits 1863 anlässlich seiner im *Salon des refusés* ausgestellten Werke konstatierten (vgl. Juliet Wilson-Bareau, *The Salon des Refusés of 1863. A New View*, in: *The Burlington magazine* 149, 2007, 309-319, hier: 317). Gerade weil aber Manet seine Gemälde oftmals gezielt für den Salon konzipierte, hat die Analyse seiner Werke sich stets dieses Kontextes zu vergegenwärtigen: So folgte der von Manet praktizierte flächige Auftrag reiner Farbe – „il procède par taches“ (Zola) – anstelle jenes nuancierten *clair-obscur*, wie es zeitgenössische Malhandbücher lehrten – nicht zuletzt der Notwendigkeit, auch auf die Entfernung hin wirken zu müssen. Das den Bildern eigene leuchtende Kolorit hat vermutlich die Organisatoren der Ausstellung im Musée d'Orsay zu den knalligen Wandfarben verleitet, die teilweise direkt der Palette Manets entliehen wurden: Das Veronesergrün etwa, das den Besucher in der zweiten Ausstellungshälfte begleitete, schien unmittelbar aus Manets berühmtem *Balcon* von 1868 entnommen zu sein.

Statt aber die Strategien des „Ausstellungskünstlers“ Manet näher zu untersuchen, widmet sich Guégan in seinem Aufsatz hauptsächlich dem vom Künstler betriebenen ‚Lobbying‘. Wie selten die konkrete Ausstellungssituation der Werke Manets im Salon bislang überhaupt Gegenstand der Forschung war, zeigt der groteske Fehler, der Guégan unterläuft, wenn er meint, in der jüngst von Wilson-Bareau publizierten Karikatur des *Salon des refusés* (Abb. 3) ein Abbild der realen Hängung von 1863 vor sich zu haben. Tatsächlich zeigt die Karikatur jedoch eine fiktive Zusammenstellung derjenigen Werke des Salons, die bei Presse und Publikum den meisten Spott auf sich gezogen hatten. Ähnlich absurd ist Guégans Annahme, dass Manet mit der Anordnung seiner drei Gemälde in Form eines Triptychons die 1849 eingerichtete Hängung von Géricaults *Radeau de la Méduse* als Mittelstück zwischen dessen *Chasseur de la Garde* und dem *Cuirassier blessé* zitieren wollte. Eine solche Hängung entsprach vielmehr gängigem Usus. So stieß man sich offenbar nicht daran, Cabanels *Nymphe enlevée par un faune* im Salon von 1861 mit zwei seiner Bildnisse von Frauen aus der Hocharistokratie zu



Abb. 3 Karikatur des Salon des Refusés, Photographie einer Zeichnung von Fabritzius, 1863. Zentral in oberer Reihe das „Triptychon“ von Manet: Jeune homme en costume de Majo (links), Déjeuner sur l’herbe (mittig), Mlle V. en costume d’espada (rechts). Privatbesitz (Burlington magazine 149, 2007, 310)

flankieren, die, wie John House schnippisch bemerkte, angesichts der zwischen ihnen sich ereignenden Vergewaltigungsszene schamhaft ihre Köpfe zur Seite zu drehen scheinen (vgl. House, Cabanel: Montpellier and Cologne, in: *The Burlington magazine* 152, 2010, 765-767, hier: 766, Abb. 80).

MANET, DER „CONTRARIAN“

Darin, dass Manet sich weit weniger leicht als *Inventeur du moderne* vereinnahmen lässt, als dies die Konzeptoren der Ausstellung im Musée d’Orsay gehofft haben mögen, erweist sich vielleicht jene genuine Widerspenstigkeit, die James Rubin in seinem neuen Manet-Buch als Grundzug des Manetschen Wesens bestimmt. Wenn der Autor im Vorwort in bewusster Anlehnung an Emile Zola davon spricht, in dem Buch gehe es ihm vor allem um „my Manet“, so kündigt sich darin bereits das methodische Vorgehen Rubins an. Denn dieser interessiert sich vor allem für die Person des Künstlers, womit er letztlich auf den Spuren Zolas wandelt, der bereits 1866 als persönliche Devise ausgegeben hatte, in einem Bild nicht so sehr das Gemälde als den Menschen zu suchen („Ce que je cherche avant tout dans un tableau, c’est un homme et non pas un tableau“; *Mon salon*, in: *L’Événement*

vom 4.5.1866). Rubin verwehrt sich freilich dagegen, Manets Bedeutung auf die Biographie reduzieren zu wollen; er sieht vielmehr in den im Werk des Malers gespeicherten persönlichen Erfahrungen einen „weit breiteren und aufrüttelnden Ausdruck der modernen *conditio humana*“ (32). Dieser Vorgabe folgend, deutet er Manets Gemälde immer wieder als selbstreferentielle Äußerungen. Auch damit folgt er dem Vorbild Zolas, der sich beim Anblick der *Olympia* zu der eucharistisch anmutenden Formulierung verstiegen hatte, „dass dieses Gemälde wahrlich das Fleisch und Blut des Malers ist [...]“. In ihm kommt sein Temperament vollständig zum Ausdruck, in ihm ist er ganz und gar vorhanden und nur er“ (Zola, *Une Nouvelle Manière en peinture: Edouard Manet*, in: *Revue du XIX^e Siècle*, 1.1.1867, zit. n. der dt. Übers. v. Uli Aumüller). So ist es laut Rubin „not too far fetched to see Olympia as an indirect self-image of the artist“ (92), ja, selbst angesichts der Katze am Bettende lässt sich der Autor zu der Vermutung hinreißen, dass es sich auch bei ihr um ein Selbstporträt Manets handeln könnte (93).

Rubins Manet ist vor allem ein „contrarian“, womit zugleich das *mot fixe* seiner Untersuchung genannt ist, ein Rebell, der weder als *bohémien*

noch als *bourgeois* adäquat beschrieben ist, der sich vielmehr Festlegungen entzieht und sich einzig in der Rolle des *Advocatus diaboli* gefällt. „Contrarian“ war Manet – Rubin zufolge – „up to his final end“ (387), als er auf dem Sterbebett die letzte Ölung verweigerte. Es hieße jenen Verrat zu wiederholen, den die allzu beflissene Familie des Künstlers beging, als sie diesem, bereits im Koma liegend, doch noch das letzte Sakrament verabreichte, so Rubin, würde er sein Buch über Manet mit einer *Conclusio* beenden. Manet nämlich habe seine Kunst stets als *open-ended* begriffen. Flankiert werden diese Schlussgedanken von der Abbildung zweier an Berthe Morisot gerichteter Briefe des Künstlers, die ein weiteres Leitmotiv des Buches anschlagen: Manets malerische „Handschrift“, deren subtile Analyse die eigentliche Stärke des Buches ausmacht. Allerdings beruhen Rubins diesbezügliche Ausführungen weitestgehend auf Überlegungen, die er bereits 1994 in seinem Buch *Manet's Silence and the Poetics of Bou-*

quets angestellt hatte. Wer zu den begeisterten Lesern dieses schlanken Büchleins gehörte, wird von der Lektüre des fast drei Kilo schweren Wälzers, den Rubin jetzt vorgelegt hat, enttäuscht sein. Selbst das im Format verborgene Versprechen, einen Prachtband in den Händen zu halten, wird bei genauer Betrachtung der Bilder nicht eingelöst. Zwar wird mit Abbildungen nicht gespart, doch qualitativ überzeugen diese nicht: Der die doppel-seitig reproduzierten Werke stets durchziehende Falz mag noch tolerierbar sein, die Unschärfen, etwa der mit dem Text oft in keinem Zusammenhang stehenden Detailaufnahmen, sind es nicht.

DR. MATTHIAS KRÜGER
 Institut für Kunstgeschichte,
 Ludwig-Maximilians-Universität München,
 Zentnerstr. 31, 80798 München,
 matthias.krueger@kunstgeschichte.
 uni-muenchen.de

Napoleon und Europa. Traum und Trauma

Kunst- und Ausstellungshalle der
 Bundesrepublik Deutschland, Bonn,
 17. Dezember 2010–25. April 2011;
 2013 im Musée de l'Armée, Paris.
 Katalog hg. v. Bénédicte Savoy.
 München, Prestel Verlag 2010.
 368 S., 450 Farbabb.
 ISBN 978-3-7913-5088-2

Gleich im Entrée, einem narthexartigen Querriegel, hinter dem sich dann die einzelnen thematischen Parzellen öffneten, gelang der Bonner Ausstellung *Napoleon und Europa* ein wegweisender programmatischer (und nicht nur inszenatorischer)

Coup. Zwei Reiterbildnisse Napoleons, gehängt auf die weit voneinander entfernten Schmalseiten, spiegelten sich ineinander und schlossen zugleich auf den Längswänden Widersprüchlichstes ein: Rechts die schwächliche Panegyrik der *Couronne Poétique de Napoléon-Le-Grand. Empereur des Français, Roi d'Italie et Protecteur de la Confédération du Rhin* in der Vorzugsausgabe von 1807 sowie eine Auswahl aus Goyas drei Jahre später begonnenen *Desastres de la Guerra*; auf der linken Seite Porträts von Gelehrten und Künstlern, Zeitzeugen und Akteuren, Verehrern und Gegnern – von Bénédicte Savoy, der Kuratorin der Ausstellung, unter „Generation Bonaparte“ subsumiert. *Couronne* und Goya waren Davids Reiterporträt *Bonaparte franchissant les Alpes au Grand-Saint-Bernard* von 1800 zugeordnet (Abb. 1), die in Abscheu und Bewunderung hin- und hergerissene „Generation